

10. Франко І. Захар Беркут / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 16. – К. : Наукова думка, 1978. – С. 7–154.
11. Франко І. Лист до В. С. Давидяка, 27.05.1874 р. / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 48. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 9–12.
12. Франко І. Передмова [до видання: Уїльям Шекспір. Гамлет, принц датський] / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 32. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 156–170.
13. Франко І. Поет зради / Іван Франко // Додаткові томи до Зібрання творів у 50 т. – Т. 54. – К. : Наукова думка, 2010. – С. 21–33.
14. Франко І. Славој і Хрудош / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 23. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 254–360.
15. Франко І. *Bel parlar gentile* / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 37. – К. : Наукова думка, 1982. – С. 8–20.
16. Щурат С. В. Рання творчість Івана Франка / Степан Васильович Щурат. – К. : Вид-во АН УРСР, 1956. – 146 с.
17. *Časopis Českého museum.* – 1832. – Т. 6. – 500 с. – <http://books.google.com.ua>.

Анотація. Досліджено ранню п'єсу І. Франка «Славој і Хрудош» з погляду художнього часу і простору. Розглянуто співвідношення прози і поезії у творів, семантику імен персонажів. Зроблено припущення щодо закінчення сюжету твору. Вивчено просторове мислення автора при побудові основних опозицій п'єси.

Ключові слова: І. Франко, драма, час, простір, хронотопіка.

Summary. Investigated early play I. Franko's «*Slavoj and Hrudosh*» in terms of artistic time and space. Consider the prose and poetry in the works, the semantics of names of characters. Make assumptions about the end of the plot work. We study the spatial thinking by the construction of the main oppositions play.

Keywords: I. Franko, drama, time, space, chronotopica.

УДК 821.111-31.09

Крючкова О.Р.

МИСТЕЦТВО ЯК «ОМЕРТВІННЯ НАТУРИ» В ХУДОЖНІЙ СИСТЕМІ РОМАНУ Г. НОРМІНТОНА «ДИВА Й ЧУДАСІЇ»

У романі Г. Нормінтона «Дива й чудасії» (2004) від початку заданий романістом кут зору на митця Ренесансу, який жорстко «вписаний» у контекст своєї епохи з усім її блиском та злодіяннями, жодного разу не порушується. Доля Томмазо Гріллі складається цілком в річищі *попиту* на його таланти: після ініціатив рідних ніхто не зацікавився ним як особистістю, ніхто не приділив йому щирої уваги – він хіба що бував потрібний тим чи іншим сильним світу цього. І хоча героєві Г. Нормінтона «шлях нагору» таки вдається, це зовсім не стрімкий злет, а справжня боротьба за місце під сонцем, боротьба з власною долею, яка прирікла його жити й померти в злиднях, боротьба з задрісними конкурентами, боротьба з тупістю та самодурством можновладців. Письменник акцентує, що сам лад життя вимагає від його героя не *бути*, а *здаватися*, іншими словами – надіти *маску*. І ця маска від початку, за природою своєю, фальшива.

Монстри були першим мотивом творчості Гріллі. Оскільки він з дитинства цікавився лицарськими романами та історіями, то й малював він від початку відповідні речі: «<...> I began to draw monsters. They peeped from the margins of my copybook into the calligraphic foliage: monkeys with the manes of lions, hares perched on cicadas' legs, wild men sporting tusks like Turkish moustaches. Sketching became a compulsion, the fruit of seeds sown in my early wanderings» [6, 18-19]. Це таки, безперечно, талант, але Г. Нормінтон акцентує малопопулярну рису мистецтва Відродження – смак до гротеску, монструальності та потворного.

Невдаха-батько, як Моцарт-старший, намагається реалізувати синів талант з резонансом: «I will make you famous. We will fix our name in history» [6, 23]. Бажання прославитися – цілком типове для ренесансної людини. Але ніяких романтичних ілюзій тут немає: «... my son is remark-

able. Not just another artist. Like a talking ape, he is a herald of wondrous Nature» [6, 28]. Томмазо мають продати багатим і знатним, немов мавпу, що говорить, – звідси й назва роману.

Знаменитий флорентійський майстер Сандро Бонданелла, який бере участь у долі вундеркінда, втілює отой полюс вишуканості, багатства й свободи, який здається нещасному Гріллі цілковито недоступним, однак хлопець одразу відмічає у ньому й зморшкувату старечу шию, й очіци торгівця: «My throat seized up whenever Sandro Bondanella called to visit. With his white locks and rich clothes and restless, opportunistic eyes, he seemed an emissary from a foreign world, a place of patronage and power, whose dust I imagined puffing up from his cloak when he draped it across a chair» [6, 29]. Бонданелла лише звучанням імені нагадує великого й духовно трепетного Боттічеллі: він плоть від плоті цього світу, в якому все має свою ціну.

