

**IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу
в культурі наступних епох**

*Алісеєнко Ольга
(Дніпропетровськ)*

**Про художню функцію картини
ренесансного художника
в романі А.Мердок “Приємне і блага”**

Твори відомої англійської романістки Айріс Мердок зазвичай містять чимало оригінальних етико-філософських ідей, велику кількість алюзій, полемічних перегуків з класикою, відкритих цитат і безліч трансформацій традиційних канонів. В її романах, які відзначаються своєрідною інтертекстуальністю, можна зустріти прямі ремінісценції та уривки з філософських творів, згадки про різних митців, композиторів і художників, зокрема про італійських художників доби Відродження та їхні твори.

Більшість критиків і літературознавців, вивчаючи творчість А.Мердок, вказують на наявність цього “культурологічного пласту”, але його природа та художня функціональність ще не стали, наскільки відомо, предметом спеціального аналізу. Хоча, безперечно, він сприяв би глибшому розумінню художнього мислення письменниці, й міг би також стати вагомим внеском у дослідження проблеми взаємодії мистецтв.

Ця розвідка не претендує на вирішення зазначених загальних проблем, її мета більш скромна й вузька: осмислити художню роль опису картини видатного італійського художника-маньєриста Бронзіно (1503–1572), представника “того століття, яке справедливо вважається ледь не найзнаменнішим в історії європейського розвитку”¹. Пись-

менниця спробувала проникнути в суть цього художнього полотна, розтлумачити і використати його в системі поетики свого проблемного любовно-філософського роману.

Простір алегоричної картини Бронзіно, яку розглядає Паула, виступає в цьому романі як особливий концептуалізований топос, де зосереджуються етико-філософські ідеї. Картина являє собою “простір споглядання”². Причому мова йде не про процес створення картини, не про її творчу історію (як, приміром, у постмодерніста Д.Барнса в розділі “Корабельна аварія” з роману “Історія світу в 10^{1/2} розділах” (1989), де здійснюється “деконструйоване переписування”³ картини Жеріко “Пліт «Медузи»”⁴), а саме про сприйняття глядачем, який, не заперечуючи “авторитетності автора”, індивідуально осягає живописне полотно. Цікаво, що цей глядач позбавлений “сліпоти критика” (термін Поля де Мана), тобто не виявляє “абсолютної незалежності інтерпретації від тексту і тексту від інтерпретації”⁵.

До речі, картина Бронзіно – за словами М.В.Алпатова, “справжній ребус, розв’язування якого може принести задоволення ерудиту”⁶ – тлумачиться мистецтвознавцями по-різному. Сам М.В.Алпатов, приміром, називає її “Алегорією Любові та Часу” (“випробування любострастя”), посилаючись при цьому на Вазарі, який звернув увагу на те, що поряд із Венерою і Купідоном, який дарує їй цілунок “солодкий, і небезпечний”, зображені алегорії Любострастя, Гри, Обману, Ревності (злостивий старець), а також “маска в ногах богині – натяк на нещирість”⁷. Еріка Лангемір пропонує власну інтерпретацію: “Ця картина..., створена як головоломка, втілює символи й знаки зі світу міфології та емблематичної образності. Божественність любові й краси символізують золоте яблуко, яке Парис вручає Венері, та її голуби, котрі повертають стрілу Купідона. Маска біля її ніг – вірогідно, символ чуттєвої німфи й сатира – ніби вдивляється в обличчя коханців. Бездумна насолода, усміхнена дитина з тонким браслетом танцюриста, кидає в них пелюстки троянд, не звертаючи

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох.

уваги на колючки, які повстромлювались в її праву ступню. За нею – Обман, чистий з лиця, але зіпсутий тілом, однією рукою протягує солодкі медові стільники, а іншою прикриває жало свого хвоста. По той бік від закоханих зображена фігура, що спочатку називалася Ревністю, а згодом почала ототожнюватися з образом Сифілісу, який був занесений у Європу з Нового світу. Отже, сцена символізує порочне кохання, яке, підохочуване обманом, звикло йти під проводом насолоди, призводячи до гірких наслідків⁸.

