

УДК 821.111.09

КОД ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ У РОМАНІ АЙРІС МЕРДОК «СВЯТА І ГРІХОВНА МАШИНА КОХАННЯ»

Бугрій А.С.,

Київський університет імені Бориса Грінченка

Стаття присвячена аналізу змін культурного коду ренесансної поетики у британському романі ХХ ст. Обігравання специфіки екзистенціального філософського роману «Свята і гріхозна машина кохання» А. Мердок на внутрішньому рівні веде до антиканонічності, інтертекстуального переплетення художніх реалій, алюзивних образів-символів, різних інтерпретацій одного і того ж джерела, утворення нової реальності та її подальшого руйнування.

Ключові слова: алюзія, подвійність, дихотомія, неоплатонізм.

Проблема укорінення людської свідомості у минулому, особистому і загальнонаціональному вирішується британськими авторами ХХ ст. шляхом звертання до образів «поетичного» Відродження. Формальною ознакою ренесансної традиції в тексті П. Зюмптор вважає наявність сталих елементів, які наближаються до максимально високої концентрації змісту [1, 94]. Щодо британського роману, то можемо говорити про використання сталих елементів або власне ренесансної поетики, або їх пізніших варіантів, що генетично походять від Середньовіччя. Згадка про засоби, що «створюють еквівалент просторових відчуттів» [1, 36], відноситься до різних середньовічних культурних та літературних кодів, що дозволяє говорити про максимальну узагальненість зображуваних явищ, виводити їх за межі соціально-побутового та психологічного рівнів на рівень всесвітній. І, як наслідок, досягати ефекту діалогу традицій, що дозволяє використовувати широкий спектр мотивів, прийомів та засобів виразності, у тому числі запозичених із образотворчого мистецтва.

Порівняння двох видів діяльності, письменницької і художньої, характерне для романів Айріс Мердок. «Мистецтво упорядковує наповнене випадковостями життя, дає простір для розмислів та енергію для очищення почуттів, наближує свідомість до просвітлення та досконалості, що дозволяє безгрішно дивитися на гріховний світ», стверджувала письменниця [9, 8]. Підкреслюючи явну та приховану значущість художніх картин у творах британської романістки, Дж. Бейлі писав: «Вона єдиний відомий мені письменник, здатний вмістити у свої романи увесь світ мистецтва» [2, 131]. Алюзії зі сфери живопису використовуються авторкою в усіх романах. Важливу роль відігравали алюзії на творчість Тінторетто, Хогарта, Карпаччо і, особливо, Тиціана. Венеціанський майстер згадується А. Мердок у творах «An Unofficial Rose» (1962), «The Unicorn» (1963), «The Nice and the Good» (1968), «An Accidental Man» (1971), «Henry and Cato» (1976), «The Sea, the Sea» (1978), «Nuns and Soldiers» (1980), «Jackson's Dilemma» (1995), «The Sacred and Profane Love Machine» (1974) (фрагмент алегоричного полотна Тиціана «Sacred and Profane Love» навіть з'явився на обкладинці перекладеного російською мовою видання («Слово», 2003).

Роман «Свята і гріхозна машина кохання» (літературна премія Великобританії Whitbread book award) — модерністська версія середньовічної легенди про Трістана та Ізольду. Смісл оригінального заголовка точніше можна передати словами «Машина кохання. Любов земна та небесна». Люди, як машини, зі своїм прихованим механізмом, живуть ніби заведені і прагнуть вирватися зі звичного кола життя, але це виходить не завжди — затує побоювання та лінощі, страх втратити своє обличчя перед оточуючими, близькими. Прагнення, пошук вірних рішень у ситуаціях, що вже склалися, брехня і кохання, страждання і переживання, ніби механічний хід, притягують їх до невідомого майбутнього.

Надто докладно, іноді жорстоко, можливо, у чомусь ірраціонально (як справжній екзистенціаліст) А. Мердок розглядає переживання героїв, руйнуючи видиму картину твору і виявляючи приховану за нею дійсність. Добропорядний зразковий сім'янин Блейз протягом багатьох років веде подвійне життя, намагаючись втримати віддану, всепрощаючу дружину Харріет, яка свято вірить у міцність та непорушність їхньої родини, і нервову, сексуальну, запальну та змучену невизначеністю Емілі, впевнену в їх щасливому спільному майбутньому. Неможливість жити у двох паралельних світах — святому і гріховному — та бажання вирватися з цього замкненого кола приводить героїв до «задзеркалля» найбільш загадкової картини італійського відродження «Кохання земне та Кохання небесне» (1514) Тіціана Вечелліо.

