

**Козлова К.О.**

## **Проблема визнання митця та оригінальності мистецтва у корнішській трилогії Р. Дейвіса**

*Козлова Катерина Олександрівна, аспірант  
Інститут літератури імені Тараса Шевченка НАН України, м. Київ, Україна*

**Анотація.** На прикладі корнішської трилогії Р. Дейвіса аналізується проблема визнання митця та оригінальності мистецтва в постколоніальних літературах. Досліджуються причини її виникнення та характер реалізації в тексті. Зокрема вивчаються причини наслідування європейської культури і засоби її творчої переробки. Розглядається авторська концепція національного мистецтва та роль митця у процесі його формування.

**Ключові слова:** маргінальність, канадська культура, підробка твору мистецтва, власний стиль

При вирішенні питань, пов'язаних з постколоніальним буттям світової спільноти, в центрі уваги, поза сумнівом, опиняється культура – в широкому сенсі цього слова. При цьому представники постколоніальної культури, і в першу чергу її виразники – митці, за висловом дослідника Г. Бгабги, опиняються у стані "проміжного простору" (interstitial space), що дає амбівалентне відчуття приналежності до обох світів – старого та нового, і в той же час непричетність до жодного з них. Стурбованість власним минулим і визначення майбутнього шляху формування національної ідентичності в постколоніальних суспільствах пов'язане з категорією маргінальності, яка може отримувати різні трактування, в тому числі, як зазначає канадська дослідниця Л. Хатчеон, і культурологічні [8]. Письменники відчують себе маргіналами по відношенню до центру і його домінуючої культури. Саме тому в їхніх творах часом постає питання про оригінальність та підробку мистецтва.

Прикладом плідної розробки цієї теми є творчість канадського письменника Р. Дейвіса. На думку канадського літературознавця В. Кейт, письменник не просто цікавиться, а захоплений проблемою підробного і справжнього, виводячи її як центральну у романі "Те, що закладено до фундаменту" [9, с. 175]. Між тим, дослідник не розвиває цієї думки, а лише констатує її. Варто відмітити, що й інші літературознавці (Дж. Грант, С. Джексон, Н. Мес, П. Монк, П. Морлі, В. Росс), займаючись вивченням творчого спадку канадського письменника, досі не приділили належної уваги цьому питанню. Разом з тим, наполегливість, з якою Дейвіс повертається до теми оригінальності і вторинності культури у романах та есе, викликає особливий інтерес, оскільки відбиває авторське бачення етапів формування національної свідомості. Тому метою нашого дослідження буде вивчення теми оригінальності та підробки в мистецтві на матеріалі корнішської трилогії Р. Дейвіса.

Становлення канадської літератури загалом відбувалось через подолання синдрому постколоніалізму, пов'язаного із зменшенням самоцінності власних здобутків. Канада, як нація тривалий час не відчувала себе культурним чи політичним центром. Постколоніальний досвід країни вплинув і на формування певної моделі розвитку культури, що полягала у поєднанні спадкоємності художніх традицій з постійним їх збагаченням – за принципом "прирошення" культурних традицій інших країн. Особливий вплив, звичайно, мала Великобританія, зв'язки з якою були ще достатньо міцні. Р. Дейвіс глибоко усвідомлював силу традиції і її владу, що значно ускладнювали створення

чогось оригінального та нового. Тому в своїх творах, не заперечуючи факт культурних взаємовпливів та наслідувань, письменник намагається довести, що канадська національна традиція неодмінно існує. Відтак підіймає питання оригінальності та вторинності культури.

Якщо в перших романах солтертонської трилогії канадська культура ще перебуває на маргінесі світової, то у наступній дептфордській трилогії, вже відчувається підйом авторської національної свідомості, а відтак і авторського героя-митця, що росте, набуває зрілості та намагається самовизначитись. Проте найяскравіше тема оригінальності та вторинності культури звучить у останній завершеній трилогії Дейвіса – корнішській (романи "Повсталі янголи", "Те, що закладено до фундаменту", "Ліра Орфея"). Письменник розкриває тему кризи опозиції митець та злочинець, натхнення та ремесло. Ілюстративними в цьому плані виступають образи Жана Поля Летцфеніга, Танкрета Сарацeni, Саймона Даркурта, Хільди Шнекенбург, а також головного героя Френсіса Корніша.

