

УДК 821.111(73).09

ББК 83.3(0)

Б 70

Серію засновано у 2006 році

Загальна редакція *Ростислава Семківа*

За сприяння Відділу преси, освіти та культури
Посольства США в Україні

The Western Canon: The Books and School of the Ages by Harold Bloom

Copyright © 1994 by Harold Bloom

Published by arrangement with Harcourt, Inc.

© Семків Р., Радомська О., Карпенко О.,
Купко Д., Кирилова С.,
переклад українською, 2007

© Лужецький Р., обкладинка, 2007

© Ідея серії. «Факт», 2006

© Видання українською мовою,
дизайн, макет. «Факт», 2007

ISBN 978-966-359-205-3

ISBN 966-359-091-0 (серія)

ЗМІСТ

Передмова і прелюдія (пер. Ростислава Семківа)	5
---	---

І. З ПРИВОДУ КАНОНУ

1. Елегія про загибель Канону (пер. Ростислава Семківа)	20
--	----

ІІ. АРИСТОКРАТИЧНА ЕПОХА

2. Шекспір — центр Канону (пер. Ростислава Семківа)	52
3. Незвичність Данте: Улісс та Беатріче (пер. Ольги Карпенко)	88
4. Чосер: Вдовиця з Бата, Продавець індульгенцій та персонажі Шекспіра (пер. Ольги Карпенко)	122
5. Сервантес: гра світу (пер. Ростислава Семківа)	148
6. Монтень і Мольєр: канонічне уникання істини (пер. Ольги Радомської)	170
7. Сатана Мільтона та Шекспір (пер. Ольги Радомської)	196
8. Доктор Семюел Джонсон, канонічний критик (пер. Ольги Радомської)	212
9. «Фауст» Гете, частина ІІ: поема проти Канону (пер. Ростислава Семківа)	236

ІІІ. ДЕМОКРАТИЧНА ЕПОХА

10. Канонічна пам'ять: ранній Вордсворт та «Переконання» Джейн Остін (пер. Ольги Радомської)	274
11. Волт Вітмен — центр американського канону (пер. Ольги Радомської)	302
12. Емілі Дікінсон: порожнечі, переміщення, темрява (пер. Ростислава Семківа)	332

13. Канонічний роман: «Холодний дім» Діккенса та «Міддлмарч» Джордж Еліот (пер. Ольги Радомської)	356
14. Толстой і героїзм (пер. Ольги Радомської)	384
15. Ібсен: тролі і «Пер Гюнт» (пер. Ольги Радомської)	404

IV. ХАОТИЧНА ЕПОХА

16. Фройд: шекспірівське прочитання (пер. Ростислава Семківа)	426
17. Пруст: істинний сенс сексуальних ревностей (пер. Ростислава Семківа)	454
18. Джойс і його боротьба з Шекспіром (пер. Ростислава Семківа)	474
19. «Орlando» Вірджинії Вулф: фемінізм як любов до читання (пер. Ольги Радомської)	498
20. Кафка: канонічна наполегливість та «непорушність» (пер. Ростислава Семківа)	514
21. Борхес, Неруда, Пессоа: португальсько-латиноамериканський Вітмен (пер. Дарини Купко)	532
22. Бекетт... Джойс... Пруст... Шекспір (пер. Ольги Карпенко)	564

V. КАТАЛОГІЗУЮЧИ КАНОН

23. Елегійний епілог (пер. Ольги Радомської)	590
---	-----

VI. ДОДАТКИ

(пер. Ольги Радомської та Світлани Кирилової)

А. Теократична епоха	604
Б. Аристократична епоха.	610
В. Демократична епоха	624
Г. Хаотична епоха	643
Показчик імен	694
Про автора	718

ПЕРЕДМОВА І ПРЕЛЮДІЯ

Це книга про двадцять шість письменників, відібраних мною не без певної ностальгії з метою відшукування тих рис, котрі визначають їх канонічність, тобто авторитетність, у нашій культурі. Поняття «естетичної вартості» асоціюється нам радше з Іммануїлом Кантом, ніж із сучасністю, проте мого читачького досвіду це не стосується. Тим часом, концепції розпалися, де центр — годі зрозуміти, і так званий «вчений світ» заливає повільно банальної анархії. Але культурні війни-дражнилки цікавлять мене мало: про ці щоденні сварки я все сказав у першому та в останньому розділах. Натомість, хочу пояснити зараз принцип організації цієї книги і пояснити критерії відбору отих двадцяти шести письменників з-поміж багатьох сотень інших, котрі, власне, й складають Західний канон.

Джамбатиста Віко [Giambattista Vico] у своїй «Новій науці» говорить про три фази — теократичну, аристократичну та демократичну — далі настає хаос, з якого, врешті-решт, повинна постати Нова Теократична епоха. Джойс у своїх «Фіннеганових поминках» перетворив концепцію Віко на трагікомічний принцип організації тексту, а я пішов слідом і, поминаючи «Поминки...», хіба що не розглядаю літературу Теократичної епохи. Мій виклад починається від Данте і завершується Семюелем Бекеттом, хоч я і не завжди

дотримуюся строгого хронологічного порядку. Тому Аристократична епоха починається у мене з Шекспіра, оскільки він є центральною постаттю Західного канону, а далі я послідовно співвідношу його творчість та творчість інших письменників, від Чосера та Монтеня, котрі на нього вплинули, до багатьох інших, на кому позначився його вплив, — серед них Мільтон, доктор Джонсон, Гете, Ібсен, Джойс та Бекетт — а також розглядаю і тих, котрі його відкидали: зокрема, Толстого і, звісно, Фрейда, котрий засвоїв від Шекспіра вельми багато, водночас наполягаючи, що замість «чоловіка зі Стретфорда» твори писав «граф із Оксфорда».

Одначе, добір авторів у цій книзі не є настільки строгим, наскільки здається. Вони підібрані відповідно до критеріїв їхньої величчя та репрезентативності у нашій культурі, втім, можна написати книжку про двадцять шість авторів, але не про чотириста. Звісно, найпомітніші європейські автори від часів Данте — Чосер, Сервантес, Монтень, Шекспір, Гете, Вордсворт, Діккенс, Толстой, Джойс та Пруст — у цій книзі присутні. Але де поділися Петрарка, Рабле, Аріосто, Спенсер, Бен Джонсон, Расін, Свіфт, Руссо, Блейк, Пушкін, Мелвілл, Джакомо Леопарді, Генрі Джеймс, Достоевський, Гюго, Бальзак, Ніцше, Флобер, Бодлер, Браунінг, Чехов, Єйтс, Д. Г. Лоуренс і багато інших? Я намагався представити національні канони крізь призму творчості їхніх центральних авторів: Чосера, Шекспіра, Мільтона, Вордсворта, Діккенса в Англії, Монтеня та Мольєра у Франції, Данте в Італії, Сервантеса в Іспанії, Толстого у Росії, Гете в Німеччині, Борхеса та Неруди в Іспанській Америці, Вітмена та Дікінсон у США. Послідовність появи у моїй книзі драматургів така: Шекспір, Мольєр, Ібсен та Бекетт; а романістів — Остін, Діккенс, Джордж Еліот, Толстой, Пруст, Джойс та Вулф. Найбільшим літературним критиком постає доктор Джонсон, оскільки я дуже сумніваюся, що можна знайти того, хто був би йому рівним.

Віко не писав, що перед поворотом (*ricorso*) та народженням нової Теократичної епохи повинна відбутися перше епоха Хаосу, проте наше сторіччя, котре намагалося продовжити Демократичну епоху, інакше, ніж хаотичним, не назвеш. Його головними авторами

були Фройд, Пруст, Джойс, Кафка: і їхня творчість цілковито свідчить про дух епохи. Фройд називав себе науковцем, проте залишиться в історії як великий есеїст, на кшталт Монтеня чи Емерсона, а не як засновник терапії, котра вже встигла дискредитувати (чи піднести) себе до рівня ще одного епізоду у довгій історії шаманізму. Я б, звісно, хотів, щоби у цій книзі було більше сучасних поетів, а не лише Неруда і Пессоа, однак жоден поет нашого сторіччя не сягнув рівня «У пошуках втраченого часу», «Улісса» чи «Фіннеганових поминок», есеїв Фройда, притч та казок Кафки.

У випадках з усіма двадцятьма шістьма авторами я напряду ставив запитання про їхню велич: запитував себе, що робить автора та його тексти канонічними? Відповіддю майже завжди було — дивність (*strangeness*), ефект оригінальності, котрий ми або не можемо асимілювати, або який настільки асимілює нас, що ми перестаємо його помічати. Вальтер Патер [Walter Pater] говорив, що романтизм — це дивність, схрещена з красою, проте, думаю, ми можемо стосувати ці слова не лише до романтичних авторів, а до всього канонічного письма. Вершини літературної творчості від «Божественної комедії» до «Ендшпілю» — це рух від однієї дивності до іншої. Коли ви вперше знайомитеся з канонічним твором, то переживаєте не виповнення ваших сподівань, а саме відчуття дивності, незвичності й настороженості. Киньте свіжим оком на «Божественну комедію», «Втрачений рай», другу частину «Фауста», на «Хаджі-Мурата», «Пера Гюнта», «Улісса» чи «Всезагальну пісню» і ви побачите спільне для них усіх: вони спонукають вас почуватися незвично, дивно навіть удома.

Шекспір, автор, величнішого від якого ми навряд чи знайдемо, дуже часто навіює цілком протилежне враження: завдяки йому ми за кордоном, в іншому місті, на вулиці відчуваємося, наче дома. Асиміляційні та контамінаційні прийоми у його драматургії настільки потужні та унікальні, що незалежно від часу постають викликами і театральній практиці, і наукам про літературу. Мені видається абсурдним і гідним жалю, що сучасні інтерпретатори Шекспіра — «культурні матеріалісти» (всі неомарксистисти), «новоістористи» (Фуко), «феміністи» — відкидають потребу відповісти на ці його виклики.

Сучасні інтерпретації Шекспіра повністю нехтують його естетичною вищістю, редуکتивно пояснюючи його появу дією «соціальних сил» Англійського Ренесансу, так ніби автентичних відмінностей між естетичними перевагами творця Ліра, Гамлета, Яго, Фальстафа та його послідовниками, такими як Джон Вебстер [John Webster] та Томас Мідлтон [Thomas Middleton], взагалі не існувало. Найкращий із сьогочасних англійських критиків, сер Френк Кермод [Frank Kermode] у своїй книзі «Форми уваги» (1985) висловлює найбільш чітке з відомих мені застереження щодо майбутньої долі Канону, а отже, і долі Шекспіра:

Канони, котрі нехтують відмінностями між знаннями та поглядами, що є засобами перевіреного часом, а не інтелектом, виживання тих чи інших літературних текстів, звісно, є деконструктивістськими; якщо хтось вірить, що подібні критерії не існують, то цілком напевне знайде способи їх знищити. Централізовані інституції вже не мають можливості захистити такі критерії; їх більше не можна нав'язати, хоча й незрозуміло, як тоді освітні установи можуть функціонувати, зокрема провадити відбір абітурієнтів.

Засоби знищення канонів, як слушно помічає Кермод, лежать на поверхні, а сам процес деконструкції набув неабиякого розмаху. Проте, мене не цікавлять, і я послідовно наголошую на такій думці в цій книзі, сучасні суперечки між правими захисниками Канону, котрі хотіли б зберегти його заради начебто гарантованих ним (хоч насправді відсутніх у ньому) моральних устоїв, та академічно-журналістською братією, котру я величаю Школою ресентименту, до якої належать охочі зруйнувати Канон задля втілення власних (хоч насправді цілком утопічних) програм соціальних трансформацій. Я сподіваюсь, що ця книга не стане елегією про загибель Західного канону й що у якийсь момент почне відбуватися зворотний процес, а зграї наших галасливих академічних щурів перестануть кидатися з борту

корабля естетики у прірву невизначеності на вірну смерть. У заключному каталозі канонічних авторів, особливо тих, котрі належать нашому сторіччю, я зважився висловити скромне пророцтво щодо можливостей їх виживання в літературі.