Не вдаючись до полеміки з вищенаведеними тлумаченнями, зазначимо, що Дж.Вазарі і М.Алпатова, на наш погляд, більш тонко проникли в авторський задум. Адже навряд чи художник-неоплатонік насправді хотів у картині “високого” стилю представити алегорію Сифілісу. Скоріш за все він образно реалізував ренесансно-маньєристичне тлумачення Любові, звернувшись до традиційних емблематичних образів-наборів, куди входила алегорія неоплатонічних загальних понять (дихотомія Любові, її “супутники”, чії образи походили ще від “Роману про троянду” – Ревність, Обман, Задоволення, Насолода, Істина, Час та ін., алегорії Сифілісу серед них, звісно, не було). Втім, для нас важливою є неоплатонічна природа образності картини Бронзіно в усій її складній багатозначності. Слід гадати, що саме це й привернуло до неї увагу Мердок при написанні любовно-філософського роману “Приємне і Благє”, тісно пов’язаного з платонівсько-неоплатонічним колом ідей. Складну багатозначність символів твору Бронзіно можна трактувати в різних інтерпретаційних ключах, один із яких, до речі, пропонує сама романістка, називаючи це живописне полотно “Венера, Купідон, Гріх і Час”. Вірогідно, саме в цих алегоричних фігурах вона вбачала головний смисл картини, відсікаючи інші образи, яким мистецтвознавці, зазвичай, приділяють чимало уваги.

Вибір того чи іншого живописного полотна в романах Мердок визначається його ідейно-тематичною співвіднесе-

ністю з центральною проблемою певного літературного твору. Так, приміром, у романі “Час ангелів”, основною проблемою якого є проблема християнської духовності, загальнолюдської моралі та форм релігійної свідомості тієї епохи, коли “Бог помер”, роль ідейно-образного живописного концепту виконує ікона, а в романі “Приємне і Благе” – картина, присвячена природі Любові, що трактується художником-маньєристом в руслі неоплатонічної думки Ренесансу. Художній манері письменниці співзвучні невизначеність та неоднозначність, що притаманні будь-якій алегорії, і це, вочевидь, було наслідком її захоплення неоплатонізмом. Дослідниця В.В.Івашева, не вдаючись до порівнянь відповідних мистецтвознавчих інтерпретацій картини Бронзіно та мердоківського “адаптаційного” тлумачення, віддає перевагу останньому. Відзначаючи, що на картині зображені Венера і Купідон, за якими спостерігають Час і Істина, вона стверджує, що в “Приємному і Благому” з’являється “нова форма філософського коментарю”⁹.

Якщо вести мову про творчість А.Мердок, то класична емфаза (опис картини) у такій самій художній функції концентровано-споглядальної експлікації ідейного комплексу твору була використана нею також і в попередньому романі “Час ангелів” (1966). У хід сюжетного розвитку цього твору включено опис православної ікони із зображенням трьох ангелів, яка відіграє ключову роль у романі, перегукуючись із його заголовком та вміщуючи глибинний смисловий потенціал. Якщо ж говорити про англійську літературу в цілому, то в ній можна знайти безліч подібних прикладів. Одним із найбільш яскравих є, зокрема, твір Дж.Голсуорсі “Біла мавпа”, в якому живописне полотно не тільки виконує аналогічну функцію, але й навіть виноситься у своєму “ключовому” значенні у заголовок роману. Думається, що особливістю твору А.Мердок є те, що картина-цитата в ньому не лише образно-живописно концентрує в собі проблеми-ідеї роману, представляючи особливу форму інтертекстуаль-

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох.

ності, а й дозволяє письменниці втілити концепцію благої ролі мистецтва, здатного впливати на людську душу, та представити різноманітність індивідуально-психологічної рецепції живописного твору.

У романі “Приємне і Благе” простір картини, яка знаходиться в Національній галереї, не просто постає як певний об’єкт естетичного сприйняття персонажа, предмет його суб’єктивного огляду, а пов’язується з динамікою розуміння, демонструючи вплив художнього твору на психологію і вчинки людей. “Диво” мистецтва, яке у ренесансній пасторалістиці пов’язувалося з загальною проблемою – питанням про ставлення мистецтва до природи – та було предметом “спокійного споглядання”, в романі Мердок постає як уособлення Благого, що сприяє проясненню Істини Любові. Не ставлячи перед собою цієї загальної етико-філософської проблеми, на відміну, приміром, від Шекспіра (як відомо, в останній період своєї творчості він дуже уважно й напружено досліджував згадану проблему¹⁰), письменниця цікавиться насамперед тією роллю, яку твори мистецтва відіграють у житті людини. При цьому вона, як підкреслюють деякі фахівці, дещо розходить з Платоном¹¹, бо наполягає на позитивному значенні мистецтва. Детальне розглядання картини Бронзіно (яка, до речі, згадується і в іншому романі Мердок¹²), осягнення її змісту допомагає Паулі розібратися у власних почуттях, відкрити шлях до Блага Любові. Адже у цьому живописному полотні, де в емблематичній формі поєднані концептуальні підходи до Любові в її платонічній, духовній, чуттєвій і “благій” іпостасях з її “супутниками” – Любострастям, Ревністю, Обманом, Задоволенням – та “господарями” – Істиною й Часом, вже ніби поставлено ті проблеми, що є об’єктом індивідуального осмислення героїв “Приємного і Благого”. Щоправда, на картині Бронзіно немає зображень ідей Любові-співчуття, Любові-істини, Любові-милосердя, що є важливими для розуміння проблематики мердоківського твору. Художник-маньєрист, звісно, цікавився здебільшого