Кар'єра митця починається з того, що на Томмазо навалюють купу фальші й пустої риторики в сполученні з тяжким і брудним ремісничим трудом, пов'язаним з певними самообмеженнями: «»Begin,» my father began, '»by decking yourself with this attire: Enthusiasm, Reverence, Obedience, and Constancy.» First principles, it appeared, were moral principles. I was to abjure the company of women, which made an artist's hand flutter like a leaf in the wind. I should bind myself with respect to the authority of a master. So began my training. I learned to fix lines with ink, how to shade folds with washes and to erase errors using the soft of bread rubbed between finger and thumb. Then there were parchments to be prepared, and the monotonous tinting of paper with terre verte and white lead, with beans of vermilion and bone dust» [6, 23-24]. Нічого про справжнє натхнення, ніякої духовності, ніяких ідеалів. Ті рефлексії середньовічної християнської аксіології, що були колись популярні в середньовічних цехах живописців, Гріллі порушує з надзвичайною легкістю й без докорів сумління. Улюблену тезу багатьох митців і критиків XIX-XX ст. про те, що успіх залежить не стільки від генія, скільки від наполегливої праці, Г. Нормінтон трактує з очевидною іронією. Бо геній Гріллі, попри те, що він таки старанно вчиться й тяжко працює над своїми творами, реалізується з моцартіанською невимушеністю. Біда лише в тому, що він – *геніальний копіїст*, відтворювач чужого стилю, дзеркало ренесансної креативності, але в атмосфері перенасиченості мистецтвом, властивій ренесансному середовищу, до пори до часу це не кидається в вічі. Взагалі проблема копіювання була дуже актуальною для Ренесансу – достатньо пригадати знамениту полеміку Кортезі та Поліціано стосовно наслідування, основна ідея якої полягала у твердженні того, що митець повинен наслідувати як людина, а не мавпа, тобто – усвідомити себе по відношенню до іншого (якого наслідує), повернутися до себе, творити у тій манері, в якій інші вже творили, але при цьому пізнавати власну природу та природу взагалі [див. докл.: 3, 263–264]. Ці ж проблеми зачіпає у своїх листах Ф. Петрарка: «хто наслідує, повинен намагатися написати подібно, але не те ж саме, і етапу подібності потрібно бути не таким, як буває між портретом та людиною, зображеною на портреті <...>, а таким, як між батьком та сином» [2, 33]. Пізніше І. Гете заявляв, що кожний митець розпочинає із копіювання природи, наслідування її, але через поглиблене вивчення об'єкта і набуття усе більш точних знань якостей речей він виробляє власний стиль, і якщо наслідування базується на спогляданні, то стиль – на «твердинях пізнання», «сутності речей» [4, 28]. Проте, як ми побачимо далі, власного стилю Гріллі так і не виробив, застрягнувши на цій першій сходинці митецької еволюції.

Огидний карлик з дивним талантом живописця-імітатора стає популярним серед багатіїв рідної Флоренції: «I became a performing curiosity: the Freak with the Hand of God. Small crowds gathered on street corners to see me in my blue harlequin's costume. I suppose they enjoyed a perceived paradox – that a being so badly drawn, foreshortened by a myopic and with proportions lamentably botched, should yet possess an eye for beauty» [6, 30]. Така деталь, як синій костюм арлекіна, ще раз підкреслює внутрішню спорідненість героя з Блазнем «Корабля дурнів», який є водночас жалюгідним і значним, частиною цього світу й водночас – спостерігачем, що дивиться на нього відсторонено.

Томмазо, цей «жарт природи», від початку замислюється над загадковістю буття. Жива природа, яка, за *idee fixe* Ренесансу, немов викликає художника на змагання, у своєму бутті сповнена величній простоти й тихої принадливості, не в змозі бути відтворена вповні ніяким майстром. Це глибоко відчуває Томмазо під час поїздки до Мілану – «Вавилону торгашів та мандрівників». Він з увагою художника вдивляється у ліс навколо, відмічаючи всі деталі: «...for the dense bright forest throbbed with birdsong and the murmurous industry of bees; squirrels leaped and scampered overhead; a green woodpecker fled at our footsteps and I watched its undulating flight along the broad, dappled avenue. When we found the roadside freshly rucked up by tussling boar...» [6, 32]. У змаганні з природою художня творчість безпорадно програє, що особливо чітко відчуває Томмазо, спостерігаючи бездарні скульптури свого батька: «The goat was bloated, with buckling hind legs that needed an intrusive bronze support. A mallard languished, half-made, encased in mud from the depths of its lake. As for the turkey – a poor blighted cousin to Giambologna's wattled and ruffled beast – its beak was blunted, the eyes about as bright as a cooked trout's, and the wings crumbled in a

terminal moult» [6, 31]. Небезталанний Томмазо, який виробив у собі високий естетичний смак, бачить усі недосконалості спроб батька відтворити живу природу.