Своєрідною міткою оригінальності, котра може забезпечити твору місце в каноні, є незвичність¹, яку ми або не можемо повністю асимілювати, або яка стає даністю настільки, що нас засліплюють ефекти її ідіосинкразії. Данте є найбільш яскравим випадком першої можливості, а Шекспір — всеохопним прикладом другої. Завжди суперечливий Волт Вітмен балансує на обох гранях цього парадокса. За інтенсивністю вираження даності після Шекспіра я б поставив першого автора єврейської «Біблії», котрого дослідники сакральних текстів у ХІХ сторіччі називали Ягвістом або просто позначали його авторство літерою «J» (від німецького написання єврейського «Yahweh» чи англійського «Jehovah» — причому, в обох випадках маємо помилку транслітерації). «J», як і Гомер, це особа або особи, відомості про яких губляться у півтімі століть; цей автор жив біля або у Єрусалимі близько трьох тисяч років тому, задовго до часу, коли Гомер народився чи був кимось вигаданий. До того ж, нам навряд чи коли-небудь стане точно відомо, хто ховається за цим криптонімом. Спекуюючи на деяких внутрішньолітературних та суб'єктивних контекстах, я висловив думку, що цим автором могла бути жінка з середовища при дворі царя Соломона, котрий був місцем високої культури, значного релігійного скептицизму та певної психологічної витонченості.

Проникливий критик моєї «Книги про J» звинуватив мене у недостатній сміливості, оскільки я не довів справу до кінця й не ототожнив постать Ягвіста з королевою-матір'ю Вірсавією, хітиською жінкою,

¹ Блум користується тут словом «strangeness» (дослівно «дивність»), що, можливо, корелює з формалістським «очудненням» («estrangement»). Проте ознак формування повноправного, окремого поняття не зустрічаємо, а тому повсюди користуємося синонімом «незвичність». — Тут і далі примітки належать перекладачам відповідних розділів.

котру взяв за дружину цар Давид, відправивши попередньо на вірну загибель її чоловіка Урію. Я радий постфактум прийняти це зауваження: мати Соломона Вірсавія прекрасно підходить на цю роль. Адже у тексті Ягвіста цілком виразно у похмурих тонах змальовано пропащого Соломонового сина і наступника Ровоама, й не менш виразними є іронічне ставлення до єврейських патріархів та симпатія до декого з їхніх жінок і таких жінок-аутсайдерок, як Агар і Тамар. Цілком у дусі іронії «J» й те, що первісною авторкою книги, котра врешті-решт лягла в основу Тори, був не ізраїльтянин, а хітितська жінка. Надалі, коли я згадуватиму про Ягвіста, то називатиму цю особу «J» або Вірсавія.

«J» була автентичною авторкою Буття, Виходу і Чисел, проте написане нею пізніше цензурувалося та переглядалося; окремі частини доволі часто видаляли або перекручували упродовж п'яти століть численні редактори, а найсуттєвішої правки текст зазнав завдяки Езрі чи когось із його послідовників у епоху повернення з вавилонського полону. Всі ці ревізіоністи були священиками або служниками культу, і їх, вочевидь, дратувала іронічна свобода, з якою Вірсавія змальовувала Ягве. Її Ягве олюднений — занадто людський: він їсть, п'є, часто дратується, мстить за свої образи, є запальним та ревнивим, наголошує на власній справедливості, проте постійно заводить фаворитів, врешті, впадає у стан невротичного занепокоєння, коли дозволяє собі передати благословення від еліти до цілого ізраїльського стада. А на момент, коли він провадить цю божевільну та страждущу юрбу через Синайську пустелю, Вірсавія зображає Ягве настільки безумним та небезпечним для себе та інших, що ми можемо сміливо назвати її найбільш богохульною авторкою всіх часів та народів.

Написана «J» сага закінчується, коли Ягве власними руками хоронить свого пророка Мойсея у нікому не відомій могилі, забравши у вимученого вождя ізраїльтян право хоча б раз ступити на Обіцяну Землю. Шедевром Вірсавії є оповідь про відносини між Ягве та Мойсеєм, наратив, що перебуває поза межами іронії та трагедії, триваючи від несподіваного вибору Мойсея пророком,

чому той, до речі, опирається, до невмотивованої спроби його знищити і подальшого роздратування, котре зачіпає і Бога, й обраний ним інструмент.

Амбівалентність божественного та людського є одним із великих винаходів Вірсавії, ще одним свідченням її оригінальності, причому історії настільки нас захоплюють, що ми заледве чи можемо ту оригінальність помітити. Ця канонотворча оригінальність шокує нас ще більше, коли ми усвідомлюємо, що євреї, християни та мусульмани, поклоняючись Богу, насправді поклоняються літературному персонажу — придуманому Вірсавією Ягве — нехай навіть потім його образ і був сфальшований набожними ревізіоністами. Подібний шок чекає нас, хіба коли ми визнаємо, що люблений християнами Ісус є літературним персонажем, багато у чому вигаданим автором Євангелії від Марка, чи коли ми читаємо Коран, чуючи лише один голос — голос Аллаха, детально та докладно записаний надто вже сміливим у переказуванні його слів пророком Магометом. Можливо, колись за багато десятиліть вже у XXI сторіччі, коли мормонізм стане панівною релігією хоча б на Американському Заході, пізніші дослідники переживатимуть і четвертий шок, усвідомивши, що визначальні тексти цієї релігії, «Перлина Ціни Великої» та «Приписи й Заповіді», з'явилися завдяки дерзанням американського пророка Джозефа Сміта.

Канонічна незвичність зовсім необов'язково передбачає такі нахабні жести, але пряний смак оригінальності має від початку супроводити твір, котрий виграє у боротьбі з традицією і потрапляє у Канон. Тим часом, нині наші освітні інституції заповнені ображеними ідеалістами, котрі заперечують змагальність у літературі, як у житті, хоча естетика та агоністика були одним і тим самим для всіх античних греків, як і для Буркгардта з Ніцше, котрі наново явили світові цю істину. Гомер вчить нас поетики конфлікту, про що першим дізнався його суперник Гесіод. Лонгін наголошує, що вся філософія Платона спрямована проти Гомера, котрого вигнано з платонівської «Держави», — і безрезультатно, адже античну Грецію в школах дотепер вивчають саме за Гомером, а не за Платоном. «Божественна

комедія» Данте, якщо вірити Стефану Георге, є «книгою та школою сторіч», хоча це більше стосується поетів, ніж будь-кого іншого, а ще більше пасує Шекспіру, як ми далі збираємося довести у цій книзі.

Сучасні автори не люблять чути, що їм доведеться змагатися із Шекспіром і Данте, як це намагалися робити у своєму прагненні величі й досконалості Джойс та ще хіба, із сучасних західних авторів, Бекетт, Пруст і Кафка. Вочевидь, архетипним зразком літературної змагальності є Піндар, котрий імпліцитно дає зрозуміти у своїх присвячених квазібожественним перемогам аристократичних атлетів одах, що самі ці оди є його перемогами над будь-ким із можливих суперників. Данте, Мільтон та Вордсворт услід за Піндаром повторюють його ключову метафору гонитви за пальмовою віттю, котра символізує секулярне безсмертя, щонайменше дивне, як дивитися на нього з точки зору побожного ідеалізму. Коли йдеться про ідеалізм, нам вартує хіба значних зусиль, щоб не бути іронічними, а тим часом, саме він є зараз поширеною модою у наших школах та коледжах, в яких усі атлетичні та більшість інтелектуальних норм відкинуті в ім'я соціальної гармонії та виправлення історичної несправедливості. Якщо чесно, то здійснюване там «розширення Канону» насправді означає його деструкцію, оскільки серед рекомендованих авторів аж ніяк не зустрічаємо найкращих із тих, котрі є жінками, африканцями, латиноамериканцями чи вихідцями з Азії, але якраз тих, котрі, найперше, маніфестують свою травматичну образ (resentment), котра вже стала компонентом їхньої ідентичності. Ресентимент не містить у собі незвичності чи оригінальності, проте навіть якби й містив, все одно не зміг би породити нікого, здатного вважатися спадкоємцем Ягвіста чи Гомера, Данте чи Шекспіра, Сервантеса чи Джойса.

Свого часу я став автором концепції «страху впливу», а пізніше мені приносили неабияку насолоду намагання Школи ресентименту довести, що це поняття стосується лише Мертвих Білих Чоловіків-Європейців, але тільки не жінок і не тих, кого ми старомодно називаємо «мультикультуралістами». Відтак, феміністичні групи підтримки проголошують, що жінки-письменниці насправді дружно

співпрацюють між собою, наче прядильниці за спільною роботою, а афро-американські та латиноамериканського походження активісти йдуть ще далі, заявляючи про свою повну свободу від будь-якої загрози контамінації: кожен з них, ніби Адам у перший день творіння. Вони уявляють, що завжди були такими, як тепер, — самоствореними, від себе народженими, певними у власних силах. Ми ще можемо зрозуміти поетів, драматургів та прозаїків, у чиїх вустах такі дуті декларації звучать принаймні бадьоро і здорово. Але коли про подібне говорять претенденти на роль критиків, то їхній оптимізм з приводу неістинний, нецікавий і суперечить як людській природі, так і природі літератури, котра ґрунтується на силі уяви. Сильне канонічне письмо взагалі не існуватиме без літературного впливу, процесу, який боляче переживати і непросто зрозуміти. До речі, я ніколи не міг упізнати свою теорію впливу, коли її критикували, оскільки те, що критикували, не дотягувало навіть до травестійного мавпування моїх ідей. Як буде видно з мого розділу про Фрейда у цій книзі, я більше схильний відчитувати шекспірівські мотиви у Фрейда, а не фрейдистські сценарії у Шекспіра чи будь-якого іншого автора. Страх впливу це не страх перед батьком, неважливо, реальним чи вигаданим, це страх засвоєний та імпліцитно присутній у вірші, романі чи п'єсі. Адже кожен сильний літературний текст творчо перекручує, а відтак неправильно реінтерпретує тексти своїх попередників. Справжній канонічний автор може визнавати або не визнавати власний страх чи страх свого твору, проте це має мало значення: сильний текст *вже* є втіленим страхом. Ось як про це пише Пітер де Бола [Peter de Bolla] у своїй книзі «До історичної риторики»:

...зводити поняття впливу лише до фрейдистської проблематики сімейних любовців — надто примітивно. Для Блума «вплив» — це водночас і тропологічна категорія, і фігура, яка визначає поетичну традицію, і комплекс психічних, історичних та імагологічних відношень... вплив позначає співвідношення між текстами,

це феномен інтертекстуальний... і психічний захист — коли йдеться про досвід страху в поета — і зовнішні історичні відношення текстів один щодо одного самі є результатами хибного читання чи поетичного недобачання, а не їхньою причиною.

Немає сумніву, що для осіб, котрі ніколи не чули про мої спроби міркувати про питання літературного впливу, наведене щойно пояснення видасться надто заплутаним, проте для мого аналізу Західного канону, котрий нині перебуває під загрозою, де Бола намічає вельми вдалу відправну точку. Тягаря впливу неможливо уникнути, якщо ставимо собі за мету знову і знову досягати оригінальності в межах західної літературної традиції. Традиція це не лише процес передачі досвіду чи милостивого рукопокладення молодших старшими, це також конфлікт між давнім генієм та сучасним натхненням, винагородою у якому є літературне виживання і канонізація. І цей конфлікт не загладити ні якимись соціальними трансформаціями, ні судженнями кожного наступного покоління нетерплячих ідеалістів, котрі, як марксистки, заявляють «Залишимо мертвим хоронити своїх мертвих» чи, як деякі софісти, прагнуть замінити Канон бібліотекою, а дух пошуку — мертвим архівом. Вірші, повісті, романи, п'єси з'являються як відгуки на попередньо написані вірші, повісті, романи і п'єси, і цей відгук залежний від конкретних авторських прочитань та інтерпретацій, котрі, власне, й виливаються у нові твори.