Історія художника Жана Поля Летцфеніга демонструє, наскільки несприйняття суспільством може виявитись руйнівним для митця як в особистісному, так і професійному планах. Жан Поль – викладач одного з європейських вузів, він виховав не одне покоління реставраторів. Зовнішній вигляд Летцфеніга скоріше нагадує вченого, ніж художника: "Немолодий сивоволосий чоловік з відбитком інтелекту на чолі, в окулярах з товстим склом ... Він був гарно вдягнений, і біла носова хустинка виглядала з нагрудного карману рівно настільки, наскільки необхідно" [6, с. 654]. Між тим, за довгі роки кропіткої праці з реліквіями сам він став лише посереднім художником, так і не отримавши бажаного визнання, "заробив крихітну славу серед наївних простачків ..." [6, с. 645]. Навіть його прізвище (з нім. "останні копійки") не зичить йому нічого доброго. Тому, переосмислюючи власне життя, Летцфеніг не може пробачити мистецтвознавцям, що відновлені ним картини цінуються більше, ніж його власні, що стиль сучасних художників для критиків нічого не вартий порівняно зі стилем минулого, який може підробити більш-менш вправний реставратор.

Жан Поль замислює підробку "як протест проти фанатичного поклоніння, що нині спрямоване на ранніх голландських майстрів і часто пов'язане з приниженням гідності сучасних художників" [6, р.656]. Він зокрема вважає себе одним із тих принижених, які мають працювати у стилі свого часу [6, р.656], проте залишаються непоміченими.

Знайомий з історією мистецтв, Летцфеніг вмilo вiготовляє фарби, пензлі та iнше необiдне приладдя для дотримання давнiх технологiї, дослiджує оригiнальнi роботи вiдомого нiмецького художника Г. Ван Ейка та малює шедевр, пiдписуючись iм'ям вiдатного майстра. Картина справляє незабутнє враження на мистецьку елiту: вона "виглядала досить ефектно ... Фарби свiтилися неймовiрним сяйвом i здавалися прозорими <...> Якщо це й була пiдробка, то неймовiрна, i поза сумнiвом належала пензлю талановитого художника" [6, с. 649-650]. Проте мистецтвознавцi iнтуїтивно вiдчувають, що картина неоригiнальна, хоча б тому, що в Європі пiд час Другої свiтової вiйни, коли вiдбувається дiя роману, триває повномасштабна пiдробка творiв нiмецьких майстрiв задля їх збуту в нацiональнi колекцiї. Визначна постать заявленого художника привертає увагу не тiльки колекцiонерiв, а й справжнiх аферистiв, для яких Летцфеніг стає загрозою для бiзнесу. Довести чи спростувати оригiнальнiсть картини не береться жоден фахiвець, тому саме шахраї вiршують допомогти з експертною – їм як нiкому вiдомо, що потрiбно шукати.

Зосереджений на досягненнi поставленої мети, Жан Поль при створеннi картини припускається двох помилок. Його викриває не технiчний бiк роботи, а змістовий – бiблiйний сюжет про сходження Ісуса в пекло, який частiше використовували для розпису у храмах, нiж на картинах. А вiдтак оригiнальнiсть "Сходження до пекла" викликає сумнiви ще у головного суддi експертної ради. Проте найбiльше Летцфеніг помиляється, зображуючи невелику мавпу в ланцюгах – давнiй християнський символ грiшного людства до пришествя Христа, адже намальований художником вид тварини був завезений до Європи лише у XVI ст., тодi як картина мала вiдноситись до перiоду к. XIV – поч. XV ст. Цей факт i помітив Френсіс Корніш, який мимоволi був втягнутий в цей скандал, i який на цьому викриттi заробив собi непогану репутацiю серед реставраторiв та поцiновувачiв мистецтва. Разом з тим, змушуючи європейських експертiв, жоден з яких не був знавцем мавп, "поквапитись з заявою, що це було дійсно очевидно" [6, с. 565], Дейвіс зменшує i їх авторитетнiсть. Вони реагують не на те, що бачать, а на те, що їм вказують i те, що мають побачити.

