

Акулова Н. Ю.,
кандидат філологічних наук,
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

**“ОСТРІВ МЕРТВИХ” АРНОЛЬДА БЕКЛІНА І ПРОБЛЕМА
ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ В РОМАНІ “ТАРР” ВІНДЕМА ЛЮЇСА**

На схилі XIX віку “Острів мертвих” було визнано “іконою світової втоми” (Ф. Зельгер), а його автор став знаковою фігурою *fin de siècle*. Картина виявилась імпульсом натхнення для багатьох митців (у тому числі – митців слова), які творчо інтерпретували її естетичний потенціал. На туманному Альбіоні, щоправда, реакція на живопис швейцарського символіста була доволі неоднозначною. Так, наприклад, з художньою концепцією А. Бекліна перегукувався ранній творчий досвід Е. М. Форстера [5, 513]. О. Гакслі, навпаки, різко критикував стиль майстра пензля як приклад поганої мистецької традиції в дії [2, 440]. З-поміж британських прозаїків-модерністів, чиї тексти містять посилення на доробок художника, варто згадати В. Люїса, який був зачинателем і теоретиком вортицизму в англійському живописі та літературі. Як митець, він мав подвійний статус, оскільки проявив рівновеликий талант у сферах зображальної та словесної творчості. Як прихильник і основоположник авангарду (у його британському варіанті) письменник охоче вдавався до експериментів на межі різних видів мистецтва. Як автор праць “Час і людина Заходу” (*Time and Western Man*, 1927), “Сатира і художня література” (*Satire and Fiction*, 1930), “Люди без мистецтва” (*Men wit hout Art*, 1934) він був філософом, який запропонував власну концепцію візуальності.

Основою світогляду митця була ідея “візуальної, або пластичної, свідомості”, згідно з якою саме зорову явленість дійсності, а не потік емоційних вражень людини, В. Люїс вважав гарантом її об’єктивності. За його переконаннями, надаючи перевагу ментальному світові перед фізичним, особистість втрачала “чіткість своєї індивідуальності”, перед догмами часу, інстинктами або сферою підсвідомого поступалася власними свободою і здатністю мислити [4, 167]. Таким поглядом суголосна поетика В. Люїса, на що неодноразово вказували дослідники літературного доробку письменника, та й він сам визнавав це. Уже герой першого роману “Тарр” (*Tarr*, 1928¹) став речником естетичних поглядів автора. Однак, як справедливо зауважив Д. Туляков, твір “цікавий не так абстрактними естетичними положеннями, як наближенням принципів характерології персонажів роману, у тому числі й самого Тарра, до цих положень” [1, 79]. Коротко зупинимося на цьому в межах наших дослідницьких пріоритетів.

Наративну стратегію твору розбудовано на основі взаємодії образів-типажів. Зав’язку сюжету становить розповідь про стосунки молодого англійського живописця Фрідріха Сорберта Тарра, який протиставляє себе світові паризької “буржуазної богемі”, з простакуватою німкеню Бертою Люнкен. Конфлікт у цих непростих взаєминах актуалізує проблему естетичного смаку, адже саме його браком зумовлене зверхнє ставлення героя до своєї коханки. Натяк на А. Бекліна під час опису помешкання жінки стає сюжетно-образною формою типізації цього персонажа: “Тарр перебував у студії чи то в салоні. Це був цілком буржуазно-богемний інтер’єр. Зелена шовкова тканина й подушки різноманітних рослинних та мінеральних відтінків вкривали все, створюючи неприємне враження плісняви. Холодні відштовхуючі відтінки “Островів мертвих”, гігантські кипариси, гроти тевтонських німф масивно розташувались у цій французькій квартирі” (переклад наш. – Н.А.) [3, 40]. Як пандан до

¹ Відомо, що твір написано в період з 1909 по 1911 роки. Протягом 1914–1915 років автор переглянув і розширив текст. У такому вигляді роман уперше друкувався в журналі “Егоїст” у 1916–1917 роках. 1918 року була опублікована його американська версія. Остаточний варіант – посутньо доопрацьований В. Люїсом – побачив світ у 1928 році.

Троянди й виноград: феномени естетичного і прагматичного в літературі та культурі

всього згадуються зліпок Бетховена (“багатьом людям з мистецьких кіл рішуче не подобалося це обличчя”) і фотографія відомого шедевр Леонардо да Вінчі (“Тарр ненавидів Мону Лізу”). Завдяки описаним уподобанням автор окреслює аксіологічні пріоритети Берти, яка постає втіленням інертного існування середнього класу з нав’язаними смаком та нормами поведінки. Відповідно, беклінівські репродукції вкупі з іншими атрибутами масової культури, якими прикрашено “французьку квартиру” жінки, стають символом її стереотипних уявлень про мистецтво.

Моделювання образів персонажів у творі відбувається за принципом “поетики поверхні” (Д. Туляков), що, на відміну від героїв Дж. Джойса чи В. Вулф, бере за основу зоровий вимір дійсності, тому не можна ігнорувати “погляд” спостерігача. Інформацію про житло Берти фокалізовано фізичною присутністю Тарра. Пейоративність ремарок, поданих автором у дужках, як і модальність уривка в цілому, виказують ідеологічний кут зору протагоніста. Обраний для аналізу наративний сегмент добре узгоджується з картиною світу художника і демонструє його “зовнішній метод”. Так, маркуючи Таррове ставлення до дійсності, мікроекфраз в романі слугує практичному втіленню “філософії зору” (“philosophy of the eye”) письменника.

Література

1. Туляков Д. С. “Философия зрения” и поэтика поверхности в романе У. Льюиса “Tarr”. *Вестник ВГУ*. 2015. № 4. С. 76–82.
2. Huxley A. Art and the Tradition. *The Athenaeum*. 1919. June 6. P. 440.
3. Lewis W. Tarr / ed. by Scott W. Klein. New York : Oxford University Press, 2010. 384 p.
4. Lewis W. Time and Western Man. Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1993. 617 p.
5. Varty A. E. M. Forster, Arnold Böcklin and Pan. *The Review of English Studies*. 1988. Vol. 39. Issue 156. P. 513–518.

Аммон М. В.,

кандидат филологических наук,

Гомельский государственный университет имени Ф. Скорины

СПЕЦИФИКА ГРОТЕСКА В БЕЛОРУССКОЙ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Традиционно проблема соотношения гротеска и фантастики как особых способов художественного изображения действительности вытекает из условности любого вида творчества, его несоответствия объекту изображения. Данное обстоятельство объясняется предельностью экспрессивного потенциала того или иного вида искусства, его стремлением к типизации. Специфическая ситуация создается при обращении писателей ко вторичной условности, предусматривающей сознательное нарушение правдоподобия, “<...> смещение пропорций, изменение логики, необычайные комбинации привычных реалий и т. п.” [1, 35] (Е. Ковтун). При этом актуально различие двух уровней вторичной условности в зависимости от функциональной природы вымысла. С одной стороны, искажение общепринятых норм репрезентации реальности возможно с помощью целого спектра художественных приемов: гиперболы, аллегии, метафоры, пространственно-временной неопределенности, введения в текст религиозных, мифологических образов и др. В этом случае авторская фантазия хоть и меняет привычный вид вещей, однако не выходит за пределы общих представлений об объективном мире. Кроме того, в отдельную группу следует выделить “явную