Але й високе, справжнє мистецтво Відродження, що викликає естетичне захоплення, часто оспівує речі страшні й смертоносні. Томмазо захоплюється ними, вони викликають у нього водночас і запал, і жах, і допитливість художника: «I also came to admire a statue of St Bartholomew – that unfortunate missionary whom the early Armenians flayed for his faith. I was appalled and enthralled by that decorticated saint, who wore his skin like a loose gown and held it over his privy parts (had they too been stripped?) while he contemplated his Saivation. How artfully the sculptor represented every muscle and sinew of the standing cadaver, so impossibly alive in its double death (of martyrdom, of marble)» [6, 40].

Отож, митецький твір вже в очах юного Гріллі є омертвіння природи. І це вираз особливого омертвіння душі, яке було властиве людям Відродження, – писав же польський дослідник М. Комар про те, що на багаття, в яких конали в муках живі люди, гуманізм дивився «холодними очима гада» [5]. Варто пригадати також, з якою безтрепетністю замальовував труп на шибениці молодий Леонардо, як розпускали чутки, буцімто Мікельанджело розіп'яв натурщика, щоби натурально передати людські муки в скульптурі.

Саме з цього «бульйону» виникає й особистість Томмазо Гріллі, який, ще дитиною, спостерігаючи, як конав монах, розчавлений конем, щиро веселиться разом з натовпом: «Never in all my childhood did I laugh so heartily – or so heartlessly. The old Cistercian`s back was broken. It took three days for – him to die» [6, 42]. Чи ж не точно так розважалися чужим стражданням у римських язичницьких цирках? Від християнського сумління, від емпатії щодо чужого страждання, що їх півтори тисячі років виховувала християнська церква, залишилося лише оте невпевнене «чи так недобре».

Отож між офіційною роллю Митця, який покликаний начебто стверджувати високі християнські ідеали, й реальними митцями Ренесансу в романі «Дива і чудасії» існує справжня безодня. І цілком співзвучна Ренесансу ідея антиномічності Митця та створених ним артефактів – тут парадоксально можуть з'єднуватись любов та ненависть, земне та небесне. Ось портрет одного зі вчителів Томмазо – Бонконвенто, творчість якого – усі ці «розкішні розп'яття на фоні бурхливих небес» – дуже схвалює церква: «Yet though his art be Christian, his heart was not. A battalion of wrestlers could not have squeezed, from all that mass of blubber, a mite`s fart of love. The Maestro, you see, was powered by hatred» [6, 72]. Та цей успішний майстер (ось уривок з «цінника» картин Бонконвенто: «400 fl. Leda and the Swan. Original by my hand. 4x3. 500 fl. The ecstasy of St Teresa, life size, estimated one of my finest paintings. 7x4...» [6, 78-79] менш за все почувається щасливим.

Смерть, Потворство і Страждання у цій системі цінностей представлено з максимальною повнотою, і у свідомості хлопця це відкладається назавжди.

Усе в цій системі насправді перевернуто й перетасоване, хоча міцно тримається за своє право вітального, бездушного й бездуховного існування. Містким символом божества, якому в цьому середовищі, по суті, насправді вклоняються, виступає створений «першим сюрреалістом» Європи Джузеппе Арчімбольдо з овочів та фруктів образ етрусського бога плідності Вертрумна (XVI ст.), з автором якого зводить свого героя Г. Нормінтон: «He stared at me with blackcurrant eyes: animate, mythical and faintly malevolent. His cheeks were peaches and his lips red cherries. Marrows, aubergines and a radish constituted his throat and chest, to which a gown of flowers was pinned by an onion clasp <...> The effigy, constructed of disparate flowers and fruits, cohered as one majestic being» [6, 50]. Попри видиму абсурдність, цей образ чітко конденсує ідею вітального життя, позбавленого присутності духу, «загадкового і злосливого».