На картині зображені три фігури — дитина та дві молоді вродливі жінки: ошатно вдягнена світська дама (праобразом стала натурниця Тіціана Віоланта) та оголена, які сидять біля фонтана (у формі саркофага). Жінка з миртовим вінком на голові вдягнена у білу сукню з червоним рукавом, як венеціанська наречена XVI ст. У лівій руці вона тримає посудину (на думку деяких дослідників — мандоліну), у правій — невеликий букет троянд. Оголена жінка, що сидить праворуч в ореолі біло-рожевих драпіровок, тримає у піднятій руці невелику посудину, з якої клубочиться дим. Якщо не зважати на одяг та атрибути, то жінки виглядають наче двійники (схожість жінок у композиції може передавати неоплатонічну ідею праобразу та його земної подоби, що була популярна за часів пізнього Середньовіччя та Відродження).

Дослідники припускають, що полотно було створено у 1514 році як «весільна картина», призначена для уславлення шлюбного союзу Ніколо Авреліо, секретаря Ради десяти Венеціанської республіки, і доньки професора юриспруденції Лаури Багаротто. Історія інтерпретації полотна надає широкий спектр тлумачень [12], але повністю переконливого пояснення, яке змогло б об'єднати не лише всі деталі композиції, а й версії в історії образотворчого мистецтва, надано не було. Е. Панофський в «Іконологічному дослідженні» стверджує, що картина була написана під впливом неоплатонічної теорії кохання та зображує двох Афродіт [11, 150–160]. Парадокс існування двох богинь підтверджується матеріалом релігійної практики, оскільки існували храми обох богинь, паралельні ритуали.

Більш ранньою є версія хтонічного походження Афродіти (Urania), яка постала із крові Урана, що потрапила у море (Гесіод «Теогонія»). «Пінонароджена» богиня шлюбів мала космічні функції могутнього, пронизуючого увесь світ кохання. Поступово архаїчна богиня з її стихійною сексуальністю перетворилась у кокетку та грайливу версію класичної Афродіти (Pandemos) — богиню сластолюбства та відвертої чуттєвості. З насолодою викликаючи кохання у людей та закохуючись сама, донька Зевса та Діони стала уособленням краси та вищої чарівної сили (Гомер «Іліада»). Платону в «Бенкеті» належить протиставлення Афродіти Уранії та Афродіти Пандемос. Давня Афродіта перетворилась ним як «небесна» через божественне походженням (бог Урана *др.-гр. Ουρανός* — небо). Афродіта Пандемос для Платона — доступна і зрозуміла всім, не настільки давня і не пов'язана з небом. Термін «Pandemos» (всенародний) від самого початку відображав загальний характер поклоніння богині кохання, але Платон зволів тлумачити його як «вульгарний», «доступний», підкреслюючи низьку чуттєвість кохання.

Згідно із середньовічною традицією, небесне кохання традиційно символізує одягнена фігура, тоді як оголена означає земне, непристойне або гріхове кохання. Ідеї платонізму, які розвивалися флорентійською Платонівською Академією в епоху Ренесансу, створюють нову систему цінностей. На картині Тіціана «Кохання земне і Кохання гріхове» оголена жінка є персоніфікацією Небесної Афродіти, яка символізує красу чистого розуму. Щоб підкреслити її небесну природу, Тіціан зображає на задньому плані церкву, тоді як за елегантно вдягненою дамою він змальовує замок. Більше того, відсутність одягу стає прийомом зображення добродетельності та цнотливості («оголена істина», «таємна краса»), благородного характеру оголеної фігури, увиразнюючи більш земний характер фігури одягненої.

А. Мердок імпувала платонівська подвійність трактовки Еросу — «посередника між природою вічною та смертною, демоном, що пов'язує небо і землю», яка відповідала принципам трактування кохання в художній практиці письменниці. Звертання до ідей Платона було пов'язано, перш за все, з пошуком моральної основи та шляхів удосконалення особистості у світі, що дозволяє говорити про філософську концепцію платонізму. Але властива А. Мердок еkleктичність виводить «руйнівний та двозначний дух» за межі філософської системи, утворюючи незвичайний союз фрейдівського «лібідо» та платонівського Еросу, в якому «низинна егоїстична енергія (низький Ерос) має трансформуватися в енергію духовну (високий Ерос)» [9, 24]. Заглиблюючись у текст роману «Свята і гріхозна машина кохання», поєднання механічної моделі душі та моральної моделі стає очевидним.

