

УДК 821.12.2:7.036.43(430)

Світлана Маценка

МОНА ЛІЗА – „ЖІНКА БЕЗ ВЛАСТИВОСТЕЙ”: ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКА ПРОЕКЦІЯ МІСТИЧНОГО ДОСВІДУ В НОВЕЛІ ГЕОРГА ГАЙМА „ЗЛОДІЙ”

У широкому рецептивному контексті розглянуто художній феномен літературного образу Мони Лізи Джоконди, знаменитої ренесансної красуні, намальованої Леонардо да Вінчі. Виходячи з концепції Джоконди відомих літераторів, теоретиків мистецтва та мислителів на зламі ХІХ-ХХ ст., увага зосереджена на експресіоністському тлумаченні образу в новелі „Злодій” німецького письменника Г. Гайма. Для розкриття проблеми „принципово містичного упорядкування модерністської свідомості” використано поняття „жінка без властивостей”, що уможливило аналіз містичного досвіду героя новели та концептуальної позиції автора.

***Ключові слова:** Мона Ліза Джоконда, „жінка без властивостей”, містичний досвід, Г. Гайм, експресіонізм.*

У руслі ренесансизму, характерного для кінця ХІХ – початку ХХ ст., 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 утвердився літературний культ образу Мони Лізи Джоконди, усміхненої красуні, намальованої близько 1504 року видатним італійським художником Леонардо да Вінчі. Знамените полотно століттями прославляли як особливо майстерну роботу й чудовий жіночий портрет, однак лише в ХІХ ст. „Мона Ліза” стала об’єктом різноманітних чоловічих фантазій. Історію рецепції картини Детлев Цінке описує так: „Сьогодні заледве піддається розумінню те, що колись ця картина була однією з поміж інших. Слава „Джоконди”, майже іконічне шанування, яке (супроти всіх дадаїстських деконструкцій або саме завдяки їм) неминуче випало їй, відбиває чуттєвий стан, який зумів артикулювати лише романтизм минулого століття. Він вказує на статеві відносини нового типу, на що раз більшу проблематику поміж чоловіком та жінкою, на загадку вічно-жіночого: ... ще на початку ХІХ століття, після відкриття Лувру, в історико-мистецькому огляді могли не згадати відому картину Леонардо, а всього півстоліття до того у 'Нарисі життя відомого художника' можна було обмежитися тим, щоб відмахнутися від „Джоконди” як від 'portrait d'une femme'" [15, с. 33]. Констатоване дослідником підвищення значущості картини, попри відомі праці З. Фрейда та В. Патера, суттєво спровоковане художньою літературою. Відтак, в результаті літературного портретування „Мона Ліза” стала „іконою

імагінованої жіночності” (У. Реннер) [13, с. 140]. Грунтуючись на невизначеності виразу обличчя, інтерпретатори наголошували на її загадковості та магичній привабливості. До найвпливовіших словесних портретистів Мони Лізи належить передусім французький письменник Теофіл Готье, який зауважив у ній „таємничий феномен”, порівнюваний із мерехтливим ефектом найсучаснішого на той час художнього процесу – дагеротипії: спільним для ренесансного полотна та тогочасного мистецтва реконструкції письменник вважав „вірність природі” та дистанцію, спричинену в дагеротипії металічним відзеркаленням, що відкривало простір для бажань та страхів. Споглядаючи величну красуню, автор приходиться до принизливого усвідомлення власної нікчемності, що він діагностифікує як рефлексію прихованих бажань [8]. Російський письменник-символіст Дмитро Мережковський у романі „Воскреслі боги (Леонардо да Вінчі)” (1901 р.) розробляє ідею спорідненості художника та його картини, стверджуючи, що Леонардо та „Мона Ліза” були схожими, як два дзеркала, які, заглиблювались у безмежність, „відображаючись одне в одному” [3]. Втілюючи неосяжність людського існування, витвір італійського гуманіста знайшов значний відгук і в німецькій літературі.

