

Акулова Н. Ю.,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольського державного педагогічного університету
імені Богдана Хмельницького

(РЕ)КОНСТРУКЦІЯ «ДЖОКОНДИ» В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ ПРОЗІ 1920-Х РОКІВ КРИЗЬ ПРИЗМУ БРИТАНСЬКОГО ЕСТЕТИЗМУ

Анотація. Статтю присвячено проблемі рецепції «Джоконди» в українській та англійській прозі 1920-х років. Екфраза найвідомішої картини Леонардо да Вінчі аналізується кризь призму культурного досвіду модернізму. З цією метою враховується референція «Джоконди» до вербальних прецедентів. Особлива увага приділяється поглядам В. Патера – теоретика британського естетизму. Окреслюються перспективні аспекти аналізу особливостей (ре)конструкції поетики Леонардо модерністським художньо-літературним дискурсом з огляду на його співвіднесеність з еросно-мортальною парадигмою.

Акцентується співзвучність модерністської риторичної традиції з філософією Леонардо да Вінчі, з його «судженням у стилі сфумато, яке (...) стирає грань поміж головними дефініціями» (М. Кантор). Зазначається, що іманентна двоїстість створеного великим флорентійцем шедевр узгоджувалась з мінливістю цього образу в британських письменників-модерністів, чие ставлення еволюціонувало від замилювання таємничістю зображеної на картині жінки у «Кімнаті з видом» Е.М. Форстера до іронічного скептицизму В.С. Моема в «Різдвяних канікулах».

Конкретизовано об'єкт подальшого дослідження – це нарис *Mona Lisa* Дарії Віконської, оповідання «Посмішка Джоконди» О. Гакслі й «Прекрасна дама» Д.Г. Лоуренса. Методологічний підхід обґрунтовується тим, що для вказаних письменників живопис був значущим джерелом творчої інспірації, відтак, закономірністю, що оповідною домінантою їх художньої прози стала візуальна сфера. Зазначається, що, трансформована тлумаченням В. Патера в модерністський конструкт, «Джоконда» посіла особіне місце в творчості зазначених письменників. Сам Леонардо да Вінчі завжди прагнув «підняти сюжет понад сферою традиційного кола асоціацій» (В. Патер), загадкова посмішка Мони Лізи була апропрійована прозаїками для вираження їх власних ідей.

Ключові слова: «Джоконда», британський естетизм, еросно-мортальна парадигма, модернізм, взаємодія мистецтв.

Постановка проблеми. Європейський естетизм був пов'язаний із тенденціями ренесансизму в культурі. Вони актуалізували відповідні світоглядні та образні проєкції, характерні для Відродження тип митця-універсаліста. Ці тенденції, як і теорія «об'єднаного мистецтва» («Gesamtkunstwerk») Р. Вагнера, спровокували появу інтермедіальних практик у мистецтві рубежу XIX і XX століть. У такому контексті закономірним бачиться зростання інтересу до портрета Мони Лізи (Джоконди), яка виявилась своєрідним символом Ренесансу.

Художня література утворила справжній культ цієї усміненої жінки, який утверджувався «...в атмосфері напруженої дискусії щодо жіночого начала та нового визначення статевих відносин, під впливом досвіду непевності, відчуження, непогодженості, втрати Я, сформульованого філософською думкою того часу, зрештою у контексті кризовості суспільної свідомості...» [6, с. 288]. Специфіка інтерпретації образу найвідомішої ренесансної красуні мистецтвом слова великою мірою була визначена працями В. Патера та З. Фрейда.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема рецепції «Джоконди» в українській та англійській прозі 1920-х років, з огляду на вербальний контекст британського естетизму та еросно-мортальну парадигму соціального буття, що стала «в літературі міжвоєнної доби одним із генеральних алгоритмів побудови сюжету художнього тексту», зумовила «специфіку й характер розвитку його конфлікту» [5, с. 309], не була спеціально описана літературознавством. Як західні науковці, так і українські дослідники обмежувались випадковими зауваженнями [4; 12; 13; 17; 18]. Компаративний аспект проблеми взагалі не брався до уваги.