Таке перечитування попередників, хоча б у чомусь спрацьовує як захисний механізм; якби воно було лише некритично хвалебним, процес творення задихнувся б, і то не лише з причин психологічних. Подібне суперництво є нетривіальним втіленням Едіпового протистояння, воно складає саму сутність сильної, оригінальної літературної уяви — видозмін та варіантів фігуративної мови. Свіжа метафора чи винахідливе вживання інших тропів завжди відштовхуються від попередньо вжитої метафори, й увесь цей процес передбачає хоча б часткове заперечення давніших способів використання мовних фігур. Шекспір спирається на образність Марлоу: ранні герої-негідники

Шекспіра, як, скажімо, мавр Арон з «Тита Андроніка» чи Річард III, надзвичайно близькі образу Варрави з «Мальтійського єврея» Марлоу. Проте, коли Шекспір творить образ Шейлока у власному «Венеціанському купці», метафоричне підґрунтя фарсової мови цього негідника радикальним чином змінюється: Шейлок є хибним прочитанням або ж творчою інтерпретацією Варрави, у той час, як Мавр Арон, швидше, повторює цей образ, особливо на рівні фігуративної мови. А до того часу, коли Шекспір пише «Отелло», всі впливи Марлоу взагалі зникають: самовдоволена злочинність Яго набагато більш інтелектуально витончена, делікатніша й образно досконаліша, ніж самосхвальна й ексцентрична надмірність Варрави. Співвіднівши Яго та Варраву, можна бачити, як творча інтерпретація Шекспіра глобально тріумфує над манерою Марлоу. Шекспірівське письмо — це унікальний випадок незаперечного й повного додання впливу його попередника. «Річард III» все ще демонструє нам страх впливу перед письмом автора «Мальтійського єврея» і «Тамерлана», проте Шекспір продовжує шукати власний шлях. Явлення Фальстафа у першій частині «Генрі VI» засвідчує завершення цього пошуку, й відтак, творча манера Марлоу стає лише бічним ходом, яким не варто рухатися ні на сцені, ні у житті.

Після Шекспіра бачимо лише кількох письменників, котрим вдається більш-менш вдало боротися зі страхом впливу: Мільтон, Мольєр, Гете, Толстой, Ібсен, Фройд, Джойс; однак, що ми і збираємося, власне, довести в цій книзі, для всіх них, окрім Мольєра, проблемою залишається сам Шекспір. Велич визнає велич і перебуває у її затінку. Бути митцем у колі західної традиції після Шекспіра, котрий подарував нам найкращі зразки прози та поезії, є долею вельми незavidною: після нього надто проблематично бути оригінальним у найбільш важливих ланках літературного письма: способах репрезентації людських істот, поясненні ролі пам'яті у пізнанні світу, діапазоні метафорики, котра накреслює нові можливості мови. У цих речах Шекспір є абсолютним зразком, і жоден письменник не здатен дорівнятися до нього як психолог, мислитель чи ритор. Вітгенштайн критикував Фрейда, проте, як і Фройд, з упередженням

та підозрою ставився до Шекспіра, той, відтак, виявився не меншою проблемою для філософа, як і для психоаналітика. Вся історія філософії не містить нікого, хто б дорівнювався пізнавальній потузі Шекспіра, й ми з одночасною іронією та замилюванням поглядаємо на Вітгенштайна, котрий упріває, шукаючи автентичну різницю між тим, як про мислення говорить Шекспір, та мисленням узагалі. А от австралійський поет і критик Кевін Гарт [Kevin Hart] вважає, що «...західна культура запозичає свій понятійний лексикон та логіку від давньогрецької філософії, й усі наші розмови про життя та смерть, форми та моделі точаться лише в колі цієї традиції». Одначе, прагматична логіка долає і його висновки, коли ми згадаємо, що Шекспір, котрий навряд чи покладався на філософію, для західної традиції є більш вагомою постаттю, ніж Платон з Арістотелем, Кант з Гегелем і Гайдеггер з Вітгенштайном.

Захищаючи автономію естетичного, я почуваюся нині доволі самотнім, але варто мені знову перечитати «Короля Ліра», далі переглянути вдалу постановку цієї п'єси, і я знаходжу все нові аргументи на користь естетики. Адже поява «Короля Ліра» жодним чином не залежала від якоїсь філософської кризи, а потужність цієї трагедії годі пов'язати з діями тих чи інших інституцій буржуазного суспільства. Те, що когось вважають ексцентриком, бо він насмілювався стверджувати, що література не залежить від філософії, а естетичне неможливо звести до ідеології чи метафізики, свідчить хіба про глибокий занепад нашої літературознавчої науки. Естетична критика повертає нас до визнання автономності літератури уяви та суверенності кожної окремої особистості, коли читача трактують не як члена суспільства, а як унікальне «я», що містить неповторну духовну сутність. Глибина цієї сутності дає сильному письменнику міць відкинути масивний тягар культурного спадку, котрий загрожує розтрити будь-яку оригінальність ще до того, як вона стане зримою. Сильне письмо — це завжди переписування або перегляд прочитаного, яке дає достатньо місця для самовираження особистості, трансформує старі тексти у наші сьогоденні страждання. Тоді оригінали більше не постають оригінальними, а емерсонівська іронія

здається емерсонівському прагматизму: справжній винахідник знає, як *треба* позичати.

Страх впливу калічить слабші таланти, проте стимулює канонічних геніїв. Трьох найбільш резонансних американських романістів Хаотичної епохи — Гемінгвея, Фіцджеральда й Фолкнера — мало не на інтимному рівні об'єднує залежність їхнього письма від манери Джозефа Конрада, щоправда, у хитрий спосіб пом'якшена наявністю ще й американського попередника: для Гемінгвея ним став Марк Твен, для Фіцджеральда — Генрі Джеймс, а для Фолкнера — Герман Мелвілл. Щось подібне бачимо, коли у творчій манері Т. С. Еліота змішуються впливи Вітмена й Теннісона, Вітмен і Браунінг впливають на Езру Паунда, а Гарт Крейн, вже по другому колу, зазнає впливів самого Еліота і, знову ж, Вітмена. Сильні автори не обирають собі попередників (це якраз другі обирають перших), проте вони повинні мати достатньо кмітливості, щоби перетворити прабатьків у поєднаних одне з одним, а тому частково вигаданих істот.

У цій книзі я не ставлю собі за мету відстежувати інтертекстуальні зв'язки між двадцятьма шістьма названими авторами: хотів би розглянути їх, найперше, як представників Західного канону загалом; проте, звісно ж, моє зацікавлення проблемами впливу проглядає майже повсюди, й часто поза моєю власною волею чи усвідомленням. Сильна література є змагальною, хоче вона того чи ні, а тому її неможливо розглядати окремо від її занепокоєння впливами попередніх авторитетних текстів. Попри те, що більшість критиків опираються такому розумінню літературного впливу або ж намагаються ідеалізувати його, зводячи до щедрої та мирної передачі досвіду, жорстокість боротьби між поколіннями та інфікування одних письменників впливом інших стають тим більш зримими, чим довшою є історія Канону. Вірш, п'єса чи роман постають з творів-попередників, безвідносно до того, апелюють вони до сучасної їм соціальної реальності чи ні. Літературою, як і будь-яким іншим пізнавальним процесом, керує випадковість; а у вимірах Західного літературного канону випадковість, найперше, реалізується через страх впливу, котрий формує та деформує будь-який новий твір,

що прямує до сталості. Література — це не просто мова, це також воля до інакомовлення, спонука до метафоризації, котру Ніцше колись означив як бажання іншості, бажання присутності деінде. Частково це бажання бути відмінним від самого себе, проте, перш за все, це бажання дистанціюватися від метафор та образів усього того різноманіття літературних творів, що складають культурний спадок тої чи тої особистості: бажання писати сильно — це бажання перебувати деінде, в особистому часі та просторі, у вимірі власної оригінальності, примиреної з нашим спадком і зі страхом впливу.

I

З ПРИВОДУ КАНОНУ

1. ЕЛЕГІЯ ПРО ЗАГИБЕЛЬ КАНОНУ

Первісно каноном називали перелік текстів у навчальних закладах, і до сих пір, незважаючи на поширену останнім часом політику мультикультуралізму, головним критерієм формування Канону залишається питання: що повинна прочитати особа (яка все-таки вирішує читати) з тієї літератури, котра накопичилася упродовж літературної історії? Навіть біблійних шістдесяті і ще десяти років¹ тепер не вистачить, аби прочитати щось більше за вибірку творів низки великих письменників так званої західної традиції, не кажучи вже про всі інші. Відтак, той, хто читає, — повинен вибирати, бо прочитати все просто не стане часу, навіть якщо, окрім читання, більше нічого не робити. Відомий рядок Малларме — «І немічна вже плоть, і прочитав всі книги...» — звісно ж, є гіперболою. Первісний контекст занепокоєного шукання Канону складають перенаселеність та мальтузіанська надмірність. Кожного дня ми спостерігаємо, як наші академічні щурі тікають геть з корабля естетики, твердячи про політичну відповідальність критика, однак все це моралізаторство, вочевидь, є даремним. Незабаром у кожному вищому навчальному закладі з'являться священні корови культурологічних кафедр, але естетичний андеграунд процвітатиме, плекаючи сякий-такий ореол романтики довкола читання.

В. Г. Оден [W. H. Auden] якось зауважив, що рецензувати погані книги шкідливо для здоров'я. Як і всі обдаровані моралісти, Оден ідеалізував ситуацію, хоч і сам не вірив у сказане; втім, йому точно б добре велося у наш час, коли нові комісари кажуть нам, що для здоров'я

¹ Час людського життя за Старим Заповітом. Псалом 90:10.

шкідливо читати навіть добрі книги — й це теж, напевне, правда. Читання творів навіть найкращих авторів — взяти хоча б Гомера, Данте, Шекспіра, Толстого — аж ніяк не зробить нас кращими громадянами. Як підмітив божественний Оскар Вайлд, котрий взагалі ні в чому не помилявся, мистецтво рішуче не приносить жодної користі. Він також повідомив нам, що вся погана поезія є, безперечно, щирою. Якби моя воля, я б сказав вигравіювати ці слова над кожними воротами кожного з університетів, щоби студенти могли насолоджуватися блиском цього прозріння.

У передовиці «Нью-Йорк Таймс» нещодавно розхвалювали поему Майї Анджелу [Maya Angelou], написану нею на честь інавгурації президента Клінтона, як твір вітменівського масштабу та всепроникної ширості; ця поема доєдналася до решти нашвидкуруч канонізованих шедеврів, котрі широким потоком затоплюють наші академічні інституції. Сумна правда полягає в тому, що ми негодні нічим собі зарадити: ми можемо чинити опір цьому паводку, але лише до певної межі; варто нам перейти межу, і наші власні університети змушені будуть затаврувати нас як расистів і сексистів. Пам'ятаю, як один із нас, звісно ж, іронічно сказав у інтерв'ю тій самій «Нью-Йорк Таймс», що «Ми всі тепер стали феміністичними критиками». Така риторика пасує хіба окупованій країні, котра від звільнення не чекає жодного звільнення. Університетам хіба залишається слідувати пораді правителя з «Леопарда» Лампедузи, котрий повчав своїх перів: «Змінійте все потроху, так, щоби все лишилося, як було».