Ідея фатальної жінки в образі Мони Лізи, запропонована романтизмом, і тлумачення Д. Мережковським явищ культури заради їхнього „присвоєння”, і психоаналітичне препарування „загадкової посмішки” Джоконди у дусі Едіпового комплексу З. Фройдом [7], і характеристика її краси як усього досвіду світу, втіленого у формі жінки, запропонована В. Патером [12], безумовно, вплинули на концепцію „Джоконди” німецького письменника-експресіоніста Георга Гайма (Georg Heym, 1887 – 1912). Зокрема, у своїх щоденниках він зазначав, що Мережковський, поряд із Гьольдерліном, Ніцше та Грарбе, належить до його улюблених письменників-мислителів, а надзвичайно популярний в Європі роман „Воскреслі боги (Леонардо да Вінчі)” він перечитував неодноразово [11, с. 86; с. 153]. Г. Гайм теж скористався відкритістю „Мони Лізи” до асоціативних метаморфоз. Проте його новела „Злодій” („Der Dieb”, 1911) не стільки підтримує культ ренесансної красуні, скільки його руйнує.

Зазначена концепція „Джоконди” вміщує цілий комплекс проблем, характерних для епохи модернізму, яскравим явищем якого був експресіонізм. Відсутнє, недосяжне, завуальоване спричиняється до продукування чоловічих фантазмагорій, для яких Г. фон Гофмансталь запропонував поняття „еротичної пантоміми”. На думку У. Реннер, саме такою „справжньою еротичною пантомімою” й є на зламі ХІХ – ХХ ст. „Мона Ліза”: „Вона – жіночий фантом чоловіка та його дзеркало водночас. Її удаваний невичерпний вираз кристалізується в її усмішці” [13, с. 149]. Завдяки багатозначності та дистанції цей образ розуміють також як симптом сучасної потреби міфотворчості. Застосовуючи поняття індиферентності, його використовують для обґрунтування своєрідного, високохудожнього способу конструювання соціо-психологічної поведінки людини стосовно себе й оточуючого

світу. Аналізуючи висловлювання В. Патера, А. Асманн пропонує розглядати образ Мони Лізи як феномен культурної пам'яті. У ньому, зауважує дослідниця, сходяться початок і кінець. „Вона – образ постісторії, сумарності історії й виходу з неї. У тому пункті, де незапам'ятний початок зливається воєдино із завершеною післядією естетичної рефлексії, все минуле стає симультанним резервуаром вічного теперішнього” [4, с. 232]. Усе це у цілому пояснює, чому „Мона Ліза” „як пуста формула, як 'жінка без властивостей' і тим самим, зрештою, не-портрет буквально створена для того, щоб вписувати у неї фантазії, які дозволяють спостерігачеві характеризувати самого себе та надають йому ігрового простору. В той час, коли, з одного боку, статевая поляризація є основним фактором соціальної реальності, а з іншого, – як наслідок, суттєво менше збігаються суб'єктивний досвід та потреби” [13, с. 150]. Поняття „жінка без властивостей” пов'язує концепцію „Джоконди” також із проблемою „принципово містичного упорядкування модерністської свідомості” (М. Вагнер-Егельгаф) [14, с. 5]. Воно не лише кореспондує з назвою знаменитого роману Роберта Музіля „Людина без властивостей”, глибше йдеться про концепцію відсутності властивостей („*ohne eigenschaft*”) німецького сереньовічного містика Майстера Екгарда, яка стала тематичним підґрунтям і для теорії „іншого стану” австрійського романіста. Саме завдяки „Моні Лізі” як „жінці без властивостей” уможлиблюється містичне переживання скасування протилежності суб'єкта та об'єкта або повне суб'єктивістське поглинання об'єкта суб'єктом, який уже зазнав власного розпаду. При цьому, – зауважує Г. Дішнер, – „цей зв'язок з іншим як усунення розділення суб'єкта та об'єкта є креативним практикуванням себе. Воно змушує нас, як роздумуючи формулюють Фуко, Ніцше, „створити нас самих як художній твір” [6, с. 16]. Таке тлумачення „Мони Лізи” посилює в образі пізнавальний аспект та поєднує містичне начало з естетичним.