Мета цієї розвідки – розглянути особливості (ре)конструкції поетики та філософії Леонардо да Вінчі у прозі українського та англійського високого модернізму кризь призму британського естетизму.

Виклад основного матеріалу. Глибинна екзистенційна дихотомія «життя / смерть» завжди вабила людину. Однак конститутивним чинником соціальної онтології вона стала після народження психоаналізу. Теорія інстинктів З. Фрейда відіграла вагомий роль у процесі модернізації культури на зламі XIX і XX століть. Філософську думку, що безпосередньо вплинула на формування модерністського світогляду, традиційно пов'язують з іменами А. Бергсона, С. Кіркегора, Ф. Ніцше, А. Шопенгауера та інших. Тож визначальними для нового інтелектуально-естетичного руху стали також відчуття кризовості епохи, ревізія християнської моралі, еротизація усіх сфер життя й відмова від раціоналістського типу мислення, які спровокували властивий добі декадентський умонастрій і особливо потужно позначились на розвиткові мистецької сфери західноєвропейського суспільства. Загальнокультурна інтеграція цих ідей відбулася внаслідок катастрофи світового масштабу 1914–1918 років і супроводжувалась шокуючим відкриттям «смертності культури», блискуче обґрунтованою О. Шпенглером.

Серед означеної когорти ідейних натхненників модернізму важливе місце належало мистецтвознавцю В. Патеру – теоре-

тику британського естетизму. Його оригінальна інтерпретація живопису, скульптури й поезії французького та італійського Ренесансу (“Studies in the History of the Renaissance”, 1873) – фактично «йшлося про фабрикацію нового культурного продукту відповідно до дискурсивних законів «сучасного мистецтва» [10, с. 99] – мала неперехідне значення для формування естетичних поглядів В. Вулф, Дж. Джойса, Д.Г. Лоуренса та інших представників інтелектуальної еліти Великобританії того часу.

Оксфордський професор, за висловом Р. та Дж. Кіф, став їх «інтелектуальним батьком»: «Більше ніж за двадцять років до того, як Ніцше був прочитаний в Англії, Патер розпочав конструювання радикально нового погляду на себе й довколишній світ і в процесі цього вплинув не лише на становлення О. Вайлда та А. Саймонза, але й на модерністів, які прийшли після них» [15, с. 2]. Виклик цінностям Вікторіанської епохи найбільш виразно прозвучав у нарисі, присвяченому творчості Леонардо да Вінчі.

Згідно з патерівським тлумаченням, флорентійський майстер був митцем візіонерського типу. Однак його візії не приносили світові втіхи, адже потужний аналітичний розум геніального живописця помічав невлітими для ока пульс і скелет реальності: «На що не дивився б Леонардо, яким гарним не був би об’єкт його уважного споглядання, він бачив крізь поверхню смерть, приховану всередині» [15, с. 45]. Таке «зачарування» смертю, усвідомлене критиком і до певної міри притаманне самому В. Патеру¹, як і засаднича для творчості художника категорія спокуси [10, с. 100], уповні виражені в найбільш відомому пасажі «Ренесансу» – в описі «Мони Лізи»: «Цей образ, що в такий дивовижний спосіб з’явився біля води, утілював тисячолітнє бажання людей. Довкола її голови «зійшлися всі сторони світу», а її повіки дещо втомлені. Це краса, що впливає зсередини [...] краса, у яку вкорінилась душа, з усіма її муками!.. Усі думки, увесь досвід світу вирізьблено в цих рисах [...] Вона давніша від скель, що її оточують; немовби вампір, вона багато разів помирала, і її відомі таємниці могили [...]» [19, с. 103].