На жаль, ніщо тепер не залишиться, як було, бо ж мистецтво та пристрасть до глибокого та вдумливого читання, котрі творили підґрунтя нашої справи, плекалися людьми, що були фанатичними читачами ще з раннього дитинства. А нині вимушено капітулюють навіть найбільш віддані та переконані читачі-одиначки — вони не певні, що молоде покоління підніметься до розуміння Шекспіра й Данте і надаватиме їм перевагу перед рештою авторів. Тіні довшать у нашій присмерковій землі, ми наближаємося до початку третього тисячоліття, чекаючи ще чорніших сутінків.

Я не оплакую наше становище; естетика, на мою думку, завжди була справою радше індивідуальною, ніж суспільною. В будь-якому випадку, нам нема кого звинуватити, хоча серед нас, звісно ж, знайдуться ті, кому б не хотілося чути про брак вільного, чесного й відкритого суспільного судження про покоління, яке прийде за нами. Літературна критика є давнім мистецтвом; її батьком, на думку Бруно Снелла [Bruno Snell], був Арістофан, і я також схильний погодитися з Генріхом Гайне, що «Бог є, і його звати Арістофаном». Критика культури — це ще одна похмура соціальна наука, але літературна критика, як справжнє мистецтво, завше була і залишатиметься явищем елітарним. Великою помилкою було думати, що літературна критика може лягти в основу демократичної системи навчання чи стане фактором соціального розвитку. Коли наші відділення англійської та інших літератур зсохнуться до нинішніх розмірів відділень класичної філології і віддадуть більшість своїх функцій легіонам культурологічних кафедр, нам залишиться хіба що зосередитися на вивченні найбільш істотного — Шекспіра та кількох рівних йому лордів літератури, котрі, врешті-решт, винайшли всіх нас.

Оскільки ми розглядаємо Канон як ставлення кожного окремого читача й автора до книг, котрі залишилися з усього того, що було написано, і полишаємо осторонь визначення канону як списку книг для обов'язкового читання, нам стає зрозуміло, що це поняття постає радше як мистецтво літературної Пам'яті, а не як канон у релігійному сенсі. Пам'ять завжди є мистецтвом, навіть якщо вона спрацьовує випадковим чином. Втім, Емерсон надавав перевагу не партії Пам'яті, а партії Надії, але ж це було у зовсім іншій Америці. Нині партія Пам'яті якраз і є партією Надії, хоч самої надії у нас майже не залишилося. До того ж, інституалізувати надію завжди було небезпечно, а суспільство тепер таке, що інституалізувати пам'ять нам вже ніхто не дозволить. Ми повинні навчати більш вибірково, вперто шукаючи тих небагатьох, котрі здатні стати справжніми читачами й письменниками. А хто хоче слухати політично заангажовані курси, нехай іде і слухає їх. Так, прагматики можуть визнавати існування естетичної вартості й окреслювати її межі, проте їм ніколи

не вдається відчути пов'язані з нею хвилювання та враження. А сперечатися з ними про естетику взагалі марна справа.

Мене більше дивує відхід від естетичних орієнтирів багатьох моїх професійних соратників, особливо тих, котрі колись мали вельми непоганий талант вловлювати естетичну вартість. Фройд пише, що політ є метафорою пригноблення, несвідомого, хоча й навмисного, забування. Мета мого професійного польоту доволі чітка: заспокоїти травму від витісненої провини. В естетичному контексті забування є руйнівним, оскільки критичне пізнання завжди покладається на пам'ять. Лонгін би сказав, що наші ображені прихильники ресентименту забули про категорію задоволення. А Ніцше говорив би про біль, хоча обоє, кожен з висоти свого погляду, думали б про одне і те ж саме. Ті, хто боягузливо покинули корабель естетики, виспівують літання про те, що література є не більш як містифікацією, підтримуваною інституціями буржуазного суспільства.

Такий підхід зводить літературу до ідеології чи, у кращому випадку, до метафізики. Вірш, на їхню думку, не можна читати просто як *вірш*, бо він від початку є або соціальним документом, або, рідше, хоча це й можливо, спробою втілити якийсь із філософських постулатів. Я вперто чинитиму опір такому баченню, відстоюючи поезію у її максимально можливій чистоті та повноті. Легіони дослідників, котрі дезертирували з армій естетики, завжди були прихильниками її маргінальних функцій: платонівського моралізму та аристотелівського соціального аналізу. Відтак, поезію або прирікають на вигнання, адже вона може загрожувати суспільному добробуту, або милостиво дозволяють їй страждати у затінку нового мультикультуралізму, та й то лише за умови, що вона гарантує суспільству повноцінний соціальний катарсис. Під знаменами академічних марксизму, фемінізму та нового історизму насправді крокують ветхі постулати платонізму й не менш архаїчні рецепти аристотелівської соціальної медицини. Думаю, що конфлікт між прихильниками цих ідей та обложеними нині з усіх боків прибічниками естетики не завершиться ніколи. Зараз ми зазнаємо поразки за поразкою і, без сумніву, попелу тільки нові програми: є у цьому глибокий смисл, адже б

добрих студентів покинуть нас заради інших дисциплін та інших професій — вони вже почали нас покидати. Звісно ж, це виправдано, адже ми не можемо захистити їх від втрати нашою професією інтелектуального та естетичного рівня, цілісності та ваги. Все, що нам випадає зараз робити, — це підтримувати сяк-так жевріння естетичного і не брехати самим собі, що оті інші підходи до вивчення літератури є цікавим досвідом та новими інтерпретаціями.

Фройд знаменито визначив страх (anxiety) як стан занепокоєного очікування — *Angst vor etwas*. Завжди існує щось, на прихід чого ми чекаємо із занепокоєнням, особливо, коли вірогідно, що наші очікування справдяться. Вочевидь, для рефлексивної свідомості, котра і є предметом фрейдистського аналізу, найбільш приємний неспокій викликають очікування, пов'язані з еросом. Подібні відчуття викликає і книга: або наші очікування справдяться, або ми покинемо її читати. Найглибші страхи літератури є власне літературними; на мій погляд, вони насправді визначають, що таке літературність, і зливаються з нею. Вірш, роман чи п'єса охоплюють увесь комплекс людських страхів, включно із жахом смерті, котрий в літературному мистецтві трансформується у жадання канонізації, потребу zostатися у спільній чи суспільній пам'яті. Навіть Шекспір у найсильнішому своєму сонеті кружляє думкою довкола цього нав'язливого бажання і мотиву. Риторика безсмертя постає і як психологія виживання, і як особиста космогонія.

Звідки ж взялася ідея вічного тривання твору, котрий не загине і не буде забутий світом? Так точно не думали давньоєврейські скриптори, котрі вважали, що канонічні книги отруюють руки, які їх торкаються, бо смертні руки не призначені для священних книг. Ісус не став передавати Тору християнам, адже його Воскресіння все одно важило набагато більше. То в який же момент історії секулярного письма почали говорити про вірші та повісті як про речі безсмертні? Такою надією почав тішити себе Петрарка, а Шекспір у своїх сонетах неймовірно розвинув цю думку. Мотив латентно присутній вже у похвалі, яку Данте складає свій «Божественний

комедії». Проте ми не можемо говорити про секуляризацію у Данте, адже він навпаки зводив усе до гігантської єдності. Данте вважав свою поему пророцтвом у тому сенсі, в якому ми говоримо про пророцтва Ісаї, відповідно, ми можемо вважати його винахідником такої модерної ідеї канонічного. Видатний вчений-медієвіст Ернст Роберт Курціус [Ernst Robert Kurtius] наголошував, що Данте є автентичними лише дві подорожі у потойбіччя, котрі він робив до нього: ту, про яку йдеться у 6 книзі Вергілієвої «Енеїди», та у вірші 12:2 Другого послання св. Павла Коринтянам. З «Енеїди» Данте вийшов у Рим, з повчань Павла — відмінне від юдаїзму християнство. Данте дожив до 81 року, з його поеми мало б постати нові, якби у ній езотеричне пророцтво, проте він помер у 56.

Курціус, котрого вельми непокоїла доля канонічних метафор, пише окремий екскурс під назвою «Поезія як увіковічення» і простежує ідею невмирущості поетичної слави від «Іліади» (6.359) та Гомерових «Од» (4.8, 28), де нас запевняють, що прихильність та красномовство Музи дозволять героєві жити вічно. Як об це писав Буркхардт [Burckhardt], якого Курціус цитує, пише, що італійський ренесансний поет і філолог Данте мав «тверде переконання, що здатен поетичним словом, а відтак — і увіковічнювати»; таке ж переконання, на думку Курціуса, було притаманне вже латинським поетам у Франції ще у 1100 році. Однак, від якогось часу ця ідея втрачала нову секулярного канону, й стали вважати, що вшанування в особі робить безсмертним не його, а того, хто його вшановує. Секундарний канон, що буквально означав список визнаних авторів, склався ближче до середини XVIII сторіччя в період захоплення чуттєвим та Сентиментальним. Вільям Коллінз [William Collins] у своїх «Одах» простежує початки Високого канону від античних роічних попередників ери Чуттєвості, як античні греки і Мільтон у поезії Коллінза можна вважати найдавнішими англійськими текстами, в яких пропагується ідея секулярної канонічності.

Слово «канон» початково мало релігійне забарвлення, а далі стало позначати результат вибору між творами, котрі борються один з одним за виживання, зробленого — як хто переко-

панівними соціальними групами, освітніми інституціями, критичними школами або, як вважаю я, пізнішими авторами, котрі почувають на собі вагу спадку того чи іншого автора-попередника. Окремі новоспечені повстанці проти всіх устоїв, представники так званого академічного радикалізму взагалі вважають, що літературні твори потрапляють у Канон завдяки добрій рекламі та пропагандистським кампаніям. Дехто з соратників тих скептиків йде ще далі й ставить під питання самого Шекспіра, наполягаючи, що його велич є не більш як нав'язаною ілюзією й шахрайством. Що ж, хто поклоняється збірному богу історичного процесу, просто приречений заперечувати Шекспіра, його очевидну естетичну вищість та скандальну оригінальність написаних ним п'єс. Оригінальність тоді стає літературним еквівалентом понять на кшталт індивідуальної підприємливості, самовпевненості, конкуренції, що, звісно ж, не тішить серця феміністів, афроцентристів, марксистів, натхненних Фуко новоістористів чи деконструктивістів — усіх тих, кого я зараховую до Школи ресентименту.

Близьку теорію формування Канону запропонував Аластер Фовлер [Alastair Fowler] у книзі «Різновиди літератури» (1982). У розділі «Ієрархії літературних жанрів і канонів» Фовлер пише, що «зміни літературного смаку часто залежать від зміни ставлення до жанру того чи іншого канонічного твору». У кожен історичний період одні жанри вважають більш канонічними, ніж інші. Ранні десятиліття нашого часу пройшли під знаком вивищення американської романтичної повісті (romance), що дало можливість вважати Фолкнера, Гемінгвея та Фіцджеральда центральними постатями у нашій прозі ХХ сторіччя і гідними наступниками Готорна, Мелвілла, Марка Твена, а також того аспекту поетики Генрі Джеймса, котрий найповніше втілюється у його «Золотій чаші» та «Крилах голубки». Внаслідок такого вивищення романтичної повісті над «реалістичним» романом мрійливі наративи на кшталт «Коли я помирала» Фолкнера, «Міс Самотнє Серце» Натаніеля Веста та «Вигукують лот 49» Томаса Пінчона привернули більшу увагу критики, ніж «Сестра Керрі» й «Американська трагедія» Теодора Драйзера. Дальша ревізія жанрового статусу

призвела до злету популярності журналістського роману типу «Холоднокрівного вбивства» Трумена Капоте, «Пісні ката» Нормана Мейлера чи «Вогнища амбіцій» Тома Вулфа; в контексті цих змін «Американська трагедія» навіть відновила децищу популярності.