Саме завдяки цьому поєднанню творчість Георга Гайма надзвичайно оригінальна. Із цього приводу поет-експресіоніст Ернст Блясс висловився так: „Гайм володів магією містично-поетичного. Він був зачарованим чарівником. Він мав атмосферний контакт із речами всеосяжного світу й містичну партиципацію з ними, так, він був прапоетом, примітивним та позачасовим; у наші світлі дні елементарний дух, заглиблювальна прасутність, підняв тут свою увінчану голову. Гайм не був примітивістом, що пізніше стало модою, натомість він був наділений справжнім розумінням містичних сил та моторошного хаосу, яке ще існує у примітивних народів... Гайм – поет сну, однак не сну особистості, а загального сну природи в нас. У далі, широті та фарбах усе грандіозне й знаходиться поза індивідуальною організацією. Дійсно, тут висловлене й оспіване бездонне колективне людське переживання, тут постійно закликають смерть і хмари, місто й демонів, моря й прірви до ландшафту, майже позбавленого Я, позаіндивідуального. Тут дійсно знаходишся біля витоків усієї історії й

усієї зрілості, й не лише окрема людина в молодості, а прадавнє людство гуркоче й марить у стихійних візіях Гайма...” [10]. До того ж відчутний містичний потяг до проголошення пережитого й віра у те, що „моменти раптового прозріння” (Ф. Ніцше) не повинні бути втраченими.

В експресіоністській патології „Злодій”, яка дала назву збірці новел Г. Гайма, письменника предусім зацікавив факт викрадення „Мони Лізи Джоконди” з Лувру в серпні 1911 р. Ця подія широко висвітлювалося на сторінках преси й ці публікації Г. Гайм використав для написання новели. Слідуючи своїй фантазії, він зобразив долю злодія та втілює есхатологічну тему кінця світу в дусі експресіонізму. Г. Гайм представив потаємні процеси у свідомості та підсвідомому безіменного злодія, який вважав себе месією й в акті викрадення реалізував жертвенну роль Рятівника. Передбачивши у своїх віршах власну смерть, митець вдруге продемонстрував містичний дар прозріння: італійський слід подій, які викликали у Франції національний траур. Виходячи лише із факту, не знаючи, чим закінчатся події, Г. Гайм тлумачить їх так, щоб розкрити за зухвалою авантюрою вияв онтологічних законів буття. При цьому при відтворенні реальної події на основі характерного для експресіонізму принципу всеохоплюючої суб’єктивної інтерпретації реальності відбувається абстагування Г. Гайма від реалій і тим самим переведення викрадення століття із кримінальної хроніки на рівень містично осяжних символів.

Новела розповідає про внутрішню правду героя, розробляючи проблему суб’єктивного сприйняття, суб’єктивної естетики й порушення на цьому ґрунті існуючих норм. Викрадення розглядається лише як привід для зображення процесів, які відбуваються у свідомості та підсвідомому героя. Безіменний злодій переконаний, що він обраний Богом для знищення зла у світі, яке втілює жінка. Тому акт викрадення для нього – це спосіб реалізації свого месіанського призначення. Та все ж здається, що для письменника важливіша особистість, а не її місія: екзальтована до божевілля людина, яка страждає манією величі, одержима ідеєю врятувати або знищити світ.

Переконання злодія атор детально аргументує у передісторії. Цей чоловік втратив будь-які зв’язки зі своїм попереднім життям, соціальний стан перестав відігравати для нього будь-яку роль. Із фаустівським запалом до пізнання герой шукає сутності життя, спочатку вивчаючи різні науки, що, однак, чимраз більше спустошує його. Хаос буття викликає у нього жах. Самотній, забутий, незадоволений, він переживає раптові напади нудоти. У дусі експресіонізму письменник пояснює цей стан загальною атмосферою великого міста: герой – „один із багатьох самотніх людей великого міста” [9, с. 112]. Щоб виразити внутрішній світ злодія, Г. Гайм вдається до містифікації природи. Спочатку вечорами він спостерігає за зникаючим світлом, за хмарами-кораблями й дивовижними істотами – небесними тваринами та рибами. Поступово дивні видіння