Акцентована в наведеній інтерпретації еросно-мортальна парадигма легко вписується в контекст модерністської риторичної традиції. Важливо, утім, що вона співзвучна з філософією Леонардо да Вінчі, з його «судженням у стилі сфумато, яке [...] стирає грань поміж головними дефініціями» [2, с. 32–33]. Тому очевидний нині вплив Патерового есея на розвиток британського модернізму був визначальним. Щоправда, інспірована ним реакція тогочасних арт-критиків виявилась неоднозначною. «Хто, зрештою, переймається тим, що Патер вклав у портрет Мони Лізи дещо таке, про що ніколи не мріяв Леонардо? [...] Через це картина стає для нас більш привабливою ніж є, і розкриває нам секрет, про який насправді нічого не знає», – писав у діалозі «Критик як митець» (“The Critic as Artist”, 1891) О. Вайлд [21, с. 36]. Натомість Д. Річардсон в есеї «Жінки й майбутнє» (“Women and the Future”, 1924) побачила в найвідомішому полотні да Вінчі більше ніж запрограмовану В. Патером рефлексію картини як «утіленої жіночності» (“essential womanhood”) – для авторки фігура Мони Лізи репрезентувала історію неправильного розуміння жінок чоловіками [20, с. 412].

¹ У ранньому дитинстві критик пережив потужний страх смерті. Можливо саме тому, як писав П. Муратов, «немає нічого, написаного Патером, де б не відчувався подих могили, де б не вималюювався страхітливий образ зі стиснутим підборіддям, з химерною посмішкою, з прямими сухими ногами...» [7, с. 9].

Прикметно, що іманентна двоїстість створеного великим флорентійцем шедевр узгоджувалась також із мінливістю рецепції цього образу британськими письменниками-модерністами, чия ставлення еволюціонувало від замилювання таємничістю зображеної на картині жінки у «Кімнаті з видом» (“A Room with a View”, 1907) Е.М. Форстера до іронічного скептицизму В.С. Моєма у «Різдвяних канікулах» (“Christmas Holiday”, 1939). Трансформована тлумаченням В. Патера в модерністський конструкт, «Джоконда» посіла особне місце в інтелектуальній творчості О. Гакслі й Д.Г. Лоуренса. Як сам Леонардо завжди прагнув підняти сюжет понад сферою традиційного кола асоціацій» [19, с. 99], загадкова посмішка Мони Лізи була апропрійована прозаїками для вираження їх власних ідей. Така можливість імплікована характером функціонування екфрази портрета в літературному творі, де опис зовнішності персонажа на основі конкретної візуальної моделі «привносить в інтерпретацію зображеного багатопланову полісемію» [9, с. 46–47]. Слід зауважити, що «Джоконда» є специфічним прикладом вербалізованої візуальності, адже важливим фактором розширення семіотичного поля цього жіночого портрета стали спровоковані ним же вербальні прецеденти.

Задовго до появи Патерового есея картина Леонардо да Вінчі піддавалась оригінальним прочитанням і міфологізації в мистецтвознавстві та художній літературі, які неможливо ігнорувати навіть сьогодні. В арт-детективі «Замах на мистецтво» Г. Козлов детально простежив шлях «Джоконди» до статусу «суперзірки». Згідно з дослідником, спершу цей образ набув популярності у вузькому колі художників та шанувальників-фахівців.

Особливу роль у цьому процесі відіграв Дж. Вазарі, який не лише подарував жінці на портреті ім’я, але й дав картині найвищу оцінку, створивши їй репутацію серед професіоналів. Однак найголовніше зробили письменники-романтики, зокрібно, Т. Готье, який «вигадав загадкову усмішку Джоконди. До нього ніхто не бачив у ній жодної таємниці. Вазарі, наприклад, назвав усмішку Мони Лізи лише «приємною». Готье подав усмішку Джоконди як головну зброю жінки-вампа, у яку небезпечно закохуватися, але не закохатися не можна» [3, с. 18]. Г. Козлов згадує також фантазію Ж. Верна про любовний трикутник: письменник зобразив Мону Лізу коханкою Леонардо у своїй ранній п’єсі «Джоконда» [3, с. 19]. Ці міфи стали одними з найбільш часто експлуатованих у культурі нашого часу.