Психоаналітик Блейз, який звик уважати себе інтелектуалом, намагався вибудувати своє життя відповідно до ідей Фрейда та французьких філософів. Абсолютні, але некомфортні для життя переконання привели його до Харріет з її ангельською добротою, розпливчастою релігійністю та повною

відсутністю будь-яких «дивацтв». «Романічна» краса і вікторіанське вбрання світловолосої небесної Харріет (фр. — «домашня») нагадували видіння з нетутешнього, духовного світу. Внутрішнє благородство та великодушність цієї жінки межували зі святістю, і Блейзу було зрозуміло, що з нею «ніякі темні кути йому не загрожують» [10, 109]. Він потребував силу її духу, цінував витримку і співчуття і, сприймаючи характер дружини як частину себе самого, відчував себе завершеним. «Леді, янгол, богиня, рятівниця, чаклунка, жриця або пророчиця» [10, 167; 198; 228; 286; 347], вона і сама відчувала себе «якимось міфологічним персонажем» [10, 260]. Але в будь-якому подружньому житті завжди є рівні, на яких кохання зазнало невдачі. За декілька років, втомившись від постійної самопожертви, повної відсутності інтелектуальних амбіцій, її набожності, він знову повертається до інтелектуальних витоків і знаходить кохану на лекції Мерло-Понті. Темноволоса «земна» Емілі (латин. — «суперниця») внесла у їх стосунки ритуальний аспект, надавши Блейзу все, що він потребував: стимул, секс, небезпеку, гріх та власний інтелект для обговорення його ідей. За тендітною оболонкою приховувалась «справжня дияволиця — енергійна, жорстока, розважлива» [10, 318], ідеально вписуючись у всі його «відхилення». Подібно до лакмусового паперу, Емілі виявила те, що раніше було приховано, і Блейз вперше відчув себе собою.

Без найменшого моралізаторства, протиставляючи піднесені та низькі почуття, письменниця не судить, яке кохання «краще» — земне чи небесне. Вона лише констатує, що кожне має свій шлях. І якщо кохання до тілесної краси пов'язане з руйнівним початком смерті, тому що така краса — мінуща, то кохання до краси духовної поєднується для А. Мердок із творчим початком смерті як останнього та найвищого акту кохання та самозречення, звільняючи досконалість. «Адже вона (Харріет. — А.Б.) душа, а я — усього тільки тіло» [10, 146], — говорить Емілі, і Блейз розуміє, що його приховані відносини підтримують і живлять його кохання до Харріет. Обидві жінки йому потрібні, адже кохання таке багатоліке, і «<...> чому одне кохання неодмінно має виключати інше? Просто йому випало дві правди, два життя, дві дороги, і обидві однаково дорогі йому і однаково безцінні» [10, 125].

Харріет — покірпа та самовіддана дружина і мати, щаслива, доки її родина благоденствує. Вона беззастережно вірить, що вроджена «правильність» та непохитні християнські переконання надають їй «божественну» силу для врятування близьких: «Цього чекають від мене усі. І я маю їх усіх врятувати <...> чистота й невинність завжди допомагають» [10, 267]. Образ Харріет асоціюється із Богородицею з картини Тінторетто «Благовіщення» (1576—1581). Діва Марія сидить на руїнах, тому що Святий Дух з'явився перед нею як страшна руйнівна сила. «Але Богородиці руйнація принесла благу вість, а Харріет вона нічого не принесла. Тільки зрівняла її дім із землею — і все» [10, 222]. Харріет призначена стати священною жертвою, щоб звільнити Блейза від дилеми та змусити Емілі зайняти її місце.

На картині Тіціана «Кохання земне і Кохання небесне» образ одягненої жінки містить багато ознак, що зближують його з образом Діви Марії. Нещодавне дослідження полотна виявило, що первісне вбрання дами було червоним та більш скромним, без декольте [6, 138], і нагадувало традиційний одяг Богородиці. Відомо, що венеціанська мода XVI ст. надавала перевагу великим рукавам, прикрашеним різноманітними емблемами, символами, гербами та девізами [5, 204], тож, можемо припустити, що червоний рукав остаточної версії вбрання жінки говорить про зв'язок цього образу із Дівою Марією. Порівняння «Кохання земного і Кохання небесного» з полотнами «Мадонна з вишнями» (1515), «Благовіщення» (1535) Тіціана демонструє схожість між одягненою в білу сукню жінкою та зображеннями Богородиці [7, 34].