стають загрозливішими: він бачить біса над великою купою чорних тіл, які йому поклоняються, іншого разу – страшного кажана із крилами, розпростертими на все небо, могутніх левів або велитенських зміїв, які опоясують плечі неба. Інколи все це наповнюється дивною, нечуваною музикою, ніби „рокотоння океану в темряві безмежних гротів і підземних склепінь” [9, с. 113]. Потім із далеких кутків, наче із труб, приглушено й втомлено, подібно до скарг мертвих, він чує голоси, які пропливають у жилах землі. І лише після чотириденного посту й неспання герой відчуває безмежне блаженство та безмірне страждання. „Повільно, як Христос, який два роки мусів витримати у жахах пустелі, він був підготовлений до великого походу. Які страждання, які жахи, які безсонні ночі, але також, які сподівання, які екстази, які візії. Після того, як його тіло повністю відвикло від плоті та його кров нарешті очистилася від останніх залишків анімалістичних матеріалів, однієї ночі він врешті-решт отримав його послання, передане голосом, який піднявся над морем, наче грім” [9, с. 114]. Сам Господь промовив до нього й він пізнав своє покликання. Автор зауважує, що більше герой не міг загубитися в юрбі людей, бо „в їхньому надмірі, в їхній безцільності та тлінності завжди променіла його велич та самотність, як вогонь вічної лампи або хода невидимого Бога, який мандрує вулицями міст” [9, с. 125–126]. Як і Ф. Ніцше, Г. Гайм наголошує на особистому творенні уявлення про Бога, що також виражено у відомому афоризмі Ангеліуса Сілезіуса: „Я – такий, як Бог, а Бог – такий, як Я. Я – такий же великий, як Бог, він – такий же малий, як Я: він не може бути наді мною, а я не можу бути під ним” (цит. за: [6, с. 20]). Парадоксальність та загадковість як засоби містики, пояснює Г. Дішнер, зумовлені потребою переборення роз’єднання суб’єкта та об’єкта для надання мовного вираження переживанню об’єднання [6, с. 20].

Лише один раз у тексті письменник називає свого героя божевільним. Для Г. Гайма-експресіоніста божевілля – це спосіб екстатичного пізнання дійсності й наближення до Бога, а значить, блаженний герой покликаний до спроби містичної перебудови світу. Однак його неадекватне світосприйняття приводить до неясних утопій, які переростають в антиутопії й все завершується катастрофою біблійного масштабу. Ототожнюючи в першій частині новели героя з Ісусом Христом, письменник використовує невласне-пряму мову, що водночас уможлиблює дистанцію між ними. Текст насичений великими цитатами з Біблії (Євангеліє від Марка, 34 вірш 15 розділу та Одкровення Іоанна, 17 розділ). Божевільний коментує ці фрагменти і пояснює, що Господь залишив Ісуса Христа, бо той не розпізнав згубної жіночої природи, що стало причиною марності його зусиль у справі порятунку світу. Поразка Сина Божого є для героя прямою вказівкою на його власну місію, що викликає у нього експресіоністський екстаз. Оновлення й вдосконалення людства та суспільної світобудови однозначно пов’язані в його розумінні із знищенням світового зла, яке втілює собою жінка. „Так, жінка була первісним злом. Творіння Христа було даремним. Бо як би він міг звільнити людей, якщо вони постійно

були змушені впадати в гріхи за необхідністю, як камінь падає назад, навіть якщо шпурнули його поза хмари” [9, с. 114]. Водночас оприлюднена місія рівнозначна призначенню чоловічої статі: „Адам був гарним, доки він був один, але коли Сатана пробрався у сновидіння Бога й наказав створити жінку, момент гріха був закладений уже в майбутнє статей” [9, с. 116–117]. Тема жінки як „негативної статі” (З. Фройд) була особливо популярною на початку ХХ століття завдяки психоаналізу, який мав суттєвий вплив на експресіонізм. Великою увагою користувалася також праця Отто Вайнінгера „Стать і характер” („Geschlecht und Charakter”, 1903), в якій автор визначив жінку як „беззмістовність” та „убогість”. У новелі Г. Гайма погляди героя на жінку як зло формуються під впливом Біблії. Символом, на якому фіксує свою увагу злодій, є „Мона Ліза Джоконда”: „Один символ був; там завжди збиралися жінки або вони лише просто проходили повз нього, всмоктуючи нову силу, як змії, які іноді повертаються у свої потаємні підземні міста, щоб поповнити отруту” [9, с. 117]. Полотно Леонардо да Вінчі втілює для злодія жіноче начало, гріховність та владу. Тому він порівнює „Мону Лізу” з вавилонською блудницею з Откровення Іоанна. Завдяки багатій уяві героя та його власній інтерпретації картини, намальована красуня оживає й стає загрозою для чоловіка, який спостерігає за нею. При цьому Г. Гайм деконструє образ, використовуючи втілення краси Ренесансу як засіб вербалізації непривабливого.