Через прикру помилку шедевр, яким нещодавно захоплювались, перетворюється на звичайний малюнок. Всезагальне захоплення старовинними творами за Дейвісом свiдчить про прагнення людей до стабiльностi, впевненостi, якi бiльшостi може дати лише магія минулого. Так само як Канада бажає зберегти традицiї iмперiї, так само "мiльйони людей шукають впевненостi у минулому крiзь мистецтво" [5, с. 80]. Час – це концепт, що завжди присутнiй в романах Дейвіса, "вiн як зламаний годинник, який необiдно вiдремонтувати", i який може з'являтись будь-де – в театральних виставах, музицi, магiї чи карнавалi [7, с. 339]. У картинi "Сходження до пекла" час – це також елемент її магiї, тому з визначенням року створення зникає i зв'язок з минулим, зникає магія.

Мiж тим, Дейвіс не зменшує вартостi самого витвору мистецтва. Для автора кожна картина оригiнальна i в певнiй мiрi являє собою "портрет самого художника", адже "митець зображує не тiльки те що ба-

чить, а й своє ставлення до побаченого" [6, с. 545]. Тому в "помилцi" можна побачити i самого Жан Поля, закутого ланцюгами. Як зауважує російський дослiдник В. Куклев, в культурi Середньовiччя робота художника вважалась iмiтацiєю природи, тому мавпа, вiдома своєю здатнiстю до наслiдування, тривалий час була символом живопису та скульптури [6, с. 336]. Перебуваючи заручником обставин, що перешкоджають його розвитку, Летцфеніг несвiдомо зображує i тварину, як образ самого себе.

Маючи можливiсть не зiзнаватись у авторствi, вiн не зраджує своїм принципам i викриває себе. Проте жоднi пояснення та високi iдеї Летцфеніга не виправдовують його перед мистецтвознавцями та колекцiонерами. Викриття пiдробки фактично ставить хрест на кар'єрi Жан Поля, проте не через вiдсутнiсть таланту, а через бажання заробити на iменi Ван Ейка. Художник так i не досяг своєї мети – привернути увагу суспiльства до сучасного мистецтва, проте вдовольнив своє Его, довiвши, що i його роботи ані трохи не гiршi за картини майстрiв минулого: "Нехай зараз вони говорять, що хочуть, але спочатку вони казали, що це шедевр" [6, с. 658]. Подальше iснування поза межами мистецького свiту здається йому порожнiм, тому й призводить спочатку до духовного пригнiчення, а потiм до самогубства. Трагiчний фiнал засвiдчує не стiльки слабкiсть Жан Поля, скiльки непохитнiсть людських канонiв та стереотипiв, що звеличили одних та прирекли на небуття iнших. Проте не тiльки це змушує автора вбити свого героя, а й порушення останнiм етичних норм.

Иншим героєм, що використовує мистецький стиль минулого, виявляється головний герой роману – Френсіс Корніш. Проте автор трактує його образ зовсiм по-iншому. На вiдмiну вiд Летцфеніга Френсіс не прагне свiтового визнання, вiн лише шукає стиль, що може вповнi задовольнити його потреби: "якщо художник бажає намалювати картину, яка свiвiдноситься з його життєвим досвiдом, яка дослiджує мiф його життя, як розумiє його сам митець, i яка, як кажуть, складає його душу, вiн змушений зробити це у манерi, що дозволяє таке алегоричне одкровення" [6, с. 1130]. Стиль художника потрактовується письменником як всезагальна мова, якою володiли всi творчi люди минулого, яку розумiли i розумiють всi глядачi, i яка була пов'язана з релiгiєю чи мiфологiєю. Вiдтак, iдея оригiнальностi мистецтва у Дейвіса поєднується не лише з талантом художника, а й з позачасовiстю твору i власною "мовою" митця. Сучасним же митцям в епоху високих технологiй та "смертi Бога" бракує такої мови, тому вони зображують щось надто особистiсне, що залишається незрозумiлим глядачевi [6, с. 403].