Замість єдиного зорового імпульсу для В. Патера, як і для британських прозаїків-модерністів, існував широкий вербальний контекст, що ними активно обігрувався. Так, опора на конкретний візуальний образ у поєднанні з міфологізованим дискурсом романтиків стала ефективним художнім прийомом в оповіданні О. Гакслі «Усмішка Джоконди» (“The Gioconda Smile”, 1921). Текст демонструє те, що Н. Мюррей назвав «хворобливим інтересом до людського розкладу та слабкості, очевидним у багатьох ранніх творах» митця [18, с. 142]. У властивій йому іронічній манері прозаїк переосмислює мотив жінки-привида, жінки-вампіра, використовуючи буквально відповідні лексичні маркери.

Вказані смисли найчастіше розгортаються через суб’єктивні рефлексії протагоніста: «Джаннет Спенс завжди з’являлась нечутно, як примара, – це була одна з її властивостей» [14]. Патерівська мортально-еротична топика набуває в сюжеті О. Гакслі трагіфарсового характеру – «фатальною красунею»

виявляється тридцятишестилітня незаймана, відбувається постійне коливання рольових позицій у межах контрарності «чоловік-як-жертва – жінка-як-кат». Усе це унеможлиблює для читача однозначність оцінки зображеного.

Таку настанову автора автор фіксує вже на початку твору в портреті-екфразі: «Яке дивне у неї обличчя! Цей ротик, стягнений посмішкою Джоконди в хоботок з круглим отвором посередині, мовби вона ось-ось свисне, був схожий на ручку без пера. Над ротом – тонкий ніс із горбочком. Очі великі, блискучі й темні – очі такого розрізу, блиску й темноти, які ніби створені для ячменів та запалених червоних жилек на білках. Красиві, проте неодмінно серйозні очі, ручка без пера скільки завгодно могла знемагати у посмішці Джоконди, але погляд залишався як завжди серйозним» [14]. О. Гакслі відтворює міметично достовірний образ, однак увиразнює опис гротескними «фізіологемами», помітно зміщуючи акцент убік від романтичної до натуралістичної інтерпретації зображуваного. По суті, об'єктивація «зримої природи» картини оприявнює суперечку автора з попередньою культурною традицією.

Потенціал такого художнього прийому усвідомив також Д.Г. Лоуренс. Зокрема прозаїк удався до нього в новелі «Чарівна пані» («The Lovely Lady», 1928): «У місіс Аттенборо було бездоганне овальне пласкувате обличчя. Такі обличчя майже не змінюються з плином часу: не обтяжені плоттю, вони не знають старечої кволості. Ніс із ледь помітним горбочком надто не видався. Зате великі сірі очі на рівному обличчі були трохи опуклі, і лише так можна було здогадатися про її вік. Блакитні повіки ніби набубнявіли від напруження [...] Однак варто було Пауліні забажати [...] й місіс Аттенборо знову дивилась на світ променистим лукавим поглядом, як у жінок з портретів Леонардо: от-от розсміється» [16].

Митець подає досить реалістичний опис, не переобтяжений традиційними конотаціями. Упродовж розвитку подій образ конкретизується зоровими деталями, співвідносними з відомим мистецьким артефактом. Так, у творі обігрується винайдена да Вінчі техніка сфумато («Свічки вона ставила так, щоб світло підкреслювало приналежність її рис [...] Чарівна пані просто-таки випромінювала привабливість [...] Однак при денному світлі свіжа молода красуня швидко в'янула, мов квітка без води. Її чарівність жила тільки при свічках» [16]), чи така периферійна деталь, як кракелюри («Бідолашна Пауліна! Яким жакхливим видовищем вона тепер була! Ніби хто розбив разуючої краси вазу венеційського скла, а потім склеїв уламки. Але немає уже в ній колишньої краси – лише потворні тріщини» [16]). Водночас імітування цих зорових ефектів у співвідношенні з їх функцією в сюжеті задає пародійний модус оповіді.