Мона Ліза Джоконда в новелі Г. Гайма – багатозначний образ: це і містична сутність, уже факт існування якої означає для героя заперечення Бога й символізацію зла; однак це і реальна істота, жінка неповторної краси, втіленої в її усмішці. Цим зумовлена двоїстість почуттів злодія до картини й порівняння його з понтійським царем Митридатом, який, боячись бути отруєним, з юності приймав невеликими дозами отруту, щоб виробити імунітет проти неї. Так і злодій кожного дня ходить у Лувр дивитися на Джоконду, щоб звикнути до її краси й перестати сприймати її, побачити за ангельським обличчям „дияволицю” й вступити в боротьбу зі світовим злом в ім’я порятунку людства. Очевидно, що Г. Гайм вдається до образів Ш. Бодлера, який у „Гімні красі” пише:

Немає значення, чи з пекла ти, чи з раю,
Потворно вибредна, страхітлива й свята,
Як до безмежностей, що я про них не знаю,
Але жадаю їх, відчиниш ти врата! [1].

Велику увагу в описі Джоконди німецький письменник звертає на очі. „Її очі не були більше такими суворими, такими великими й упевненими у перемозі” [9, с. 119]. Й згодом: „Їхні очі зустрілися останній раз і він піймав погляд, який мав бути глузливим, але лише тонким шаром стояв над морями люті” [9, с. 120]. Й накінець: „Для останньої битви він занурив свої очі в її. І вона відповіла” [9, с. 133]. Для містичного досвіду це відіграє велику роль. Очі Г. Гайм використовує як метафору всесвіту, засіб пізнання, зброю у битві

статей, метод художньої організації дійсності. Під пильним поглядом злодія Мона Ліза ніби розчиняється у таємничому ландшафті, який її оточує, й виростає з нього знову. Герой переконується в її вампіризмі й у нього навіть з'являється думка, що душа митця у певний момент відкрита дияволу: „бо інколи на її обличчі відбивалось щось дуже схоже на спогад про далекий час, сповнений таємничої насолоди” [9, с. 121]. Проте були моменти, коли злодію здавалося, що це лише звичайний портрет і він проникався співчуттям до Мони Лізи. „Тоді він розглядав її очима лікаря, який прийшов, щоб врятувати її. Необхідно буде зробити великий розтин, без сумнівів ішлося про операцію на життя чи смерть, її треба буде осліпити, й якщо вона при цьому загине, можливо, вона знайде помилування перед Богом...” [9, с. 122]. Демонізм жінки краще вивчати в анатомічному театрі, як засвідчує творчість Г. Гайма.

Відтак, центральною темою твору стає боротьба поглядів Мони Лізи й злодія. „Раптово по її обличчі наче пробігла біла тінь пізнання. На одну мить вона відвернулася, а тоді прийняла битву з ним. Крізь усіх людей вона дивилася лише на нього в його кутку. У просторі їхні очі зустрілися, як два кинджали, які зіткнулися один з одним, або як два жерла пустого всесвіту, які хотіли зжерти одне одного. Хто проковтне іншого, яка вічність стане більшою, щоб поглинути іншу” [9, с. 118]. Перш ніж викрасти картину, злодій ще раз уважно вивчає обличчя Джоконди: чисте чоло із сяйвом святості, руки, які знали про всі гріхи й зради, рот, який приховував таємницю: „Яка мудрість безодні, які думки пекла жили за цим чолом. В які глибини можна було б зазирнути, якщо б відчинити срібну браму цих скронь” [9, с. 130]. Цікавим є ще один атрибут містичної літератури, який зустрічається в новелі Г. Гайма, – мовчання. „Але мовчання, яке від неї виходило, було, як вічний спів, як шум далеких синіх і неосяжних морів” [9, с. 130]. Натомість, Мона Ліза усміхалася й її усмішка була для злодія промовистою. Переконливості образу додає й містифікація фарб: „Вечірнє сонце закинуло вогняний факел і глибокі ломбардські кольори картини ожили у пурпурі, вбрання зашаруділо й спалахнуло, червоне полум'я пройшло по її обличчю й заплуталося у золотій сітці її тихого сміху. Й здавалося, що вона повільно розчиняється у сутінках, як запах, легкий подих, її чоло, її волосся, все хотіло повільно перейти у голубу тінь, але її усмішка у світлі залишалася плавучою, тихою, як срібний звук диявольської арфи, її усмішка, як глибокий і золотий відблиск поцілунків Арімана, велика печать сатани, що назавжди викарбувала вогонь його обіймів на її губах” [9, с. 131]. Як диявольську охарактеризував цю усмішку також О.Ф. Лосев у своєму дослідженні ренесансної культури: „Варто лише уважніше придивитися до очей Джоконди й можна легко помітити, що вона, власне кажучи, зовсім не усміхається. Це не усмішка, а хижа фізіономія із холодними очима з виразним знанням безпомічності тої жертви, якою Джоконда хоче заволодіти і в якій, крім слабкості, розраховує ще й на безсилля перед поганим почуттям, яке заволоділо