“протириччями” Любові. Будучи втілені в алегоричних фігурах картини Бронзіно, вони виявляються суттєво значимими і для “лабіринту любові”, в якому перебувають герої “Приємного і Благого” і звідки згодом виходять, як вийшли із лабіринту печери Пірс і Дьюкейн. У романі відчутний особливий внутрішній зв’язок, поєднання екземплицитності, метонімії окремих епізодів з основним проблемним вузлом твору Бронзіно, структурний перегук творів, приналежних до різних видів мистецтв. Як і печера, котра у своїй фізичній даності виникає в творі Мердок не з самого початку, а спершу вводиться через свідомість персонажів, так і картина Бронзіно усю свою семантику розкриває поступово.

У “Приємному і Благому” є три епізоди, де з’являється картина Бронзіно. Першим з них є епізод, коли Паула, сповнена думок про Еріка, від якого отримала листівку з Колумбії, зупиняється біля полотна Бронзіно в Національній галереї в Лондоні. Воно оживляє спогади про Ричарда, котрий вперше відкрив їй цю картину. Він щиро захоплювався нею, особливо зображеним на ній поцілунком. Це живописне полотно стало для Паули символізувати “період залицань” Ричарда, коли він просив її поцілувати його так, як на картині, де зображений “поцілунок і не поцілунок”¹³. Невизначеність феномену завжди привертала увагу Мердок, яка намагалась її підмітити й виразити в естетичних кодах. У дусі неопозитивістських ідей про тотожність суб’єкта і об’єкта пізнання письменниця примушує свою героїню побачити у цій картині власну історію, співвідносячи при цьому мистецтво з життям. Вдаючись до мови антицированої алегорії та міфології картини Бронзіно, Паула прагне розібратися у своїх стосунках з Ричардом, і в цьому проявляється вічна мудрість мистецтва та вічна логіка Любові. Аналогом зображеної на картині плотськості вона уявляє Ричарда, а себе – втіленням цноти й “холодності”. Та несподівано під впливом картини, Паула починає усвідомлювати “розпусну природу характеру чоловіка” як “сад позитивних емоцій”¹⁴.

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох.

При цьому “блаженство” вона вбачає лише в шлюбі. Після спогадів, які переносять героїв у минуле, постає синхронне детальне аналітичне сприйняття картини героїнею, в якому відчувається вплив стереотипу, нав’язаного Ричардом. Вона фіксує увагу на позах, положенні рук оголених Венери і Купідона, на особливостях їхнього поцілунку (“його губи ледь торкнулись її губ або навіть ні”), на жесті “Кучерявого Гріха” (Folly-Безумства), котрий обсипає “оголену пару” пелюстками троянд, а також на владній руці “старого розпусника” Часу, який підводить кінець усім радощам. Опис-інтерпретація картини Бронзіно вустами Паули не тільки в деталях відтворює це полотно і розкриває суб’єктивне сприйняття його цією героїнею, але й передає також її емоційний стан, відбиває її асоціації та спогади, пов’язані з Ричардом і їхнім коханням, та мотивує зрештою її вчинки – відвідини будинку, в якому вона жила з Ричардом, і спробу відтворити пози Венери й Купідона.

Вдруге в тексті роману картина Бронзіно лише згадується під час розмови Паули з Віллі, а втретє – постає у сцені зустрічі Паули і Ричарда в Національній галереї. Цього разу при огляді картини у Паули виникає власна, відмінна від нав’язаної Ричардом, інтерпретація картини, почасти підказана мистецтвознавством (вона “згадує деякі речі, які прочитала про неї раніше”), почасти зумовлена досвідом власних почуттів, глибшим осягненням і Природи Любові, і Ричарда, й самої себе, що в цілому сприяло її звільненню від деспотизму його духовно-емоційного впливу. Усе це добре відчувається в епізоді самотійного “прочитання” картини Бронзіно. Значення даної сценки у поєднанні з новим автономним сприйняттям та експлікацією одного й того ж живописного полотна дозволяють Мердок, по суті, втілити модну ідею герменевтики про невичерпність тлумачень творів мистецтва. “Багатознайковість у картині є первинною, хоча б тому, що мить, зупинена рамою і стала, таким чином, сутністю поза-часовою, і в силу цього з твором можуть відбуватися подальші метаморфози. Художники минулого були б дуже