Використовуючи середньовiчний сюжет для своєї картини "Весiлля в Каннах", Френсіс обирає мовою релiгiю, яка "своєю символiкою дає iдеальне поєднання свiдомого та пiдсвiдомого" [2, с. 135]. Iдентифiкуючи себе i з Англією, i з Канадою, Корніш нарештi досягає духовної єдностi завдяки мистецтву. В основi картинного сюжету лежить вiдома у канонiчних писаннях подiя, де сталося перше диво Ісуса – перетворення води на вино. Дейвіс iнтерпретує цей сюжет, виходячи iз власних завдань: герой змiнюється

і врешті доходить згоди із собою, своїм минулим і місцем приналежності. Шедевр стає світовим, проте трагедія Корніша полягає в тому, що суспільство, зокрема європейське, ще не готове сприйняти мистецтво, в якому сучасність зображуватиметься мовою минулого: "людина, що мала зухвалість намалювати в стилі минулого ... була не тією, кого вони [критики – К.О.] могли охоче прийняти. Він загравав з однією з непорушних, священних ідей світу, для якого поняття святості стало відразливим – з ідеєю Часу. Він насмілювався вийти поза межі свого часу" [6, с.1131]. Френсіс розуміє, що створивши шедевр, він не має розкривати свого авторства, а відтак, ризикуючи бути впізнаним, не здатний більше виражати себе в жодній іншій манері, змушений забути про свій талант. У питанні стилю художника Дейвіс торкається одного з головних питань постколоніальної критики – мови, в якій нація висловлює себе. Канадській літературі, заснованій на європейській літературній традиції, тривалий час відмовляли в оригінальності, вважаючи частиною англійської та французької літератури, і лише формування національної свідомості сприяли визнанню її самобутності.

Спроможним оцінити талант Корніша виявляється тільки вчитель-італієць Танкрет Сарацені, який давно збагнув потреби суспільства та на відміну від Летцфеніга та Корніша він не переймається високими цілями і збагачується за рахунок чужих пристрастей до старовини. Італієць також не був схожий на художника: "низенький, смуглявий, охайно вдягнений, ... на його обличчі завжди грала посмішка – проте не радісна, а іронічна. Під окулярами блукали карі очі, які не завжди дивились в один бік, від чого складалось враження ніби він дивиться у різні боки" [6, с. 530]. Сарацені – знаний у широких мистецьких колах реставратор зі світовим ім'ям, якого не раз запрошували у кращі європейські галереї для роботи з картинами. Здебільшого він займається "ремонтom епохи Відродження" [6, с. 564], відновлюючи майже знищені витвори мистецтва: "У нього була художня пристрасть до ілюзії, що не мала нічого спільного з підробкою. Він думав про неї як про гру з Часом ... Коли він працював з картинами, то повертав стрілки годинника назад" [6, с. 903]. Реставрація, оцінка робіт, проведення експертизи приносять італійцю ім'я та заробіток, проте збагатився він на таємному продажі картин-підробок, зроблених власноруч.