її” [2, с. 427]. За логікою тексту О. Ф. Лосева, „Джоконда” – не вершина мистецтва Відродження, а втілення самодостатньої людини, яка не знає божества. За логікою новели Г. Гайма, злодій бачить у „Джоконді” свого роду „надлюдину”, яка позначена і божественним сьйвом, і пекельним вогнем. Проте самому героєві цього дуалізму не перебороти.

Битва між чоловіком та жінкою відбувається у космічних масштабах, як протистояння бурі і вічного спокою. Для Г. Гайма Мона Ліза – втілення первісності, „колодязь, над яким пропливає багато тіней та образів” [9, с. 133]. Саме у процесі конфронтації змінюється ставлення злодія до об’єкта його інтересу. Виявляється, що у його свідомості немає визначеності стосовно Джоконди. В її „повноті, беззмістовності й непостійності” він відчуває „велич і самотність божественного”. Отже, письменник використовує портрет як проєкційну поверхню для почуттів і переживань героя. Поступово у його ставленні до „Мони Лізи” починає переважати любов, що він, однак, сприймає як спокусу, яка йде від диявола. Усвідомивши це, він розуміє, що програє битву й тим самим зраджує Бога, який, як він відчував, залишив його. Із цього моменту злодій готовий піти на угоду із чортом за умови, якщо Джоконда перестане сміятися. І він викидає Біблію через вікно і показує Богові язик. Бунт проти Творця, де відгукуються фаустівські та ніцшеанські ідеї, не приводить його до гармонії існування з Моною Лізою й божевільний приступає до останнього дійства: „вбивства” Джоконди. У дусі новели „Розтин трупа” або вірша „Морг” Г. Гайм детально зображає оперування картини: злодій вирізає їй очі й рот. Привид анатомічного театру означає, що відтепер Мона Ліза уподіблюється лише до неживого предмета, мертвої людини, якою може маніпулювати патологоанатом та природа. У такому контексті це вбивство не може принести герою полегшення, не може зміцнити опори світу. У момент самознищення у вогні він тримає картину як маску перед власним обличчям. При цьому всі свої дії він вважає „мистецтвом”. „Страшно було дивитися на неї, на цю голову, зсередини якої раптово вирвалася смерть, як ув’язнений із своєї нори. Голова – із цими страшними очима, як більшість вікон, за якими знаходилася п’ятьма. І цей великий порожній рот, який дійсно більше не всміхався, та був силою розтягнутий у страшний сміх смерті, сміх нечутний, та все ж голосний, невидимий, але наявний, давній і темний, як тисячоліття. Й раптово, побачивши своє діяння, він зміг пізнати сутність речей, і він знав, що нічого не було, ніякого життя, ніякого світу, нічого, лише велика чорна тінь навколо нього. І він був зовсім один на скелі. Й зробивши всього лише один крок, він занурився у вічну безодню” [9, с. 143–144]. У стані тотального заперечення рятівник стає руйнівником. Тримаючи маску перед своїм обличчям, злодій сам перетворюється на те, що він хотів побороти, – на зло. Просовуючи у вирізаний рот язик, він знову ніби оживляє портрет, але при цьому перетворює його на маску смерті, на карикатуру. З екзистенційного пізнання „ніщо” виникає інфернальна ситуація: все