здивовані сучасним трактуванням їхніх творів. Картини починають жити своїм життям, у них своя доля, й кожне нове покоління бачить їх уже в іншому культурологічному контексті”¹⁵. Щоправда Паула, спираючись на існуючу інформацію стосовно цієї картини, прочитує її не дуже віддаляючись від закладеного автором смислу. Твір Бронзіно викликає в героїні емоційно-естетичні переживання, і саме це підкреслює Мердок, яка щиро вірить у позитивний вплив мистецтва. Думається, що судження І.М.Мізиніної про те, що “апеляція до художників епохи Відродження ... підтримує й посилює філософське звучання романів”¹⁶, потребує певної конкретизації. Мердок не лише “апелює” до смислу твору мистецтва, пов’язаного з неоплатонічними філософськими ідеями (цього Мізиніна, на жаль, не відзначає), робить його ключем до проблематики роману, але й залучає до трактування ситуації естетичного сприйняття ряд філософських концепцій ХХ ст., що надає інтерпретації картини Бронзіно і зокрема мотивові її впливу на життя героїв багатофункціональності. Картина-цитата фігурує в сюжетному ряді й має ключове значення для розкриття ідейного кола роману. Крім того, вона характеризує психологію Паули і Ричарда, а її повторне “ретельне прочитання” Паулою свідчить про еволюцію світобачення цієї героїні. Полотно Бронзіно письменниця використовує також і для передачі власних естетичних поглядів на природу мистецтва, його роль, його “вічне” життя. Саме усім цим смисловим комплексом, що пов’язаний із простором картини ХVІ ст., а не тільки фактом “апеляції” до неї, визначається “філософське звучання” “Приємного і Благого”. Семантика художнього полотна Бронзіно, отже, не втрачає своєї значимості і в ХХ ст., передусім для розуміння Природи Любові, і це, до речі, є важливим моментом у концепції людини Мердок¹⁷. Паула, зачарована красою живописного твору Бронзіно, бачить тепер не лише центральне зображення Венери і Купідона, але й алегоричні фігури Часу, Істини, Ревнощів, Задоволення, Обману, усвідомлює, що Купідон цілує свою матір

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох.

Венеру, підмічає особливості положення рук Обману і те, що Істина уважно вдивляється, а Час рухається; у поцілунку Венери і Купідона вона помічає “поцілунок метелика”, “невправну ніжність”, а не пристрасть.

Більш глибоке естетичне та емоційне сприйняття Паулою картини, в якій вона тепер вбачає поєднання інтелектуальності з чуттєвістю, відповідає й глибшому розумінню Ричарда, котрий, як їй здається, відповідає смислу живописного полотна. В ході з'ясування стосунків із чоловіком Паула проводить асоціативні паралелі між художнім полотном та своїм життям, особливу увагу фіксуючи на фігурі Обману. Надаючи певної динаміки можливому розвиткові зображеної ситуації, вона перетворює картину в аналог свого життя: “Чи й тут, врешті-решт, було так, що все зруйнувалося і впало в гуркітливую прірву розколотих масок та понівечених пелюсток троянд і закривавленого пір'я?”¹⁸. Як бачимо, героїня здійснює не суб'єктивістську деконструкцію картини, не “деконструйоване переписування”, а домислює її як потенцію (звідси й знак запитання), уможливно розвиває її семантику й образи другого плану (маски, пелюстки троянд), в своїй уяві замінивши застиглу живописну статику картини Бронзіно на динаміку її словесного продовження¹⁹. У ситуації “картина-глядач” Мердок концентрує увагу на специфіці психології непрофесійного сприйняття, а не самій інтерпретації. Це дозволяє їй виразніше передати психологічний стан героїні, роздвоєність її свідомості, в якій смисл картини і її стосунки з Ричардом своєрідно співвідносяться, накладаються одне на одне, а також продемонструвати психологічний механізм емоційного впливу твору мистецтва на духовний досвід і почуття людини. Передбачаючи можливість руйнації стосунків із чоловіком, Паула саме під час споглядання картини приймає конструктивне рішення щодо примирення з ним.