Еротичне кохання, яке «торкається не лише плоті, але й найвитонченішого з усіх духовних начал людини — сексуального начала», незаконної Емілі оголює та створює «ex nihilo чоловічий або жіночий дух, що виправдовує усе» [10, 497]. Земна Емілі алегорично протиставляється небесній Харріет і викликає асоціації з Євою, яка спокусила Адама.

Образ оголеної жінки на картині Тіціана викликає неоднозначну реакцію з боку глядача. Це може бути як «низька похіть», так і «найвище духовне поривання до злиття з божеством». Еротизм сприйняття, як характерна риса ренесансного мистецтва, ініціював зображення нагої, особливо в композиціях, пов'язаних із темою шлюбу (бажання викликати почуття з боку глядача сприяло формуванню особливої живописної техніки — пастозного живопису). Сцени рельєфу на фонтані-саркофазі співвідносяться з основними подіями в історії гріхопадіння. Зображення чоловіка та жінки праворуч нагадують сцену гріхопадіння (картина «Гріхопадіння» була написана Тіціаном ще у 1570 р., і в ній, як і в більш пізній композиції, на рельєфі підкреслена фігура Єви). Сцена побиття перекликається із розписом «Каїн вбиває Авеля» Агентського вівтаря (Ян і Губерт ванн Ейк), а також із картиною самого Тіціана «Каїн і Авель» (1542—1544). Відомо, що Тіціан знав твори нідерландських художників, вплив яких можна відчути в його творчості [8, 224]. Поява сцени вбивства поруч зі сценою гріхопадіння виправдана теологічно, і тому сцени на барельєфі під фігурою оголеної жінки можуть зображати на-

слідки непокірності волі Бога перших людей. Сцена, зображена ліворуч, може асоціюватися із пасхальними подіями та «Воскресінням Адама і Єви», символізуючи майбутнє спасіння всіх праведників (зображення воскресіння перших людей можна побачити на ксилографії Тіціана «Тріумф віри» (1508)). Значення зображеного на барельєфі коня може бути пов'язане із описом у Бестиарії [3, 103] і символізувати гармонійний стан, який протиставляється роздвоєнню та насильству (права сторона барельєфу).

Свята машина кохання у романі А. Мердок управляється себелюбством та власницьким інстинктом. У гріховній машині кохання, не зважаючи на нав'язливі сексуальні бажання, також є глибина та непорочність. Це виключає чітку дихотимічність «безгрішний — нечестивий». На картині Тіціана композиційна роль, відведена фонтану, розділяє та пов'язує між собою праву і ліву частини твору як емблеми гріховності (оголена фігура) та добродетності (одягнена фігура) та асоціюється з Еросом. Зображений між двома богинями, він безтурботно грається зі струменями води, вказуючи на відсутність грані між тілесними та духовними проявами життя.

Аналізуючи композицію в цілому, Е. Панофський стверджує, що вона відноситься до так званої «картини-діалогу», презентуючи дві алегоричні фігури, кожна з яких представляє одну сторону в диспуті на теологічні або філософські теми. У мистецтві Середньовіччя та Ренесансу були зображення таких парних фігур, як наприклад, «Природа» і «Благодать», «Природа» і «Розум». При цьому оголена «Природа» часто асоціювалася із Євою, а одягнена «Благодать» — із Богородицею «Новою Євою», проте дослідник стверджує, що картина Тіціана символізує не контрастне протиставлення двох протилежних принципів, а «*один принцип у двох аспектах його прояву та двох ступенях досконалості*» [11, 154]. Підтвердженням цієї теорії стала картина «Венера Урбінська» (1538). Змальований Тіціаном чуттєвий образ «*dona nuda*» знаходиться на межі між портретом юної нареченої Джулії Варано та міфологічної богині Венери.