поглинає вогонь. Божевілля як спосіб екстатичного осягнення дійсності приводить до катастрофи. Тема божевілля загострює у творі проблеми суб'єктивного сприйняття: предмет мистецтва стає жінкою, розмиті межі між ворогом та коханою, об'єкт перетворюється на суб'єкт, рятівник на руйнівника. У такий спосіб злодій втілює експресіоністський мотив дисоціації Я. Герой виявляється не здатним змінити світ і зазнає поразки. Апокаліптична ситуація демонструє лише повний хаос у внутрішньому світі злодія, деконструкцію надії у повністю безперспективному образі катастрофи.

На прикладі новели Г. Гайма також примітно, що картина і текст знаходяться в особливих відносинах. Завдяки відповідним дискурсам зламу століть ренесансне полотно наповнилося певним змістом і зафіксувалося в культурній пам'яті. Трансцендентна динамічна чуттєвість шедевр образотворчого мистецтва стає при цьому гарантом вищої змістовності. У дусі „містики модернізму” експресіоністський текст експонує суб'єкта, зверненого до самого себе й сповненого, як і його автор, туги за великими вчинками. Відтак, Г. Гайм зображує „об'єктивно витворену суб'єктивність”: переживання героєм власного Я як переживання Бога. Картина вибрана ідеальним містичним місцем для дискурсивних прагнень єдності суб'єкта й об'єкта, однак, оскільки їхні перспективи не збігаються, ця єдність залишається ілюзорною. Парадоксом образної містичної мови є те, що образи не втілюють „первісне”, хоча без них воно не може повідомити про себе. Із цього приводу В. Беньямін вказував на те, що, якщо текст прагне запевнити у своєму сакральному характерові, то він уподібнюється картині [5, с. 153]. Як абсолютний сигніфікат полотно наділене продуктивною автономією, знаходячись під впливом якої суб'єкт творить фікцію самого себе як бога або фікцію тої правди, якої він прагнув. Отже, у постійних пошуках слів та образів містичний суб'єкт стає митцем і в тимчасовості власної продукції, свого художнього твору, презентує себе як суб'єкта та художній твір. При цьому він є негативний продуктом, залишаючись далеко позаду ідеального твору мистецтва.

„Індиферентність” Мони Лізи, її неіндивідуалізована манера з'явлення провокують у героя містичний процес пізнання. Мона Ліза, як свого роду „елементарний дух, заглиблювальна прасутність”, спонукає його до осягнення самого себе. Онтологічне прозріння злодія – це вирок людині і світу, які приречені на загибель. Г. Гайм розповів про кінцеву грань історії й прозріння його стосується не Царства Божого, а царства антихриста. Тому він відмовляється від концептуальної ідеї есхатології про блага оновлення світу.

1. Бодлер Ш. Гімн красі [Електронний ресурс] / Ш. Бодир; [Д. Павличко]. – Режим доступу: // http://www.ae-lib.org.ua/texts-c/ baudelaire__poesie__ua.htm.
2. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения / А.Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1978. – 623 с.
3. Мережковский Д.С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи) : [роман] / Д.С. Мережковский. – М. : Панорама, 1993. – 576 с.