Якщо Паула “споглядає” картину Бронзіно, переймається її образами, цікавиться її духовним смислом, то Ричард, носій чуттєвого начала, прагне “відчути” її,

торкається пальцем та гладить уста Венери і Купідона, суб'єктивно вбачаючи у цій картині лише пафос чуттєвості. Зображення різного сприйняття героями одного й того ж об'єкту, дозволяє Мердок психологізувати їх. У повторному, трансформованому, більш глибокому сприйнятті Паулою діалектики Любові та її “супутників”, зображених на полотні ренесансного художника, в акцентуванні ролі Часу відчувається зміна психологічного настрою героїні, вплив емоційного досвіду, просування до Блага Любові. На фоні цих трансформацій чуттєвий жест Ричарда²⁰ підкреслює незмінність його філософії Любові, уявлення про яку допомогла скласти “перша” інтерпретація картини Паулою. В майбутньому це, вочевидь, загрожує виникненням нових колізій у взаєминах Паули й Ричарда, однак цей пласт залишається поза рамками роману.

Картина Бронзіно виразно “подвоює” проблематику твору Мердок, її алегоризм, “що видобуває субстанції із реальності”, надає їй “інтелігібельного характеру”, якщо скористатися висловом Верне з приводу феномену картини-цитати²¹. Художній простір-реальність зосереджує в собі смисл наочного узагальнення, яке прямо вербально у концегуалізованому вигляді в романі не представлено, а ніби розмите в “словах” героїв – у їхніх абстрактних судженнях про кохання. Картина є носієм проблемного смислу етико-філософської категорії Любові, а не якогось певного повчального висновку, такого в творі Бронзіно взагалі немає. У ньому лише накреслені деякі “приємні” радості та небезпеки, що підстерігають Любов, вони раціоналістично-аналітично унаочнюються в алегоричній образності, яка втілює етичні категорії. У самій картині Бронзіно не відчувається однозначного уславлення Любові як Блага, однак уважне розглядання живописного твору дозволяє Паулі чітко це усвідомити.

Сприйняття-опис картини Бронзіно фокусує неоплатонічне коло ідей про Любов, Істину, Красу, Благо. На думку В.В.Івашевої, ця картина є не лише “філософським коментарем”, а ідейно-образотворчим вузлом роману.

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох.

Мердок використовує мову алегоричної картини як своєрідну форму втілення ідей-концепцій, дотримуючись при цьому властивій Платону образної наочності, яку відзначив Гайдеггер у його “притчі про печеру”²². І в цьому смислі використання письменницею просторового образу печери та картини-цитати підпорядковується загальній художній задачі й відповідає принципам поезики її любовно-філософського роману. Роблячи їх своєрідними центрами реалізації ідейно-проблемного рівня твору, Мердок співвідносить з їхньою допомогою “природне” та “культурне” начала як взаємодоповнюючі складові в осягненні Блага життя й Любові. І в цьому відчувається перегук з культурологічним мисленням ренесансних пасторалістів. Маньєристично-алегорична картина, будучи художньою формою повтору-збагачення проблематики роману, слугує об’єктом етико-емоційного, конкретно-чуттєвого споглядання на семантико-інтелектуальному рівні осмислення-тлумачення персонажем. Вона впливає на душевний стан героїні, переводячи концептуалізоване алегоричне “свято мистецтва”, створене у віддаленому минулому, на рівень повсякденних побутових ситуацій. Паула відчула в картині співзвучність своїм думкам і переживанням, спроектувала її семантику на власну життєву ситуацію та прийняла під впливом твору Бронзіно важливе рішення.

Узагальнений поетичний смисл картини італійського художника не стільки розкриває проблематику Любові, скільки прояснює смисл життєвих колізій Паули, надаючи їм глибшого і навіть більш “піднесеного” значення. Дидактичність алегорії, що виступає як приховане поетично-живописне “подвоєння” історії почуттів героїв, є своєрідним варіантом “геральдичної конструкції”, взаємовідображення смислу картини в “історіях кохання” персонажів. Тут не у “зменшеній”, а в “іншій формі”, іншою художньою мовою виражені як “примноження”, так і прояснення вічної смислової глибини суперечливої природи Любові з її “Приємним”, “Благим”, “Гріховним”,

“Злим”. Утворюються автотекстові зв’язки між художньою семантикою картини Бронзіно і любовними колізіями героїв роману. Піднесене над побутовою дійсністю живописне полотно в якості підкреслено репрезентативної системи узагальненого підходу до проблеми Любові виступає закодованим фрагментом, який Паула “розкодує” в процесі споглядання, і набуває функції тексту-інтерпретанта. Твір Бронзіно несе в собі не лише “заряд моралі”²³, але й те, що Мердок дуже цінує і що називає “відкриттям реальності”²⁴. Смысл картини не просто вводиться до тексту роману, а прояснюється і осягається поступово, на відміну, приміром, від іншого роману Мердок “Дика троянда”, в якому досить прозора семантика картини Тінторетто розкривається за рахунок фіксації фарб, колориту, що подаються крізь призму сприйняття Мілдред, однак не суб’єктивізуються (у її сприйнятті фігурує “глядач”). Картина італійського художника у романі “Приємне і Благє” перетворюється на своєрідний “ключ”, на “простір тексту-посередника, інтерпретанта”.