В образі Сарацені одночасно поєднуються митець і прагматик, що керуючись попитом часу задовольняє естетичні потреби суспільства. В цьому контексті спливає образ Магнуса Айзенгрима з попереднього роману Дейвіса "Світ Чудес", що також намагався догодити глядачам цирку. Італієць, як і ілюзіоніст, за прийнятну ціну пропонує людям те, чого вони прагнуть. Порівнюючи Сарацені з Летцфенігом, автор підкреслює, що технічно досконалі роботи італійця в очах публіки набагато цінніші, оскільки дають їм ту саму магію минулого, пов'язану з іменем художника. Сарацені не претендує на звання "митця" у романтичному значенні цього слова: "я ремісник – кажуть, що в моїй справі мені немає рівних. Я спираюсь лише на можливість свого ремесла; я закликаю не до музи, а до власних знань з хімії і до своєї майстерності. Хоча

не виключаю, що час від часу муза навідує мене" [6, с. 531].

Митець не йде на конфлікт із споживчим суспільством, не шукає усамітнення, а пристосовується до мистецької моди. Відтак його талант не був змарнований, проте набув іншої якості. Малюванням Сарацені вже не може задовольнити свої бажання естетичної насолоди, оскільки його робити дійсно набули ознак мануфактурного виробництва, тому він сам колекціонує старовинні витвори мистецтва: "У квартирі панувала чудова, розкішна плутанина. ... Межа місткості його житла була давно перетнута. Загальний ефект приголомшував. <...> Колекція була різноманітна, але гармонійна – у ній втілювався смак одного невгамовного, блискучого, геніального поціновувача мистецтв. Це був Сарацені, роздутий до величезних пропорцій. Душа людини розміром з будинок" [6, с. 563].

Один із героїв трилогії – отець Даркурт – говорить про те, що душа людини не може просто існувати, її неодмінно потрібно на щось спрямовувати: "люди шукають, на що проектувати душі, енергію, кращі сподівання – зви як хочеш. Два найбільших вмістилища душ – гроші і секс. Є й інші – влада або безпека та мистецтво" [6, с. 1098]. Сарацені намагається спроектувати душу і на гроші, і на мистецтво, тому й стає "ремісником", бо ці дві проєкції несумісні. Гроші не приносять бажаної насолоди, тому невдоволення поступово переростає у манію колекціонування, щоб заповнити утворену порожнечу. На думку Дейвіса, "купуючи антикваріат ... колекціонери намагаються зупинити годинник, схопити частку минулого, наскільки це можливо, і зробити її своєю власністю до тих пір, доки їх ім'я не пристане до неї ... так вони стають впевненими у власному безсмерті" [5, с. 80].

Отець Даркурт також намагається спроектувати свою душевну енергію – спочатку на релігію, а потім на науку. Релігія, як і для більшості канадців, виявилась нездатною допомогти йому із самореалізацією, тому він знімає з себе сан: "релігія, якої вимагав від мене світ не спрацювала, і це мене вбивало. Не фізично, а духовно. Світ повний священників, яких вбила релігія: втекти вони не змогли чи не схотіли. Тоді я спробував науку, і вона мені підійшла" [6, с. 1098]. До митців Даркурта можна віднести лише в останньому романі – "Ліра Орфея", коли він, ставши членом культурного фонду, створює лібрето до опери та пише біографію Френсіса Корніша. Даркурт у повній мірі був наділений письменницьким марнослаством і хотів написати найкращу книгу, на яку був спроможний. Працюючи над лібрето, він лише випробовує себе в мистецтві, йому бракує досвіду, тому Даркурт звертається до творчості одного з англійських класиків задля текстової основи. Творчо опрацьовуючи початковий текст, він створює оригінальний твір із власним сюжетом, що навіть закордонні критики не помічають запозичень. Врешті, саме ця робота допомагає Даркурту краще зрозуміти творчу індивідуальність Френсіса Корніша та домогтись його визнання як національного канадського художника.