Та дуже подібний, за Г. Нормінтоном, і дух, що панує вже не в природі, а в культурі. У романі присутній свого роду «код да Вінчі» – рукописи й малюнки великого флорентійця, тимчасовим володарем яких письменник робить Арчімбольдо, і які виступають в якості «заповіту», певної програми того аналітичного «розчленіння природи», яка стане ідейно-естетичною платформою усього постренесансного мистецтва, причому письменник «матеріалізує» ці загадкові тексти з усією переконливістю натуралістичного зображення: «Each sheet was covered in writing, sometimes legible, often in mirror hand. There were diagrams of fortifications viewed from the heavens, crablike siege engines and grotesque heads bloodlessly disembodied. I saw floating pyramids; awful revelations of flood and storm; the flowering petals of an unbuilt cathedral. I gawked at a sphere which – opened like a fruit by some anatomist`s knife – revealed a crouching fetus» [6, 54]. Кидається у вічі якась бездушна жорстокість, з якою зроблено ці замальовки смертовбивчих машин та «гротескних голів, безкровно відділених від тіла», й, особливо, оця безтрепетна мандрівка у трубу матері, де зароджується таїнство нового життя – це личить бачити Богові, а не людині: «My soul quaked at this God`s-eye view of hidden things, and I pitied the bald infant still sheltering in its defiled and studied shell» [6, 54]. Невідомо, чи знає Нормінтон роман російського символіста Д. Мережковського «Воскреслі боги», але подібність концепції тут разюча [див.: 1].

Словом, дихотомія «Життя – Мистецтво» постає у Г. Нормінтона з усією чіткістю, і міф про Ренесанс як нібито оспівування виключно принад реального життя дезавуальований у його романі від самого початку. Натомість виступає гірка картина людської малості й «тварності», ницості тілесної оболонки й загалом тілесного світу – ця ницість і мізарабельність деформує й спотворює тендітну й вразливу душу, що в ній перебуває. Більше того, форми земного життя в їх оманливій чуттєвій принадливості так само тимчасові й підлягають гниттю, як ті вітальні форми, з яких створює образ мінливого Вертрумна Арчімбольдо, якого автор зробив одним зі вчителів Томмазо. Мистецтво – цілковито за З. Фройдом – постає тут як компенсація недосяжного земного щастя, сублімація, плодами якої можна вигідно торгувати, адже в суспільстві, яке видається таким життєрадісним і сповненим вітальних сил, на таку компенсаторну річ існує неабиякий попит. І убогий та відречений Гріллі вступає до цього чарівного й лякаючого світу як його майбутній господар – він призначений до того своїм непересічним талантом так само невідворотно, як і до цькування та презирства – у світі реальних людей.

Список використаних джерел

1. Абрамович С. Д. Художественная концепция времени в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и антихрист» / С. Д. Абрамович // Література. Літературознавство. Життя (до 75-річчя від дня народж. д-ра філол. наук, проф. М. В. Теплінського). – Івано-Франківськ, 1999. – С. 179–193.
2. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Л. М. Баткин. – М. : Наука, 1989. – 272 с.
3. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения : избранные работы ; [пер. с итал.] / Эудженио Гарэн. – М. : Прогресс, 1986. – 394 с.
4. Гете И. В. Простое подражание природе, манера, стиль // Иоганн Вольфганг Гете. Собр. соч. : в 10 т. ; [пер. с нем.]. – М. : Художеств. лит. – Т. 10. – С. 26–30.
5. Komar M. Czarownice i inni / Michal Komar. – Krakow, 1980. – 157 s.
6. Norminton G. Arts and wonders / Gregory Norminton. – London : Sceptre, 2004. – 496 p.

Анотація. У статті розглянуто трактовку проблеми мистецтва й митця в романі «золотого хлопчика постмодернізму» Г. Нормінтона «Дива й чудасії» та підкреслено, що справжнє мистецтво Відродження, яке викликає естетичне захоплення, часто оспівує речі страшні й смертоносні.

Ключові слова: постмодернізм, Ренесанс, мистецтво, митець, епоха, маска, талант, концепція мистецтва.

Summary. The article considers the problem of interpretation of art and artist in the novel by «golden boy of postmodernism» G. Norminton «Arts and Wonders» and underlines that authentic Art of the Renaissance, which causes the estetic admiration, often honours awful and mortal things.

Key words: post-modern, the Renaissance, Art, artist, epoch, mask, talent, the concept of art.

УДК 821(100)+821.161.2].092

Кудрявцев М.Г.

«КАМІННИЙ ГІСТЬ» О. ПУШКІНА І «КАМІННИЙ ГОСПОДАР» ЛЕСІ УКРАЇНКИ У КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ ТЕМИ: НЕСИНХРОННЕ ЗІСТАВЛЕННЯ

Традиційні образи, сюжети, мотиви виникають, як правило, здебільшого у національних фольклорах, історіях, літературах. Багато з них переходять до інших літератур, набуваючи при цьому різних самобутніх оновлень та інтерпретацій на інонаціональних ґрунтах.

Найпоширенішими з них є античні, біблійні, середньовічні образи та мотиви, які часто називають світовими.

На протязі віків вони матимуть різну ідейно-художню трактовку, часто полярну, виступатимуть носіями відповідних світоглядів певної доби, імпульсами суспільних альянсів та літературних ремінісценцій.