До речі, реальна грошова ціна живопису Бронзіно у тексті роману навіть не згадується. А ось у “Дикій троянді” ціна шедевр Тінторетто є надзвичайно важливою для розкриття фабули: саме “грошові виміри” найбільше цікавлять Рендла, який перетворює витвір мистецтва на предмет інтриги, завдаючи великих страждань Хьюго. Прекрасне живописне полотно, в якому Хьюго вбачає глибокий естетичний смысл, для Рендла (цього героя письменниця порівнює з Діоніном, котрий перетворюється на Селена) виявляється лише джерелом грошей, що мають забезпечити йому “солодке” життя, а Еммою взагалі оцінюється як “посаг для Рендла”. Зрештою твір Тінторетто купує Національна галерея, де, до речі, знаходиться і картина Бронзіно. Цікаво, що золотий колорит шедевр Тінторетто створює алузію на реальне “золото”, гроші, які так цінує Рендл, і водночас нагадує про золотаве волосся Ліндзі, його коханої жінки, котра втілює чуттєву красу і також жадає багатства. До того ж у тексті роману прямо

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох.

говориться, що картина Тінторетто – “це золота мрія Хьюго про інше життя”²⁵, що “Золота Сусанна” асоціюється у нього з колишньою коханою жінкою – Еммою.

Творіння ренесансного художника подається в романі “Дика троянда” через сприйняття Мілдред, котра “давно не була в будинку Хьюго”. Тому введення емпізи видається психологічно вмотивованим: “Картина була не дуже великою, зображувала оголену жінку і майже напевне являла собою ранній варіант фігури Сусанни зі знаменитої “Сусанни й старців” із Віденської галереї ... глядачеві недаремно спадав на думку образ меду, коли він дивився на це нахилене вперед, повне, чудове золотисте тіло, на цю ногу, золотий відблиск якої падав на зелену воду, куди вона занурилася. Під важким хитромудрим сплетінням золотавого волосся сяяло обличчя, вираз якого важко було зрозуміти, – обличчя, яке лише Тінторетто й міг уявити. Одяг її складався із золотих браслетів та перлини, чия матова білизна і відбивала, і поглинала легкі, медового кольору тіні, що оточували її”²⁶.

У “Приємному і Благому” картина, як уже зазначалося, не є предметом грошових розрахунків, вона – не коштовна річ, якою прагнуть заволодіти, як у “Дикій троянді”, і не ікона, як у “Часі ангелів”, вона – власність музею, куди можуть прийти усі бажаючі й отримати “приємну” естетичну насолоду. А.Мердок, як думається, несвідомо (чи свідомо) полемізує, вводячи в художній простір цього роману локус музею, навколо якого протягом останніх десятиліть ХХ ст. точаться палкі дискусії²⁷. Одні вбачають у музеї “віддиференційований від життя світ мистецтва”²⁸, інші ж стверджують, що “будинок, де висять картини” слід зробити місцем живого спілкування людини й мистецтва, яке, в свою чергу, має бути “тлумаченням існуючого”²⁹. Осмислення Паулою картини Бронзіно рельєфно демонструє живий вплив класичного мистецтва на сучасну людину, що відвідує музей. При цьому письменниця представляє ситуацію суттєво відмінну від тієї, що розгортається у романі Ж.-П.Сартра “Нудота”, коли

головний герой, прийшовши до музею Бувіля, бачить в картинах-портретах лише минуле. Паула, на відміну від Сартрового Рокантена, не вважає картину Бронзіно непотрібним минулим, для неї цей естетично й емоційно значимий твір мистецтва є не просто дорогою “пам’яттю” про колишні часи, а й живою дійсністю, котра може допомогти в реальному житті. У цьому романі лондонський топос Національного музею постає у своїй головній семантичній “значимості” як храм Духовності й Культури.