Певно, що найбільше ідея поєднання європейської спадковості та канадської національної самобутності втілюється Дейвісом в образі молодого композиторки Хільді Шнекебург. Наслідуючи романтичну тради-

цію, Шнек має дописати незавершену оперу Гофмана. Виконуючи проект для отримання докторського ступеня, Шнек все ж додає у твір і частку себе. "Те, що один запозичує і потім перетравлює кризь свій творчий шлунок, не може виявитись врешті тим самим", – зазначає автор [6, с. 937]. Щоб остаточно запевнити читача у оригінальності створюваного твору, Дейвіс вдається до містифікації і вводить до роману образ самого Гофмана, який у вигляді духа коментує події після кожного розділу. Він зізнається, що це не те, чого він очікував, проте він у захваті: "у полоні її (Шнек) музики" [6, с. 1049]. За манерою виконання Хільда нагадує німецькому романтику музику Шуберта "з її меланхолічною безтурботністю і пафосом

людського життя" [6, с. 1050], проте у творі присутній і її власний голос.

Отже, в корнішській трилогії Р. Дейвіс створює цілу низку художніх образів, що не схожі ані поглядами на життя, ані поглядами на мистецтво. Проте кризь них чітко простежується авторська позиція, що сформовані світовою спільнотою стереотипи не можуть бути виміром мистецького таланту, що справжнє мистецтво позачасове. Разом з тим, твір не може претендувати на оригінальність, якщо митець не має власної мови вираження. Дейвіс звертається до європейського спадку, як до основи канадської культури, проте не відмовляє власній країні в оригінальності, хоча межа між мистецтвом та злочином іноді може бути дуже тонкою.

#### ЛІТЕРАТУРА (REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Куклев В. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / В. Куклев. – М.: изд-во Локид, 2000. – 556 с.  
*Kooklev V. Entsiklopediya simvolov, znakov, emblem [Encyclopedia of symbols, signs, emblems] / V. Kooklev. – M.: Lokid, 2000. – 556 p.*
2. Юнг К.-Г. Об архетипах коллективного бессознательного [пер. А.М. Руткевича] // Вопросы философии, 1980. – №1. – С. 133 – 152.  
*Jung K.-G. Ob arhetipah collectivnogo bessoznatelnogo [About archetypes of the collective unconscious] [transl. A.M. Rutkevich] // Voprosi filosofii, 1980. – №1. – P. 133 – 152.*
3. Bhabha H. The location of culture / Homi Bhabha. – L.: Routledge, 1994. – 285 p.
4. Davies R. Happy Alchemy: writings on the theatre and other lively arts [ed. Jennifer Surridge and Brenda Davies]. – Toronto: McClelland and Stewart, 1997. – 400 p.
5. Davies R. Merry Heart / Robertson Davies. – NY: Viking, 2008. – 385 p.
6. Davies R. The Cornish trilogy: novels / Robertson Davies. – UK: Penguin books, 1991. – 1136 p.
7. Great American Writers: Twentieth Century [ed. R. Shuman]. – NY: Marshall Cavendish, 2002. – 144 p.
8. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction Postmodern / Linda Hutcheon. – NY: Taylor and Francis, 2001. – 288 p.
9. Keith W. An independent stance / William Keith. – Canada: The Porcupine's Quill, 1991. – 331 p.

#### **Kozlova K. The problem of artist's recognition and the forgery of his art in R. Davies's Cornish trilogy**

**Abstract.** The problem of artist's recognition and the forgery of his art in postcolonial literatures is examined on the example of R. Davies's Cornish trilogy. The article discloses the reasons of its appearance in the postcolonial texts, the nature of its implementation. Particularly we study the reasons for issuing the European culture and the ways of its creative transformation. The article discusses the author's concept of the national art and the artist's role in its formation.

**Key words:** *marginality, Canadian culture, fake in art, individual style*

#### **Козлова Е.А. Проблема признания художника и оригинальности его искусства в корнишской трилогии Р. Дэвиса**

**Аннотация.** На примере корнишской трилогии Р. Дейвиса анализируется проблема признания художника и оригинальности искусства в постколониальных литературах. Исследуются причины ее возникновения и характер реализации в тексте. В частности изучаются причины обращения к европейской культуре и способы ее творческого преобразования. Рассматривается авторская концепция национального искусства и роль художника в процессе его формирования.

**Ключевые слова:** *маргинальность, канадская культура, подделка произведения искусства, собственный стиль*