Теорія Е. Панофського вплинула на багатьох дослідників, які прагнули інтерпретувати природу Ероса (у розвідках Р. Фрейхан, Е. Вінд, Р. Гоффен дві жінки символізують один принцип у двох варіаціях). Розглядаючи земне і небесне кохання у світлі юнгівської теорії архетипів свідомості, згідно з якою дві жінки — це аніма — жіночий принцип душі, Р. Блекні говорить про «*внутрішній психологічний процес становлення особистості, коли людина шукає вирішення конфлікту протилежностей всередині себе та знаходить психологічну цілісність*» [4, 58]. Уважне вивчення роману «Свята і гріховна машина кохання» і картини «Кохання земне і Кохання гріховне» веде до гармонізації протилежних динамічних начал, закладених у композиційній будові А. Мердок і Тіціана. Як наслідок, образ «гріховної» жінки має бути прочитаний двічі. На початку розгляду він буде забарвлений сценами роздвоєння / насильства, викликаючи негативне, або «низьке» значення. При другому прочитанні образ героїні набуває позитивного, «небесного» змісту і динамічного потенціалу, що дозволяє йому розвиватися за духовною шкалою вверх або вниз. Роздвоювання об'єкту дослідження відбувається внаслідок неспроможності прийняти можливі протиріччя того чи іншого явища. У творчості А. Мердок і Тіціана образи жіночих персонажів наділені здатністю до змін і внутрішнього перевтілення. Їх значущість у модерністській та ренесансній культурах пов'язана з впливом неоплатонізму та сприйняттям світу як ланцюга створінь, що поєднують небо і землю. Наділені схожими рисами, усі богині могли бути представлені як одна фігура у різних проявах чи модусах існування.

Отже, у романі «Свята і гріховна машина кохання» А. Мердок виходить за межі середньовічного моралізму, розглядаючи «праведне» та «гріховне» кохання як рівноцінні прояви Еросу. Мотив роздвоєності кохання знаходить відображення в алюзивних порівняннях у сфері образотворчого мистецтва, які використовуються автором для створення особливого естетичного та емоційного ефекту, що призводить до взаємозбагачення змісту вихідного та прецедентного текстів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зюмптор П. Опыт построения средневековой поэтики / П. Зюмптор; [пер. с фр. И. Стаф]. — СПб. : Алетейя, 2003. — 544 с.
2. Bayley J. Iris: A memoir of Iris Murdoch / J. Bayley. — Duckworth, 1998. — 189 p.
3. Bestiary. Being an English Version of the Bodeian Library Oxford. With All the Original Miniatures reproduced in facsimile. — Woodbridge : The Boydell Press, 1993. — 205 p.
4. Blakeney R. Language of Self in Titan's Sacred and Profane Love. Thesis / R. Blakeney. — Michigan : UMI Dissertation Services, 1987. — 192 p.
5. Boucher F. 2000 Years of Fashion: The history of costume and personal adornment / F. Boucher. — New York : H.N. Abrams, 1967. — 459 p.

6. Goffen R. «Titian's Sacred and Profane Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture», in Titian 500 / R. Goffen. — Washington, 1992. — 418 p.
7. Hope C. Titian / C. Hope. — London : Routledge, 1980. — 240 p.
8. Logan O. Culture and Society in Venice 1470—1790: The Renaissance and its Heritage / O. Logan. — London : Batsford, 1972. — 344 p.
9. Murdoch I. Metaphysics as a Guide to Morals / I. Murdoch. — London : Penguin Books, 1993. — 528 p.
10. Murdoch I. The Sacred and Profane Love Machine / I. Murdoch. — London : Vintage, 2003. — 352 p.
11. Panofsky E. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance / E. Panofsky. — New York : Oxford Univ. Press, 1939. — 262 p.
12. Wethey H. The Paintings of Titan. V. 3. The Mythological and Historical Paintings / H. Wethey. — London : Phaidon, 1969. — 216 p.

Статья посвящена анализу изменений культурного кода ренессансной поэтики в британском романе XX века. Обыгрывание специфики экзистенциального философского романа «Святая и греховная машина любви» А. Мердок на внутреннем уровне приводит к антиканоничности, интертекстуальному переплетению художественных реалий, аллюзивным образам-символам, различным интерпретациям одного и того же источника, образованию новой реальности и ее последующему нарушению.

Ключевые слова: аллюзия, двойственность, дихотомия, неоплатонизм.

The article is devoted to the analysis of cultural code changes of Renaissance poetics in British novel of the 20th century. Playing up the specificity of existential philosophic novel "The Sacred and Profane Love Machine" by I. Murdoch on the inner level leads to anticanonocity, intertextual tangle of artistic realities, allusion images-symbols, different interpretations of the same source, new reality formation and its subsequent breach.

Key words: allusion, duality, dichotomy, neoplatonism.