* * *

Ф.Джеймісон, один із критиків постмодернізму, вважає, що “мистецький твір у своїй застиглій об’єктивній формі може слугувати ключем або ж симптомом певної значно більшої реальності, яка спроможна займати його в якості його кінцевої істини”³⁰. Введення в текст роману опису-інтерпретації картини Бронзіно набуває “ключового” значення. Показ “приємного” прочитання персонажами роману алегоричної ренесансної картини дозволяє Мердок представити сучасні життєво-психологічні колізії в контексті живописного трактування проблем кохання, як їх розумів ренесансний художник-маньєрист, та ввести їх, таким чином, у коло вічних загальнолюдських метафізичних проблем, що заявлені у назві “Приємне і Благе”. Картина як класична “емфаза”, є своєрідною цитатою і водночас феноменом особливої інтертекстуальності. Алегорична природа твору Бронзіно, прихована в ньому семантична “таїна” зумовлюють потребу в розшифруванні, яке дозволяє різноманітні інтерпретації картини різними персонажами. Ренесансне живописне полотно виступає одним із засобів характеристики психології героїв, оскільки породжує різні етико-емоційні тлумачення, що визначаються душевним станом та настроєм персонажа. Картина – це не лише культурний знак минулого, а й частина теперішнього, яке активно впливає на психологію героїв, імпліцитно утверджує вічну красу, значимість любові й

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох.

мистецтва. Співвідносячись із заголовком, проблематикою та змістом “Приємного й Благого” (через що її можна розглядати і як феномен паратекстуальності), картина Бронзіно постає як підкреслено репрезентативна система, як ключ до цього роману. Її можна розглядати як “третій текст-інтерпретант” (термін Ямпольського³¹) до транстекстуальності цього роману А.Мердок. Належачи до творів високого мистецтва, картина Бронзіно піднімається над побутовою дійсністю, змодельованою в романі. Описи різного її сприйняття та інтерпретації допомагають не тільки з’ясувати її “закодовану” семантику, пов’язану насамперед з проблемою Любові, та розшифрувати її алегоричну образність, але й прояснити авторський задум, проблематику та зміст усього роману “Приємне й Благе”. В якості цитати в тексті живописне полотно слугує певним концептуальним повторенням проблемно-ідейного комплексу роману і виступає “інтертекстуальною геральдичною конструкцією” (термін Ямпольського³²): воно у стислій, вираженій іншою образною мовою формі, сповненій дидактичності (що є характерною рисою алегорії), втілює концептуальний відбиток всього роману. Картина-цитата і текст роману взаємовідбивають одне одного, більш того, живописне полотно “подвоює” текст, до якого вводиться. Їхня співвіднесеність відчувається також і у всіляко прихованій письменницею дидактичності цього проблемно-програмового твору з етико-філософською орієнтацією.

Слід зазначити, що картина Бронзіно знову з’явиться і в романі А.Мердок “Цілком почесна поразка” (1970), але вже в іншій функції – як контраст недосконалої дійсності. Отже, для творчості цієї письменниці характерним виявляється принцип лейтмотивної поетики, концептуальних повторів, наскрізних образів і мотивів (“тенета” буття, сіті кохання, втеча з любовного полону та ін.), котрі в своїй автотекстуальності створюють єдність художньої системи її романістики³³.

- ¹ Музеи Рима: Галерея Боризе. Национальная галерея. М., 1971. – С.93-94.
- ² Перед нами, як вважає І.Мізиніна, не просто “звернення до музичних і живописних образів, до інших видів мистецтва”, що було характерною рисою творів англійської літератури ХІХ-ХХ століть (більш детально див.: *Мизинина І.Н.* Романи А.Мердок 60^x – нач. 70^x гг. (идеи философии Платона в зеркале художественной структуры). Дис. на соиск. уч. ст. к. филолог. наук. – Красноярск, 1991), а саме ситуація “вдивляння” у живописне полотно, розуміння смислу якого ключем до семантичного комплексу твору. Мотив споглядання картини, характерний і для пасторалістики, присутній і в романі Т.Делоні “Джек із Ньюбері”.
- ³ *Зыбайлов Л.К., Шапинский В.А.* Постмодернизм. М., 1993. – С.99.
- ⁴ Про довольність інтерпретації картини див.: *Зверев А.* Послесловие к роману Д.Барнса “История мира в 10^{1/2} главах” // Иностранная литература. – 1994. – №1. – С.231.
- ⁵ *Ильин И.П.* Постструктуализм. Постмодернизм. – М., 1996. – С.186.
- ⁶ *Алпатов М.В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. – М., 1976. – С.175.
- ⁷ Там само.
- ⁸ *Langmuir E.* The National Gallery // Companion Guide, 1996. – P.106.
- ⁹ *Ивашева В.В.* От Сартра к Платону // Вопросы литературы. –1969. – №11. – С.152.
- ¹⁰ Д.Янг вважає “Бурю” – “гігантською метафорою значення мистецтва” (див.: *Young D.* The Heart’s Forest. A Study of Shakespeare’s Pastoral Plays. – New Haven; London, 1972. – P.190.)
- ¹¹ Цьому питанню Мердок присвятила спеціальну статтю “Вогонь і Сонце: Чому Платон піддав художника вигнанню” (1976).
- ¹² У романі “Цілком почесна поразка” фігурує власне не картина, а медальйон, що має назву “Алегорія з Венерою і Купідоном”. Мається на увазі той медальйон, що “висить над дверима кімнати музею”, в якому зустрічаються Морган і Руперт, і тому його функція є скоріше прохідною, ніж опорною, і не настільки універсальною, як у “Приємному і Благовому”.
- ¹³ *Murdoch I.* The Nice and The Good. – G.B., 1968. – P. 147.
- ¹⁴ Ibid.
- ¹⁵ *Дубовик А.* Палимсесты // Хроника–2000. – 1992. – №2. –С.170.
- ¹⁶ *Мизинина І.Н.* Цит. вид. – С.17.