Майже всуціль недооціненим жанром залишається історичний роман. Гор Відал [Gore Vidal] одного разу з гіркотою сказав мені, що відвертість у визнанні своєї сексуальної орієнтації позбавила його місця в каноні. Втім, більш вірогідно, що справа у жанрі його романів: «Лінкольн», «Берр» і багато інших (не вписується сюди хіба високе шаленство «Майри Брекенридж») є історичними романами, а цей жанровий підвид більше не надається до канонізації; тими ж причинами можна пояснити і незавидну долю розкішних «Вечорів у Давньому Єгипті» Нормана Мейлера, цього навдивовижу проникливого аналізу зіпсутості людської натури, котрому завадило лише рішення автора перенести оповідь у Давній Єгипет часів «Книги мертвих». Писання історії тепер немає нічого спільного з художньою прозою й нам, схоже, більше не вдасться сприйняти їх у форматі однієї книги.

Фовлеру вартує значних зусиль пояснити, чому всі жанри не можуть бути популярними водночас:

...ми мусимо визнати незаперечним той факт, що діапазон жанрів та їхній статус у кожен історичний період буде різним. Кожна епоха демонструє вельми незначний репертуар жанрів, котрі читачі та критики поцінують з ентузіазмом, а для авторів він є ще меншим: цей тимчасовий жанровий канон обмежує майже всіх, окрім хіба найбільш відомих, найсильніших та найоригінальніших. Кожна наступна епоха дещо вилучає із жанрового репертуару попередньої. Хоча у слабших виявах всі жанри, вочевидь, існують у кожному з епох, постаючи як хиמרні винятки у творчості відсунутих у тінь авторів... Проте репертуар активних жанрів завжди залишається

незначним, а поява у ньому нових жанрів одразу ж урівноважується пропорційним вилученням старих... окремі критики навіть схильні вважати жанрову систему чимось на зразок гідростатичної моделі — речовина у ній постійно перерозподіляється, але її кількість повсякчас залишається сталою.

Втім, для аж таких висновків підстав немає. Краще аналізувати видозміни жанрової системи у контексті естетичного добору.

Я також вважаю, частково йдучи вслід за Фовлером, що кожен секулярний аспект формування канону завжди скеровувався естетичним добором, хоча й вельми ризиковано висувати такий аргумент сьогодні, коли захист канону, як і спроби дискредитувати це поняття, настільки заполітизовані. Ті, котрі захищають Західний канон з ідеологічних мотивів, руйнують естетичні вартості так само, як і ті, хто безжально атакує його, сподіваючись знищити Канон чи, як вони кажуть, його «розширити». Тим часом, для Західного канону немає нічого більш важливого, ніж принцип селективності, котрий є елітарним настільки, наскільки він спирається на суворі мистецькі закони. Ті, хто виступають проти Канону, наполягають, що в його формуванні завжди задіяна ідеологія; більше того, вони йдуть ще далі й говорять про ідеологію *самого* формування канону, маючи на увазі, що *власне акт* формування (чи збереження) канону вже є ідеологічним жестом.

Авторитетом для цих деканонізаторів є Антоніо Грамші, котрий у своїх «Тюремних зошитах» стверджує, що жоден інтелектуал не може не зазнавати впливів панівної соціальної групи, якщо він покладається лише на «специфічні навички», котрі поділяє зі своїми соратниками по ремеслу (наприклад, іншими літературними критиками): «Оскільки різноманітні групи традиційних інтелектуалів завдяки „*esprit de corps*“ набувають історично неперервного, спадкового професіоналізму, то вважають себе автономними та незалежними щодо панівної соціальної групи».

Як літературний критик у часі, який вважаю найгіршим для літературної критики, я не можу визнати критику Грамші адекватною. Отой, такий дорогий серцю багатьох високих жерців деканонізаторства «*esprit de corps*» професіоналізму мене не цікавить, а «історичну неперервність» західного академізму я одразу ж сам готовий заперечити. Можу визнати хіба неперервність досвіду серед горстки критиків попереднього сторіччя та ще трьох останніх поколінь нашого. Що ж до «специфічних навичок», то тут мій виступ проти Грамші суто особистий. Навіть якщо «панівну соціальну групу», яка має наді мною владу, ототожнити з Єльською Корпорацією, чи директором засновників Нью-Йоркського університету, чи з керівництвом американських університетів загалом, я все-таки не бачу жодного *внутрішнього* зв'язку між будь-якою з цих соціальних груп і моїм специфічним досвідом читання, запам'ятовування, критикування та інтерпретування того, що було колись нами названо «літературою уяви». Якщо ми хочемо бачити критиків на службі соціальних ідеологій, то варто кинути оком якраз на демістифікаторів та розхитувачів Канону або на їхніх опонентів, котрі потрапили в пастку і стали тими, проти кого самі боролися. Проте жодна з цих груп не має нічого спільного з *літературою*.

Втеча від чи пригноблення естетичного є загалом типовими для наших інституцій, в котрих, як всі дотепер вважають, дають вищу освіту. Шекспіра, естетична вищість якого підтверджена присудом чотирьох сторіч, треба «історизувати» і змалити якраз тому, що його видима естетична могутність компрометує будь-яку ідеологічну інтерпретацію. Кардинальний принцип сучасної нам Школи ресентименту можна звести до однієї тривіальної дурниці: все, що називається естетичною цінністю, постає з класової боротьби. Цей принцип настільки розмитий, що його не можна навіть однозначно заперечити. Сам я вважаю, що єдиним методом та критерієм визначення естетичної вартості є конкретна особистість. Проте, автономна «особистість», як я підозрюю, формується лише у протистоянні з суспільством і її агон з громадським неминуче торкатиметься соціальних і класових конфліктів. Мій батько був кравцем

а мені залишан доволі часу читати і роздумувати над прочитаним. З іншого боку, інституція, котра забезпечує мене матеріально, — Єльський університет — хочу я того чи ні, є частиною американського істеблішменту, а тому мої тривалі роздуми про літературу так хворобливо тримаються осторонь традиційного для марксистів аналізу класових пріоритетів. І на всі мої емоційні заклики цінувати автономну особистісно відчуту естетичну вартість я чую у відповідь зауваження, що будь-який час на медитацію над прочитаним оплачується суспільним коштом.

Жоден критик, включно зі мною, не є таким собі герметичним Просперо, котрий практикує білу магію на зачарованому острові. Критика, як і поезія, є (у герметичному сенсі) крадіжкою зі спільного скарбу. І, звісно, якщо колись, у дні моєї юності, панівний клас вирішив надати мені свободу бути жерцем естетики, то без сумніву мав власне зацікавлення в існуванні такого культу. Проте надати таку свободу — це надати вельми небагато. Свобода, котра уможливорює естетичне оцінювання, цілком може поставати як наслідок класового конфлікту, проте естетична вартість нетотожна такій свободі, навіть якщо завдячує їй можливістю свого визначення. Естетична вартість, без сумніву, породжується інтеракцією різних митців, впливами, котрі струмують між ними і завжди постають новими інтерпретаціями. Свобода бути митцем чи критиком неминуче постає із класового конфлікту. Однак, джерело чи походження необхідної митцю чи критику свободи не лише не тотожне естетичній вартості, а є глибоковідмінною від неї сутністю. Постанови справжньої розвинутої особистості супроводжується почуттям вини, подібним до почуття вини в осіб, котрим вдалося вижити у катастрофі, проте з виробництвом естетичних вартостей воно жодним чином не пов'язане.

Без відповіді на потрійне питання канонічного агону — краще ніж, гірше ніж, на тому ж рівні як — про естетичну вартість не може бути й мови. Це питання використовує фігуративну мову економіки, проте відповідь на нього буде вільною навіть від економічного принципу Фрейда. Не існує поезії самої у собі, проте в естетиці таки є щось, що не може бути зредуковано до інших дисциплін

Вартість, яка не піддається редукції, виявляється у процесі впливу одних митців на інших. Той вплив містить психологічні, духовні та соціальні компоненти, проте головна його складова є естетичною. Марксист чи натхненний Фуко історичист нескінченно твердитиме, що *виробництво* естетичного залежить від історичних сил, але про саме виробництво нам і не йдеться. Я радо погоджуюся із девізом доктора Джонсона — «Від грошей за написане відмовляється хіба ідіот», — проте незаперечне економічне підґрунтя літератури від Піндара й дотепер аж ніяк не визначає ступенів естетичної вищості. Водночас і деконструктори канону, і традиціоналісти погоджуються, де нам таку вищість шукати: у Шекспірі. Шекспір є секулярним канonom, якщо хочете, навіть секулярним писанієм, він окреслює коло і своїх попередників, і наступників, й організує їх у єдиний канон. Отут і виникає перед повстанцями з табору ресентименталістів дилема: або вони мають заперечити велич Шекспіра (а це важке і вельми болюче завдання), або їм доведеться пояснити, в який спосіб історія й класова боротьба вплинули саме на ті аспекти його п'єс, котрі забезпечили йому центральне місце у Західному каноні.

Тут їм доведеться зіткнутися з майже неподоланною унікальною перевагою Шекспіра: він завжди концептуально й образно випереджує вас, ким би й коли б ви не були. Він заставляє вас відчутися себе анахронічними щодо нього, бо він уже *містить* вас; і його неможливо співвіднести ні з ким іншим. Його неможливо вияснити якоюсь новою доктриною — чи то марксизмом, чи фрейдизмом, чи деманівським лінгвістичним скептицизмом. Навпаки, він сам здатен прояснити сутність будь-якої доктрини, проте не наперед, а наче постфактум: все, що є вартісним у Фрейда, вже існує у Шекспіра, включно з переконливою критикою самого Фрейда. Карта свідомості Фрейда є шекспірівською, схоже, Фрейд лише розтлумачив окремі моменти. Тобто, продовжу свою думку, прочитання Фрейда за допомогою Шекспіра вияснює багато що у тексті Фрейда і наповнює його, а от фрейдистське прочитання Шекспіра збіднює Шекспіра або збіднює б

наслідками такої втрати. «Коріолан» є набагато більш потужним, ніж написане Марксом «18 брюмера Луї Наполеона» та й ніж будь-яке марксистське прочитання «Коріолана» може сподіватися стати.

Досконалість Шекспіра — це та скеля, об яку, я певен, врешті-решт розіб'ється корабель Школи ресентименту. Бо як інакше узгодити одне з другим? Якщо Шекспіра поставили в центр Канону свавільно, тоді треба пояснити, чому панівні соціальні класи вибрали на цю роль його, а не, скажімо, Бена Джонсона. А якщо відповідальні за вивищення Шекспіра не панівні класи, а історія, то що такого є у ньому, що саме він привернув увагу всемогутнього деміурга економічного та соціального відбору? Чесно кажучи, така аргументація межує з фантастикою; набагато простіше припустити, що між Шекспіром та будь-яким іншим автором, навіть якщо брати Чосера чи Толстого, існує *якісна* родова різниця. Оригінальність — це велика проблема, котру Школі ресентименту годі здолати, а Шекспір є найбільш оригінальним автором, якого ми коли-небудь знали.