Як і в О. Гакслі, образ героїні Д.Г. Лоуренса містить виразні паралелі з монструозною Моною Лізою В. Патера, що розбудовуються шляхом асоціативного слововживання («У Пауліні ж і скелет, здається, вирізнявся тендітністю, та й череп був так само тендітним [...] вищир же – милої простодушності») [16]. Крім цього, обидва письменники розгортають мотив «зривання масок». Через викриття «таємниці» Джаннет Спенс (у першого) й Пауліни Аттенборо (у другого) реалізується критика традиційної для літератури та візуальних мистецтв попередніх епох дихотомії «жінки-янола / жінки-відьми».

До художньої системи українського «високого» модернізму образ леонардівської красуні, спираючись на вербальний контекст британського естетизму, інтегрувала галицька письмен-

ниця, критик і мистецтвознавець Дарія Віконська, яка, згідно зі спостереженнями І. Набитовича, «однією з перших в українському літературознавстві пробувала вводити принципи інтердисциплінарності у дослідженні літературного твору» [8, с. 62].

Інтерес до міжмистецької взаємодії репрезентує і художня практика авторки. Поетично-філософський діалог «Mona Lisa», вміщений у збірці малої прози авторки «Райська яблінка» (1931), яку вже сучасники назвали «рідною книжкою з подихом Європи» [1, с. 12], став своєрідною інтерпретацією твору Леонардо да Вінчі, до певної міри співзвучною прочитанню, яке пропонує В. Патер. Задум твору міг бути навіяний українській письменниці, яка мала ґрунтовну європейську освіту і була глибоко обізнаною з тенденціями тогочасного мистецтва, численними літературними або мистецтвознавчими потрактуваннями. Проте можна наполягати на тому, що авторка спиралась на конкретний вербальний претекст. По-перше, праці В. Патера, безперечно, були їй відомі. Так, мисткиня цитує його розвідку «Стиль» («Style», 1888) у студії, присвяченій Дж. Джойсу. По-друге, зіставляючи текст Патерова есея про Леонардо й указанного художнього тексту Дарії Віконської, переконаємось у їх типологічній подібності, що ґрунтується на творчому цитуванні письменницею мистецтвознавчого джерела.

Пасаж В. Патера, присвячений «Джоконді», можна класифікувати як екфразу-тлумачення – «інтерпретацію, зорієнтовану на вияв глибинного образно-символічного змісту твору [...] за таким описом заведь можна скласти уявлення, що і як конкретно зображено» [11, с. 52]. Як і у В. Патера, у Дарії Віконської відсутній детальний опис картини Леонардо. Окремі елементи, розраховані на зорове сприймання, обмежуються кількома виразними штрихами, алюзіями на малярську техніку да Вінчі. При цьому спільні візуальні мотиви – зосередження уваги на руках, колористиці, ефекті сфумато – подаються різними засобами: В. Патер апелює до пам'яті та логіки («Усі ми знаємо обличчя і руки Мони Лізи, яка сидить на мармуровій лаві, на тлі фантастичних скель, ніби у тьмяному світлі морського дна. З усіх старих картин ця, мабуть, найменше зазнала впливу часу» й у примітці: «Однак Вазарі бачив у барвах її вуст і шік особливий чар, нині для нас утрачений» [19, с. 102]), Дарія Віконська – до зорової уяви («Твоя сукня така поважна, така скромна, аж міщанська. Зате випечені гармонійні руки, гарні, мов мрія, зраджують тайну Твого тіла» і далі: «Твої краски – краски пізньої осені: далечинь скупана в синяві; листя, що вмирає, в сепії, в сіро-брунатному, червонявому...» [1, с. 63]).