4. *Assmann A.* Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses / Aleida Assmann. – München : C.H. Beck, 2006. – 418 S.
5. *Benjamin W.* Ursprung des deutschen Trauerspiels / Walter Benjamin; [Hrsg. von Rolf Tiedemann]. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978. – 210 S.
6. *Dischner G.* Das Sichtbare haftet am Unsichtbaren. Mystische Spuren in Kunst und Dichtung der Moderne / Gisela Dischner. – Hamburg, Berlin : Philo & Philo, 2005. – 259 S.
7. *Freud S.* Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci / Sigmund Freud. – Frankfurt : Fischer, 2006. – 115 S.
8. *Gautier Th.* Le Musée du Louvre (1866) / Gautier Th. // Auf der Suche nach dem Anderswo [Hrsg. Oskar Sahlberg]. – Bd. 2. – Berlin : Freitag, 1984. – S. 42–43.
9. *Heym G.* Der Dieb / Georg Heym // Der Dieb. Ein Novellenbuch nebst einer Dichterschändung. – Frankfurt am Main : Robinson Verlag, 1984. – S. 109–145.
10. *Heym G.* Lyrik / Georg Heym [Hrsg. von Karl Ludwig Schneider]. – München : Heinrich Ellermann, 1964. – (Georg Heym – Dichtungen und Schriften. – Gesamtausgabe. – Band 1). – Umschlag.
11. *Heym G.* Tagebücher. Träume. Briefe / Georg Heym [Hrsg. von Karl Ludwig Schneider]. – München : Heinrich Ellermann, 1960. – (Georg Heym – Dichtungen und Schriften. – Gesamtausgabe. – Band 3). – 300 S.
12. *Pater W.* Mona Lisa / Walter Pater; [Hrsg. von Gerd Stein]. // Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft – Frankfurt a. M. : Fischer, 1985. – S. 66–68.
13. *Renner U.* Mona Lisa – das „Rätsel Weib“ als „Frauenphantom des Mannes“ im Fin de Siècle / Ursula Renner // Lulu, Lilith, Mona Lisa...: Frauenbilder um die Jahrhundertwende [Roebing, Irmgard]. – Pfaffenweiler : Centaurus-Verlag, 1988. – S. 139 – 156 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft; Bd. 14).
14. *Wagner-Egelhaaf M.* Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert / Martina Wagner-Egelhaaf. – Stuttgart : Metzler, 1989. – 300 S.
15. *Zinke D.* Vom Weiterleben der Gioconda. Zur Geschichte der Bildrezeption bis 1800 / D. Zinke // Mona Lisa im 20. Jahrhundert. – Duisburg : Lehmbruck-Museum, 1978. – S. 22–39.

Аннотация

В широком рецептивном контексте рассмотрено художественный феномен литературного образа Моны Лизы Джоконды, знаменитой ренессансной красавицы, созданной Леонардо да Винчи. Исходя из концепции Джоконды известных литераторов, теоретиков искусства и мыслителей на рубеже XIX-XX ст., внимание сосредоточено на экспрессионистическом толковании образа в новелле „Вор“ немецкого писателя Г. Гейма. Для раскрытия проблемы „принципиально мистического упорядочения модернистского сознания“ использовано понятие „женщина без свойств“, что позволило проанализировать мистический опыт героя новеллы и концептуальную позицию автора.

Ключевые слова: *Мона Лиза Джоконда, „женщина без свойств“, мистический опыт, Г. Гейм, экспрессионизм.*

Zusammenfassung

Im breiten rezeptiven Kontext wird das literarische Phänomen der Gestalt Mona Lisa Gioconda, der berühmten von Leonardo da Vinci gemalten Renaissanceschönheit betrachtet. Ausgehend von der Gioconda-Konzeption der bekannten Literaten, Kunsttheoretiker und Denker an der Jahrhundertwende des XIX-XX. Jhts, wird besondere Bedeutung auf die expressionistische Interpretation der Gestalt in der Novelle „Der Dieb“ des deutschen Schriftstellers G. Heyms gelegt. Für die Erörterung des Problems der „prinzipiell mystischen Gestaltung des modernistischen Bewusstseins“ wird der Begriff „Frau ohne Eigenschaften“ verwendet, der die Analyse der mystischen Erfahrung des Helden der Novelle und der konzeptuellen Position des Autors ermöglicht.

Schlüsselworte: Mona Lisa Gioconda, „Frau ohne Eigenschaften“, die mystische Erfahrung, G. Heym, Expressionismus.

Summary

The article uses a broad receptive context to consider the fictional phenomenon of the literary image of Mona Lisa Gioconda, the famous Renaissance beauty depicted by Leonardo da Vinci. The paper refers to the concept of Gioconda developed by eminent literary scholars, art theorists and thinkers in late 19th-early 20th centuries. Its main focus is the expressionist interpretation of this image in the novella *The Thief* by the German writer Georg Heym. In order to explore the issue of the predominantly „mystic subordination of modernist consciousness“ the paper uses the concept of the „woman without properties“. It enabled the analysis of the mystic experience of the protagonist of the novella and the author's position.

Key words: Mona Lisa Gioconda, „woman without properties,“ mystic experience, G. Heym, expressionism.

Стаття надійшла до редколегії 7.10.2010 р.