Кожна сильна літературна оригінальність стає канонічною. Кілька років тому однієї буряної ночі у Нью-Гейвені¹ мені захотілося вкотре перечитати «Втрачений рай» Джона Мільтона. Мені потрібно було готувати лекцію про Мільтона для курсу в Гарвардському університеті, проте я вирішив почати від самої поеми: прочитати її знову так, наче я читаю її вперше й наче ніхто інший до мене її не читав. Щоби досягнути мети, мені потрібно було викинути з голови величезну бібліотеку написаного про Джона Мільтона, що, насправді, уявлялося неможливим. Проте я таки спробував, бо хотів знову зазнати того досвіду читання, який був у мене років сорок тому, коли я розгорнув сторінки «Втраченого раю» вперше. Я читав, аж доки не заснув, проте знайоме бачення цього твору таки почало розпадатися. Кілька наступних днів, упродовж яких я дочитав поему до кінця, процес розпаду тривав; я був шокований, дещо охолов, проте неймовірно зацікавився. Що я, власне, читав?

¹ У цьому місті знаходиться Єльський університет, в котрому працюю

Попри те, що поема була біблійним епосом, написаним у класичній манері, в мене виникло враження, що я насправді читаю твір літературного фентезі чи науково-фантастичний роман, але аж ніяк не героїчний епос. Мене полонив усепроникний дух *пророцтва*, що струмував зі сторінок цієї книги. Мене вразили одразу два споріднені, проте відмінні відчуття: змагальна і тріумфальна авторова могутність, явлена в авторовій імпліцитній та експліцитній боротьбі проти будь-якого іншого автора чи тексту, включно з Біблією, та дещо лячна незвичність зображуваного. Лише дійшовши до кінця, я пригадав (і зробив це свідомо) натхненну працю Вільяма Емпсона [William Empson] «Бог Мільтона», у якій «Втрачений рай» видається досліднику таким же по-варварському розкішним, як примітивні африканські скульптури. Емпсон звинувачує Мільтона у варварському поводженні з християнством, котре вважає мертвотним. Але хоч Емпсон і був марксистом і мав глибокі симпатії до китайських комуністів, його у жодному випадку не можна вважати предтечею Школи ресентименту. Він застосовує історичний аналіз із подиву гідною доцільністю, демонструючи послідовну чутливість до питань соціальної боротьби, проте не впадає у спокусу редукувати «Втрачений рай» до простої гри виробничих сил. Його від початку цікавлять естетичні питання, котрі, власне, й мають цікавити літературного критика, і він не дозволяє власній моральній нехоті до християнства (і до Мільтонового Бога) вплинути на його естетичну оцінку поеми. Мільтонове язичницьке ставлення до християнства вразило мене так само, як і Емпсона, проте його змагання до авторського тріумфу цікавить мене куди більше.

Є, як я вважаю, лише кілька творів, котрі для Західного канону важать більше, ніж «Втрачений рай»: це великі трагедії Шекспіра, «Кентерберійські оповідання» Чосера, «Божественна комедія» Данте, Тора, Євангелія, «Дон Кіхот» Сервантеса і поеми Гомера. Але жоден з цих текстів, окрім хіба поеми Данте, не є таким войовничим, як темний твір Мільтона. Шекспір, звісно, писав не про войовничість

авторитетів, не згадуючи справжніх своїх вчителів Данте і Боккаччо. Єврейській Біблії і грецькому Новому Заповіту надали їхньої теперішньої форми численні редактори, котрі, вочевидь, не надто вже поклалися на оригінальних авторів правлених ними текстів. Сервантес із неперевершеною втіхою запародіював до смерті усіх своїх попередників, авторів лицарських романів, а про тексти, на які покликався Гомер, ми взагалі нічого не знаємо.

З-поміж західних авторів Данте і Мільтон є найбільш ущипливими забіяками. Втім, багатьом дослідникам якось вдається не помічати лютості обох цих авторів, а дехто навіть вважає їх набожними. К. С. Льюїс [C. S. Lewis] у «Втраченому раї» умудрився побачити «не більш ніж християнство», а Джон Фрессеро [John Freccero] вважає Данте чистої води августиніанцем, вважаючи його «поему про себе» емуляцією «Сповіді». Данте, як я тепер починаю розуміти, намагався творчо виправити Вергілія (поруч багатьох інших) і робив це так прискіпливо, як прискіпливо намагався Мільтон виправити абсолютно всіх своїх попередників, включно з самим Данте. Проте чи автор провадить свою боротьбу з попередниками у грайливому ключі, як це робили Чосер, Сервантес та Шекспір, чи так агресивно, як Данте і Мільтон, контекст змагальності присутній у їхніх текстах завжди. До сих пір марксистська критика видається мені продуктивною: сильне письмо — це завжди конфлікт, непевність, суперечність між суб'єктом та надбудовою. От де я не згоден з марксистами, так це у питанні витоків цього конфлікту. Від Піндара і до наших днів автор, котрий змагається за своє місце у Каноні, таки може виражати інтереси певного соціального класу, як, скажімо, Піндар, котрий захищав цінності аристократії, проте, перш за все, автор змагається наодинці й тому без вагань зрадить чи відкине інтереси свого класу, як тільки йтиметься про його власні, котрі цілком і повністю обертаються довкола авторового *самовираження*. Данте і Мільтон по-жертвували досить багато з того, що вони вважали духовно наснаженими і виправданими політичними цінностями, проте ні той, ні той не поступилися б для будь-якої мети жодним рядком своїх поем. Вони радше прагнули б ототожнити мету зі своїми поемами.

ніж підкорити поеми якійсь меті. У той спосіб, вони заснували прецедент, котрий зараз не вельми симпатичний нашому академічному плебсу, представники якого намагаються звести літературу до боротьби за соціальні зміни. Більш сучасних американських послідовників цього аспекту творчості Данте і Мільтона варто б шукати у тих постатях, у чиїх текстах його дійсно можна було б розгледіти: серед наших найсильніших поетів після Вітмена і Дікінсон — соціально реакційних Воллеса Стівенса та Роберта Фроста.

Хто студіює Канон нашої літератури, одразу ж помітить, що твори цих двох значно ширші за втілення якихось соціальних програм, хоча вони й залишаються, радше, винятками. Вони утримуються від такого роду зв'язків, бо ж великій літературі завжди йдеться про самодостатність, і її не цікавлять навіть найбільш благородні програми на кшталт фемінізму, афро-американського мультикультуралізму та інших політично коректних починань поточного моменту. Зовнішні фактори можуть бути різними, проте сильна поема завше буде опиратися зовнішній залежності, навіть якщо це залежність від Дантового і Мільтонового Бога. Найпроникливіший з усіх критиків, доктор Семюел Джонсон, цілком слушно зазначав, що побожність у поезії зникає, коли поету йдеться про власне поетичне божество: «Добро і зло Вічності однаково заважкі для крил дотепності». Тут «побожність» є метафорою «залежності», котра також є метафорою. Наші сучасні деканонізатори відкидають відверту релігійність, проте вимагають заангажованих, побожних віршів (і цілком побожної, заангажованої критики!), навіть якщо їхніми божествами тепер виступає звільнення жінок або чорношкірих, або найбільш незнане з усіх незнаних божеств — класова боротьба у Сполучених Штатах Америки. Все, врешті, залежить від ваших переконань, але особисто мені видається дивним, що марксистки, котрі повсюди бачать конкуренцію і відбір, відмовляються помічати їх у високому мистецтві. Постає така собі дивна суміш надмірної ідеалізації й рівночасної недооцінки літератури уяви, котра, поза тим, завжди переслідувала власні егоїстичні цілі.

«Втрачений рай» став канонічним за сторіччя до формування секулярного Канону. На питання «Хто канонізував Мільтона?» варто

відповісти — найперше, сам Мільтон, проте до цього процесу доклалися й інші сильні поети, починаючи від його друга Ендрю Марвелла [Andrew Marvell] і до Джона Драйдена та майже кожного з поетів вісімнадцятого сторіччя й епохи романтизму, серед яких Поуп, Томсон, Каупер, Коллінз, Блейк, Вордсворт, Колрідж, Байрон, Шеллі та Кітс. Звісно, критики, хоча б доктор Джонсон та Гезлітт, теж доклали руку до цієї канонізації, проте Мільтон, як Чосер, Спенсер і Шекспір до нього чи Вордсворт після нього, просто перевершив традицію і підім'яв її під себе. Здатність це зробити якраз і є найскладнішим випробуванням авторської канонічності. Перевершити і підім'яти під себе традицію вдавалося не багатьом, а зараз на таке, схоже, взагалі ніхто не здатен. Тобто питання сьогодні стоїть так: чи можеш ти заставити традицію звільнити для тебе місце, розштовхавши ліктями її зсередини, як це було завжди, а не обійшовшись без неї взагалі, як це пропонують мульткультуралісти?

Рух зсередини традиції не може бути ідеологічно заангажованим і служити соціальним цілям, якими б моральними вони не були. Вломитися у традицію можна лише завдяки естетичній могутності, котру визначає амальгама мовної фігуративної майстерності, оригінальності, пізнавальної сили, знань та поетичного красномовства. Фінальна несправедливість історичної несправедливості полягає в тому, що своїм жертвам ця боротьба, як правило, не залишає нічого, окрім відчуття їхньої поразки. Чим би не був Канон, це аж ніяк не програма соціального порятунку.

Найбільш наївна спроба захистити Західний канон — це наполягати, що у ньому втілено усі сім суворих моральних чеснот, котрі окреслюють наш горизонт нормативних цінностей і демократичних принципів. Це очевидна дурниця. «Іліада» славить неперевершені воєнні подвиги, а Данте радіє, бачачи вічні муки своїх особистих ворогів. Толстой пропонує власну версію християнства, котра полишає осторонь майже все те, що сповідує кожен із нас, а Достоевський проповідує антисемітизм, обскурантизм і покору життєвому тягарю. Погляди Шекспіра на політику, якщо тільки нам вдасться вичленити

їх з текстів, не надто відрізняються від поглядів його Коріолана, а Мільтонові думки про свободу слова і преси насправді не стають на заваді жодному з соціальних обмежень. Спенсера тішить винищення ірландських повстанців, а самозамилування Вордсворта дає йому більше натхнення, ніж будь-які інші джерела разом взяті.

Найбільші автори Заходу підривають всі устої та цінності, включно з їхніми власними. Вчені, котрі закликають нас шукати джерел нашої моралі і політики у писаннях Ісаї та Платона, жодним чином не дотикаються до соціальної реальності, в якій ми живемо. Якщо ми шукатимемо у Західному каноні соціальних, політичних або моральних цінностей, то, я певен, перетворимось на монстрів егоїзму й експлуатації ближнього. Читати, шукаючи виправдання будь-якій із ідеологій, значить, на моє переконання, не читати взагалі. Сприйняття естетичного, на мою думку, дає нам можливість вміти промовляти до себе і витримувати власну присутність у цьому світі. Справжня користь Шекспіра чи Сервантеса, Гомера чи Данте, Чосера чи Рабле у плеканні нашого внутрішнього «я». Читання творів, що увійшли до Канону, нікого не зробить кращою або гіршою людиною, корисним чи злочинним громадянином. Бо ж внутрішній діалог розуму із самим собою не є жодною соціальною реалією. Канон може дати людині лише вміння правильно використовувати власну самотність, ту самотність, котра врешті набуває форми конфлікту із розумінням власної смертності і скінченності.

Ми створили Канон, бо ми смертні і постійно не встигаємо. Маємо лише от стільки часу, котрий біжить до кінця, а творів для читання зараз стільки, скільки не було ніколи. Від Ягвіста та Гомера до Фройда, Кафки і Бекетта відстань майже у три тисячоліття. Й оскільки наш маршрут пролягає попри неосяжні бухти сенсів Данте, Чосера, Монтеня, Шекспіра чи Толстого, твори яких заслуговують на багаторазове перечитування, перед нами завше постає прагматична дилема: що варто вилучити з кола нашого читання? Один із давніх рецептів випробування твору на канонічність гостро пасує і нашому сьогочасному читанню: якщо у тексті все відразу зрозуміло

і він не потребує перечитування, то він нам не підходить. Тут так і проситься еротична аналогія. Якщо ви Дон Жуан, а Лепорелло показує вам список, то одного погляду на нього буде достатньо, щоби все пригадати¹.