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох.

- ¹⁷ У роботі Н.І.Лозовської, присвяченій концепції людини в творчості А.Мердок, цей аспект спеціально не досліджується (див.: *Лозовская Н.И. Концепция человека в творчестве Мердок. Автореф. дис. канд. филолог. наук. – М., 1979*).
- ¹⁸ *Murdoch I. Ibid. – P. 337.*
- ¹⁹ У цьому полягає відмінність згаданої постмодерністської деконструкції картини Жеріко “Пліт «Медузи»”, представленої у творі Барнса. В чергуванні “досвідченого” й “недосвідченого” поглядів на це полотно формується не реконструкція семантики, а нове тлумачення картини Жеріко.
- ²⁰ Хьюго в “Дикій троянді” теж доторкається до цієї картини. Однак він, на противагу Рендлові, надзвичайно високо ставив естетичне значення картини, тому цей жест в його виконанні означав передусім намагання людини осягнути магію мистецтва: “...він встав і підійшов до картини Тінторетто, яка миттєво полонила його своєю льодовою чарівністю. Він поглянув на полотно, доторкнувся до нього пальцем. Дивно, що це просто фарби, і нічого більше” (див.: *Мердок А. Дикая роза. Алое и зеленое / Пер. с англ. М.Лорие. – К., 1995. – С.141*).
- ²¹ Цит. за: *Ямпольский М.Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. – М., 1993. – С.76.*
- ²² *Murdoch I. Ibid. – P.306-307.* Порівняйте використання цього образу у Хайдеггера: *Хайдеггер М. Учение Платона об истине // ‘Историко-философский ежегодник’ 86. – 1986. – С.255-275.*
- ²³ *Демурова Н. Метафоры “Черного принца” // Мердок А. Черный принц. – М., 1977. – С.197.*
- ²⁴ *Murdoch I. The Sublime and the Good// Chicago Review. – № xiii, autumn, 1959. – P.51.*
- ²⁵ *Мердок А. Дикая роза. Алое и зеленое. ... – С.141.*
- ²⁶ Там само.
- ²⁷ *Valery P. Das Problem der Museen// Wolkenkratzer Art Journal. – № 13 (August), 1986.*
- ²⁸ *Козловски П. Культура постмодерна. – М., 1997. – С.116.*
- ²⁹ Там само. – С.180-181,116.
- ³⁰ *Джеймисон Ф. Постмодернизм, или логика культуры позднего капитализма //Философия эпохи постмодерна. – Минск., 1996. – С.124.*
- ³¹ Див. цит. вид. :*Ямпольский М.Б. – С.82.*
- ³² Там само.
- ³³ Ці наскрізні мотиви, часто заявлені у заголовках одних романів, на рівні тексту реалізуються в інших, що сприяє проясненню загального

Алісеєнко Ольга. Про художню функцію картини ренесансного художника в романі...

кола ідей, представлених в романістиці Мердок. Так, приміром, образ “тенет”, винесений у назву її першого роману “В тенетах” (1954) розтлумачується в “Чорному принці” (1973), де виступає метафорою “буття”, що постає у вигляді “всеохоплюючих густих тенет з найдрібнішими переплетеннями”. Внутрішньотекстуальний зв’язок романів А.Мердок все ще потребує спеціального дослідження.