В обох текстах автори спираються на вербальні претексти. Зафіксовано численні звернення до «спільного місця» романтичної традиції, а саме: до міфу про загадкову посмішку Джоконди як знаку її фатальності, демонічної сутності зображеної на картині жінки тощо. «Вона давніша від скель, що її оточують; немовби вампір, вона багато разів помирала, і їй відомі таємниці могили, вона поринала в глибини морів, і її оточує морок дня, що минув» [19, с. 103] – «Не тикай мене, бо здригнешся від моєї студени. Моє серце завмерло віддавна, воно вмирало скон за сконом, з нього втікало життя поволі, по шматку, заки не засохло до тла. Не підходи до мене, бо можеш закам'ювати» [1, с. 62]. Або: «Усі думки, увесь досвід світу врізались у ці риси, надавши виразність зовнішній формі...» [19, с. 103] – «У цій усмішці є багато доброти, а ще більше мудрости, рівноваги та приваби. Вона каже: – Я знаю все... я зазнала всього... для мене нема вже нічого нового» [1, с. 62].

Попри численні перегуки, у своєму творі Дарія Віконська радше сперечається з теоретиком британського естетизму: «...Та незбагненна посмішка, яка в Леонардо завжди містить щось зловісне, ніби у ній зародок таємниці» [19, с. 102] – «Як люди могли казати, що Твій усміх загадковий?» [1, с. 62]. Чи: «Цей образ, що в такий дивовижний спосіб з'явився біля води, утілював тисячолітнє бажання людей» [19, с. 103] – «Твоя зрілість є сповненням бажань, але твоїх власних, а не чужих» [1, с. 63].

Імітуючи спершу «чоловічий» дискурс, репрезентований у Патеровому есеї, письменниця поступово здійснює «гендерну інверсію» (Т. Гундорова) і завершує оповідь уже від імені жінки. «Мона Ліза, – цілком слушно зазначає Н. Мафтин, – трактується в нарисі як символ Вічної Жіночності крізь призму псевдомаскулінної рецепції, що виявляється в дійсності лише “маскою” сприйняття образу жінкою, котра насправді здатна зрозуміти таємничу усмішку Джоконди» [4, с. 79]. Відтак, очевидним є прагнення української авторки відшукати джерела фемінності поза патріархальною парадигмою.

Висновки. Традиційне для XIX століття потрактування образу Мони Лізи як візуального втілення ідеї фатальної жінки – «ідола декадансу» – в українській та англійській прозі 1920-х років зазнає трансформації. Патріархальний погляд на жіночу сексуальність оскаржується через полеміку з теоретиком британського естетизму В. Патером. Як наслідок танатична маркованість жіночого образу втрачає еротичний складник.

Вигаданий Т. Готьє «міф» про загадкову посмішку іронічно переосмислюється у творах авторів-чоловіків О. Гакслі та Д.Г. Лоуренса і повністю розвінчується в жіночому письмі Дарії Віконської. Окреслена вище референція «Джоконди» до вербальних прецедентів британського естетизму становитиме підґрунтя для подальшого аналізу особливостей (ре)конструкції найвідомішої картини Леонардо да Вінчі у прозі зазначених авторів.

Література:

- Віконська Д. Жінка в чорному: етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги; Джеймс Джойс: тайна його мистецького обличчя / упоряд., літ. редакція, передм. і прим. В. Габор. Львів : ЛА «Піраміда», 2013. 108 с. + 76 с.
- Кантор М. Леонардо да Вінчі. Чертополох. Філософія живописи. М. : АСТ, 2016. С. 25–37.
- Козлов Г. Замах на мистецтво: арт-детектив / переклад із російської Сашка Ушкалова. Київ : ArtHuss, 2018. 336 с.
- Мафтин Н. Гендерна утопія й «код самості» в західноукраїнській прозі 30-х рр. XX ст. *Слово і час*. 2009. № 6. С. 76–82.
- Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років XX століття: парадигма реконквісти : монографія. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. 356 с.
- Маценка С. Мона Ліза – «жінка без властивостей»: експресіоністська проекція містичного досвіду в новелі Георга Гайма «Злодій». *Питання літературознавства*. 2011. Вип. 83. С. 288–298.
- Муратов П. Уольтер Патер. *Воображаемые портреты. Ребенок в доме* / Патер У. М. : Издание В.М. Саблина, 1908. С. 1–13.
- Набитович І. Інтердисциплінарні стратегії компаративістики Дарії Віконської (на прикладі творчості Джеймса Джойса й Олександра Архипенка). *Султанівські читання*. 2016. Вип. 5. С. 61–72.
- Перлина Н. Тексти-картини і екфразиси в романе Достоевського «Идиот». Санкт-Петербург : Алетейя, 2017. 288 с.
- Рыков А.В. Вокруг Леонардо да Винчи: модернизм, террор, грезы и метаистория. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. 2015. Вип. 4. С. 98–108.

- Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. *Вопросы философии*. 2011. № 11. С. 47–57.
- Aquien P. Le visage et la voix dans “The Lovely Lady”. *Etudes lawrenciennes*. 1988. № 2. Pp. 71–80.
- Dies-Medrano C. Breaking Moulds, Smashing Mirrors: The Intertextual Dynamics of D. H. Lawrence’s “The Lovely Lady”. *Revista Alcantina de Estudios Ingleses*. 1996. Vol. 9. Pp. 91–103.
- Huxley A. The Gioconda Smile. URL: http://www.online-literature.com/aldous_huxley/4445/ (date of treatment: 12.04.2019).
- Keefe R. and J. A. Walter Pater and the Gods of Disorder. Athens : Ohio University Press, 1988. 194 p.
- Lawrence D.H. The Lovely Lady. URL: <https://ebooks.adelaide.edu.au/lawrence/dh/141wo/chapter13.html> (date of treatment: 12.04.2019).
- Matheson G. Eros and Aldous Huxley: A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts. Montreal, 1961. 254 p.
- Murray N. Aldous Huxley: an English Intellectual. London : Little, Brown, 2002. 496, [16] p.
- Pater W. The Renaissance. New-York : The Modern Library, 1873. 206 p.
- Richardson D. Women in the Future. The Gender of Modernism. *Critical Anthology*. Bloomington and Indianapolis, 1990. Pp. 411–414.
- Wilde O. The Critic as Artist. *Victorian Review*. 2009. Vol. 35. No. 1. Pp. 64–68.

Akulova N. (Re)construction of The Gioconda in the Ukrainian and English prose writing of the 1920s through the prism of the British aestheticism

Summary. The article is devoted to the issue of *The Gioconda* reception in the Ukrainian and English prose writing in the 1920s. The ekphrasis of the most famous painting by Leonardo da Vinci is analyzed through the prism of the cultural experience of modernism. For this purpose, the reference of *The Gioconda* to the verbal precedents is taken into account.

The author highlights the consonance of the modernist rhetorical tradition with the philosophy of Leonardo da Vinci, with his “judgments in the style of sfumato which (...) blurs the lines between the main definitions” (M. Kantor). It is noted that the immanent duality of the masterpiece created by the great Florentine agreed with the variability of this image in the modernist writers. Special attention is given to the views of W. Pater – the theoretician of the British aestheticism. The author outlines the perspective aspects to analyze the features of Leonardo’s poetics (re)construction through the modernist artistic and literary discourse in view of its relation to the erotic-mortal paradigm.

The author also specifies the object of further research – it is the essay *Mona Lisa* by Daria Vikonska, short stories *The Gioconda Smile* by A. Huxley and *The Lovely Lady* by D.H. Lawrence. The methodological approach is justified by the fact that for the mentioned writers painting was a significant source of creative inspiration, and therefore, the regularity that the narrative dominant of their artistic prose became the visual sphere.

It is noted that, *The Gioconda*, transformed into a modernist construct by W. Pater’s interpretation, occupied a distinct place in the work of the above writers. And, just as Leonardo da Vinci himself strove “to lift a given subject out of the range of its traditional associations” (W. Pater), Mona Lisa’s mysterious smile was appropriated by the prose writers to express their own ideas.

Key words: *The Gioconda*, the British aestheticism, erotic-mortal paradigm, modernism, interaction of arts.