Наперекір деяким парижанам скажемо, що текст покликаний давати не задоволення, а якраз високе незадоволення чи просто більш високе задоволення, ніж його може дати простіший текст. Я не готовий полемізувати з тими, котрі захоплюються «Мередіаною» Еліс Волкер [Alice Walker], проте я мав хіба змусити себе прочитати цей роман вдруге; не шкодую, бо набув просто неймовірно цікавого досвіду. На мене зійшло осяяння, і я чітко усвідомив принцип, котрий імпліцитно присутній у закликах всіх, хто прагне розширити наш Канон. Критеріями нової канонічності є простота, ясність і пряма спонунка до соціальних змін: такі тексти не треба перечитувати, адже їхній внесок у соціальний прогрес видимий з перших сторінок, його можна швидко перетравити і так само швидко позбутися. Від Піндара і до Гельдерліна та Ейтса велика поезія прагнула канонізації і проголошувала власне безсмертя. Соціально прийнятні оди майбутнього, без сумніву, обійдуться без цих претензій, натомість плекаючи належну покору ідеалу правдивого сестринства і новій святості спільної роботи за прядкою, котра нині стає чи не найбільш поширеним тропом феміністичної критики.

Отож, ми повинні вибирати: якщо у нас так мало часу, то чи варто перечитувати Елізабет Бішоп [Elizabeth Bishop] або Адрієнн Річ [Adrienne Rich]? Пуститися мені ще раз у мандри і пошукати втраченого часу з Марселем Прустом чи ще раз перечитати хвилюючу книгу Еліс Волкер, котра ганить всіх чоловіків, білих і чорних, без розбору? Колишні мої учні, багато з яких стали справжніми зірками Школи ресентименту, заявляють, що вчать соціальній безкорисливості, котра починається з уміння читати безкорисливо, без особистого зацікавлення. Так автор втрачає особисте, персонаж позбавляється

¹ Блум має на увазі оперу Моцарта «Дон Джованні», в якій слуга Дон Жуана Лепорелло записує в загальний список усіх жінок свого пана.

особистості, читач не потребує бути особистістю. То, може, нам всім варто зібратися у ріці, разом з цими безособовими привидами, зректися колишніх самостверджень, і хай нас охрестять водами Лети? Що ж нам робити, щоб спастися?

Тим часом, наука про літературу, як би її не викладали, не здатна врятувати жодну особу, як і не може покращити суспільство. Шекспір не зробить нас кращими і не зробить гіршими, але він може навчити нас чути себе, коли ми говоримо до себе. Відповідно, він може навчити нас приймати зміни у нас самих і зміни в інших, прийняти навіть останню форму зміни. Гамлет — це посланець смерті, це, можливо, один з небагатьох посланців, котрих смерть нам коли-небудь посилає; і він не бреше про нашу неминучу долю потрапити у її незнану країну. Зі смертю ми все одно залишимося наодинці, незважаючи на всі традиції та спроби соціалізувати це дійство.

Мій покійний друг Поль де Ман любив проводити аналогію між самотністю кожного окремого тексту і людської смерті — але одного разу я заперечив таку паралель. Я сказав йому, що більш іронічним порівнянням була б аналогія кожного людського народження і написання, скажімо, поеми; у цій аналогії тексти поєднуються, як поєднуються немовлята, ще безголосі, пов'язані з давніми голосами, неможливість говорити, котра виростає з того, що вже сказано, бо до кожного з нас промовляють наші мертві. В суперечці я не переміг, бо не переконав його у ширшій людській аналогії; його вавив діалектичний авторитет більш гайдеггеріанського типу іронії. Будь-який текст, ну, скажімо, «Гамлет», об'єднує зі смертю лише самотність. Проте коли він говорить з нами, то чи промовляє він від імені смерті? Якою б не була відповідь, мушу наголосити, що влада смерті, чи літературної, чи екзистенційної, у будь-якому випадку не має нічого спільного з суспільними властями. Канон надзвичайно далекий від того, щоби бути слугою панівних соціальних класів, — бо він міністр смерті. Розширити його означає переконати читача, що з'явилися нові місця у переповненому мертвими просторі. «Нехай мертві автори тримаються подалі від нас», — вигукнув колись Арто; проте якраз цього вони й не збираються робити.

Якби ми були безсмертними або якби наше життя тривало хоча б років сто сорок, то ми могли б усі дискусії про Канон полишити осторонь. Але часу в нас мало, а потім ми покинемо ці місця, тож нашпигувувати тих кількадесять років читанням поганих книг, заради якої б там не було соціальної справедливості, з боку критика було б надто безвідповідально. Професор Френк Лентріккія [Frank Lentricchia], апостол соціальної трансформації засобами академічної ідеології, умудрився прочитати «Анекдот про глечик» Волеса Стівенса як політичний вірш, котрий озвучує цінності панівного соціального класу. Тим часом, мистецтво встановлення горщика було для Стівена протилежним до мистецтва догляду за квітами, тому мені дивно, як так сталося, що Лентріккія не видав ще й скромну таку монографію про політику висадки квітів, наприклад, під назвою «Аріель і квіти нашого клімату»? До сих пір пам'ятаю, як я був шокований, коли десь із тридцять п'ять з гаком років тому я уперше потрапив на футбольний матч у Єрусалимі, на якому євреї-шефарді підтримували гостьову команду із Хайфи, бо її спонсорувала права партія, а решта — єрусалимську команду, котру курували лейбористи. Чому б нам не перестати шукати політики в літературі? Чи давайте замінимо всіх спортивних коментаторів політологами, а потім проведемо світовий бейсбольний чемпіонат між республіканцями та демократами. У той бейсбол ми вже не зможемо утекти, шукаючи пасторального заспокоєння, як це ми робимо зараз. Політична відповідальність пасує бейсболісту не більше й не менше, ніж вона потрібна критику, як про це зараз трублять на кожному кроці.

Ігнорування культури, котре зараз поширене в усьому світі, особливо відчутне у Сполучених Штатах. Ми останні спадкоємці західної традиції. Наша освіта, правда, у дещо урізаному обсязі, усе ще ґрунтується на «Іліаді» та Біблії, Платоні та Шекспірі, хоч зв'язок цих культурних пам'яток з реальним життям у наших містах майже втрачено. Ображені на Канон страждають на елітаристське почуття вини, котре впливає із підспудного переконання, що канони непрямо, але таки служать соціальним, політичним і справді духовним ці-

суспільства. Видається, що для культивування естетичних цінностей нам усе ж потрібна столиця. Останній найвидатніший лірик архаїчного часу Піндар добряче набив руку у блискучому мистецтві обмінювати свої оди на добрі гонорари, розхвалюючи у той спосіб багатих за їхню щедрю підтримку його щедрого захоплення їхніми започаткованими богами родоводами. Союз високого з фінансовою та політичною могутністю завжди існував і, вочевидь, існуватиме далі.

Звісно ж, існували і своєрідні пророки на кшталт Амоса, Блейка і Вітмена, котрі рішуче виступали проти такого союзу, й немає сумніву, що постать, рівна за масштабом таланту Блейкові, колись з'явиться знову; проте саме Піндар, а не Блейк, є більш канонічним. Прагматика культури надихала навіть Данте і Мільтона, тобто можемо сказати, що вони, на відміну від Блейка, певним чином себе скомпрометували. Мені довелося ціле життя вивчати поезію, перш ніж я зрозумів, чому Блейк та Вітмен змушені були стати насправду герметичними, навіть езотеричними поетами. Якщо ви розриваєте зв'язок між культурою і багатством — а такий розрив і відрізняє Мільтона від Блейка і Данте від Вітмена, — то мусите заплатити високу ціну й стати в іронічну позицію руйнівника канонічної тягlostі. Ви тоді стаєте запізнимим гностиком, котрий кидає виклик Гомерові, Платонові та Біблії, міфологізуючи власне перепрочитування традиції. Така війна приносить вельми обмежену перемогу; я назвав би «Чотирьох Зоа» та «Пісню про себе» обмеженими тріумфами обох митців, бо вони спонукали *їхніх* спадкоємців відчувати досконалі у своєму розпачі викривлення творчого бажання. Найбільш успішними поетами, котрі рухалися відкритою Вітменом дорогою, були якраз ті, хто наслідували його концептуально, а не поверхово: серед них такі жорстко формалістичні поети, як Волес Стівенс, Т. С. Еліот і Гарт Крейн. Всім іншим, отим мертвонародженим рапсодам, котрі намагалися копіювати вільну форму його поезій, й академічним шахраям, що сповзлися звідусюди обсмоктувати кісточки свого витонченого герметичного батька, судилося розчинитись у забутті. Нічого з нічого: Вітмен не стане по-

назавжди залишилися фальшивими пророками, нікому не вказавши дороги далі.

Мене зовсім не захоплює та надія, котру поезія покладає на сильних світу цього, проте лише повторюю ці істини вслід за Вільямом Гезліттом, чи не найбільш лівим з усіх відомих мені критиків. У своєму прекрасному аналізі Коріолана в книзі «Персонажі п'єс Шекспіра» він пише: «...сутність пересічної людини й справді стає предметом поезії, хоча і незначною мірою: поезія послуговується риторикою, котра переростає у суперечки та пояснення, проте не пропонує розуму жвавих та чітких образів». Такі образи Гезлітт знаходить деінде — коли мова заходить про тиранів та їхніх безпосередніх посіпак.

Чітке бачення Гезліттом лянчої взаємодії між владою риторики та риторикою влади проливає світло на наше заспокоєне незнання. Політичні погляди самого Шекспіра можуть збігатися з поглядами його Коріолана або ж не збігатися з ними, так само як його страхи можуть накладатися або не накладатися на неспокій Гамлета чи Ліра. Але Шекспір, так само, не є Кристофером Марлоу, чий життя і творчість, майже напевне, вказали йому дорогу, котрою не варто йти. Шекспір підсвідомо знає те, про що відверто і з кривою посмішкою говорить Гезлітт: Муза, чи то трагічна, чи комічна, завжди стає на бік еліти. На кожного Шеллі чи Брехта припадає по двадцять митців ще більшого масштабу, котрі природним чином тяжіють до партії панівного класу в будь-якому із суспільств. Літературна уява у всій західній історії завжди заплямована надміром і жагою соціальної конкуренції і є чи не найбільш напруженим видом боротьби, як самотній бігун, котрий біжить виключно заради слави.

Найсильніші жінки-поетки, Сапфо та Емілі Дікінсон, кидаються у цю боротьбу ще лютіше за чоловіків. Міс Дікінсон зі шляхетного Амхерста ніколи не допоможе прями міс Елізабет Баррет Браунінг. Швидше Дікінсон залишить міс Браунінг у пилюці позаду, хоча більш витонченою є перемога Вітмена над Теннісоном у його «Коли востаннє квітнув бузок у дворі», де він відверто відсилає до лауреатової «Оди на смерть геніога Релінгтона».

упізнаванням читач оцінив, наскільки елегія пам'яті Лінкольна переважає ламентацию на смерть Залізного Герцога. Я не знаю, чи сягне успіху фемінізм у своїй спробі змінити людську природу, проте я дуже сумніваюся, що будь-якому запізнілому ідеалізові вдасться хоч трохи розхитати основу західної психології творчості, неважливо чоловічої чи жіночої, котра залишається незмінною від Гесіодового змагання з Гомером аж до агону між Емілі Дікінсон та Елізабет Бішоп.

Доки я писав цей уривок, мені на очі потрапила газета зі статтею про болісні вагання феміністок, змушених обирати між Елізабет Гольцман та Джеральдіною Ферраро претендентку на пост сенатора — власне, цей вибір загалом нічим не відрізняється від прагматичної потреби критика обирати між пізньою творчістю майже сильною поетки Мей Свенсон [May Swenson] та пристрасною Адрієнн Річ [Adrienne Rich]. Поема чи вірш можуть будити вкрай унікальні відчуття, містити найбільш радикальні політичні заклики, проте все одно не бути вдалим. Нехай критик навіть має почуття лояльності до котроїсь із політичних сил, проте найпершим його обов'язком є дати відповідь на старе, як світ, й доволі похмуре питання агону: краще ніж, так само як, гірше ніж. Ми руйнуємо всі інтелектуальні та естетичні стандарти в гуманітарних та соціальних науках в ім'я соціальної справедливості. Тут наші інституції роблять нам погану послугу: адже на мислення лікарів чи математиків, коли вони роблять свою роботу, жодних обмежень не накладають. Знецінилося саме знання, так ніби ерудиція вже не співвідносна з царинами істинних та хибних суджень.

Західний канон, незважаючи на безмежний ідеалізм його деконструкторів, існує саме задля накидання обмежень, задля погодження стандартів виміру того, що аж ніяк не є ні політичним, ні моральним. Я цілком свідомий того, що зараз існує певний союз між популярною культурою та тим, що називають «культурологічним аналізом», і що в ім'я цього союзу саме пізнання змушене демонструвати стигму некоректності. Пізнання не може відбуватися, не покладаючись на пам'ять, а Канон, власне, і є мистецтвом пам'яті. автентич-

то Канон — це Платон і Шекспір, це образ індивідуального мислення: Сократ, котрий продумує в деталях власну смерть, або ж Гамлет, котрий у роздумах спостерігає незнану нам країну смерті. У свідомості, спрямованій на аналіз сформованої Каноном реальності, мораль поєднується з пам'яттю. За своєю природою Західний канон не є закритим, проте насильно й довільно розширювати його, як це пропонують робити сучасні активісти різних рухів, також неможливо. Його цілісність може розірвати лише сила письма, як у настирливих у своєму пізнавальному запереченні Фрейда чи Кафки.

Групи підтримки новітніх соціальних рухів демонструють нам позитивне мислення, перенесене у царину академізму. Тим часом, студент, котрий насправді хоче досягнути Західний канон, визнає владу іманентного пізнання заперечення, шукає ускладненої насолоди естетичного сприймання, вчиться мандрувати ледве помітними стежками ерудиції, відкидаючи крикливіші спокуси, включно із потужною пропагандою тих, хто уславлює політичні чесноти, вважаючи, що вони переважають увесь індивідуальний досвід естетичного враження.

Нас переслідують зваби легкого безсмертя; головним продуктом сучасної популярної культури є вже не рок-концерт, а рок-відео, котре гарантує чи принаймні обіцяє миттєву популярність. Співвідношення релігійного та літературного типів безсмертя непокоїло ще давніх греків і римлян, в часи яких поетична та олімпійська слава постійно змішувалися. Таке змішування толерували й навіть сприяли йому в часи античної класики, проте у християнській Європі воно викликало все більше неприйняття. Міцно обіперте на догматичну теологію католицьке розмежування між божественним безсмертям та людською славою залишалося незаперечною істиною аж до явлення Данте, котрий вважав себе пророком і, фактично, ставився до своєї «Божественної комедії» як до нового Писання. Данте прагматично заперечив різницю між формуванням секулярного та сакрального канонів, котру після нього так вже й не було відновлено, а це, зі свого боку, послужило ще одним причиною...

Терміни «могутність» і «влада» мають прагматично відмінні значення у царині політика та того, що ми називаємо «художньою літературою». Нам буває важко вловити цю відмінність через існування проміжної царини — так званого «духовного». Духовна могутність і духовна влада загрозливо нависають і над політикою, і над поезією. У той спосіб, ми повинні розрізняти естетичну могутність і владу Західного канону й будь-які духовні, політичні та навіть моральні наслідки, спричинені його наявністю. Хоча читання, письмо і навчання є соціальними діями, проте навіть навчання містить аспект самоти, самотності, котру ділять тільки двоє, якщо говорити поетичною мовою Волеса Стівенса. Гертруда Стайн дотримувалася принципу, що писати потрібно для себе і для чужинців; я б дещо перефразовав цей влучний вислів у подібну апоферму, вважаючи, що кожен з нас читає для себе і для чужинців. Західний канон існує не для того, щоби укріплювати становище наявних суспільних еліт. Це те, що читаєте і ви, і люди, котрих ви ніколи не зустрінете, що дає і вам, і їм можливість відчувати оригінальну естетичну могутність та владу того, що Водлер (а вслід за ним і Еріх Авербах [Erich Auerbach]) назвав «естетичною гідністю». Естетична гідність є невід'ємною й імпліцитною стигмою канонічного.

Естетична влада та естетична могутність є тропами фігуративної мови і апелюють до тих енергій, котрі постають радше з відчуття самоти, а не із соціальної взаємодії. Гейден Вайт [Hayden White] уже досить давно назвав найбільшим промахом Фуко сліпоту стосовно власних метафор — іронічна слабкість як на розрекламованого послідовника Ніцше. Замість тропів розпрекрасної історії ідей, Фуко підставив власні тропи, постійно при цьому забуваючи, що його «архіви» самі є навмисними чи мимовільними іроніями. Те саме можна сказати і про «соціальні енергії», про які твердить новий історизм, вочевидь, забуваючи, що кількісно виміряти оту «соціальну енергію» аж ніяк не легше, ніж фрейдівське лібідо. Естетична влада і творча могутність є також метафорами, але те, що вони позначають, — назві-

чотири шедеври. А чи написала хоча б одну сцену якась примарна «соціальна енергія»? Смерть автора — це метафора, і то доволі руйнівна; проте життя автора таки має кількісний вимір.

Усі канони, включно з популярними нині контрканонами, є елітаристськими утвореннями, проте жоден із секулярних канонів ніколи не був закритим, а тому заклики «розширити канон» є просто зайвими. Попри те, що канони, як і всі списки чи каталоги, послугуються швидше методами включення, аніж виключення, ми наближаємося до розуміння неможливості досягнути Канон упродовж одного людського життя. Насправді, опанувати зараз Західний канон вже не можливо. Для цього варто було б не лише прочитати та повторно перечитати близько трьох тисяч книжок, багато, якщо не більшість, з яких вимагають значних зусиль мислення та уяви, але й окреслити складні співвідношення між ними, які стають все більш заплутаними в історичній перспективі. Основу Західного канону складають значні суперечності, адже сам він аж ніяк не є цілісною і стабільною структурою. Тож ніхто не має достатньо авторитету, щоби розказати нам, чим є Західний канон або, скажімо, чим він був від 1800 року й до наших днів. Звісно, він не тотожний тому списку імен і творів, котрий наводжу я чи може навести будь-хто інший. Якби це було можливим, то такий список став би ще одним фетишем, тобто ще одним товаром. Я не можу погодитися з марксистами, котрі твердять, що Західний канон є окремим випадком того, що вони називають «культурним капіталом». Мене ніхто не переконує, що таке суперечливе утворення, як американська нація, може стати контекстом для утворення «культурного капіталу», окрім, звісно, тих випадків, коли окошуни високої культури починають функціонувати в ареалі масової. У США від 1800 року, тобто за одне покоління від американської революції, взагалі не стало офіційної високої культури. Культурна єдність є суто французьким феноменом і, до певної міри, німецькою проблемою, проте аж ніяк не американською реалією XIX чи XX сторіч. У нашому контексті та в нашій перспективі Західний канон є, швидше, списком творів, котрим вдалося вижити. Америку, на думку поета Чарльза Олсона [Charles Olson],

визначає концепт простору, проте Олсон каже про це у першому реченні своєї книги про Мелвілла, а отже, має на увазі XIX сторіччя. Наприкінці XX сторіччя ми бачимо, що визначальним для нас є концепт часу, оскільки вся наша сутінкова країна перебуває у зоні західного вечірнього часу. То чи зможе хто назвати фетишем список імен і текстів, котрі вижили після трьохтисячолітньої космологічної війни?

Усе обертається довкола смертності і безсмертя літературних творів. Ті з них, котрі залишилися канонічними, вижили у неймовірно гострій соціальній боротьбі, проте вона не має нічого спільного з боротьбою класовою. Естетична вартість постає із конкуренції текстів: вони конкурують за читачів, мовну досконалість, місце у шкільних підручниках та як аргументи у суспільних протистояннях. Надзвичайно мало читачів з робітничого класу можуть якимось чином вплинути на фактори виживання тексту, а ліві партії все ніяк не заставляють робітників читати. Естетична вартість постає з пам'яті, а отже (як правильно підмітив Ніцше), — з болю, котрий виникає від усвідомлення потреби розпрощатися з колишніми радощами читання задля нових, ще більш ускладнених. Тим часом, робітникам й так вистачає проблем, тож вони у пошуках звільнення звертаються до релігії. Їхнє проникливе бачення естетики як ще однієї проблеми допомагає нам зрозуміти, що успішні літературні твори є радше набутими страхами, а не звільненнями від них. Канони теж є набутими страхами, й зовсім не підпорами суспільної моралі, незалежно західної чи східної. Якщо б ми спробували відшукати єдину для всіх мультикультурну і багатозначну канонічну книгу, то це був би не сакральний текст, на кшталт Біблії, Корану чи якогось із святих писань Сходу, а таки Шекспір, котрого читають всюди, всіма мовами і за всіх обставин. Попри переконання наших сучасних новоістористів, для яких Шекспір є лише втіленням соціальних енергій англійського ренесансу, для чотирьохсот мільйонів читачів у всьому світі, котрі не є білими європейцями, він постає виразником їхнього власного пафосу та їхньої ідентифікації з персонажами, котрим він дарував плоть силою своєї мови. Для них його універсальність є не історично визначеною, а фундаментальною; він виводить на сцену їхнє життя.

У грі його персонажів вони бачать власні болі та фантазії, а не згадані соціальні енергії давнього меркантильного Лондона.

Риторика та магія мистецтва пам'яті дуже часто стосується вигаданих місць або справжніх місць, перетворених у візуальні образи. З дитинства у мене просто неймовірна пам'ять на літературні тексти, проте це пам'ять суто вербальна, начисто позбавлена будь-якого візуального компонента. І лише нещодавно, коли мені було вже далеко за шістдесят, зрозумів, що моя літературна пам'ять, насправді, просто ґрунтувалася на Каноні, котрий є власне системою пригадування. Навіть якщо я виняток, то лише в тому, що мій досвід є більш досконалою ілюстрацією дії головної прагматичної функції Канону: запам'ятовувати прочитане і обирати тексти для читання упродовж людського життя. Найповажніші автори у канонічному театрі пам'яті виконують роль «сценічних декорацій», а їхні шедеври наповнюють гру пам'яті своїми «образами». Шекспір і «Гамлет» — центральний автор і універсальна драма — не лише спонукають нас пам'ятати сюжет «Гамлета», але й, що важливіше, пам'ятати про літературу взагалі, і це продовжує життя самому автору.

Проголошена Фуко, Бартом та багатьма їхніми клонами смерть автора є ще одним спрямованим проти Канону міфом, подібним до бойового кличу ресентименталістів, котрі прагнуть позбавитися від «всіх мертвих білих європейських чоловіків» — от хоча б від цієї чортової дюжини: Гомера, Віргілія, Данте, Чосера, Шекспіра, Сервантеса, Монтеня, Мільтона, Гете, Толстого, Ібсена, Кафки та Пруста. Живіші, ніж ви є, ким би ви не були, ці автори, без сумніву, чоловіки і, вочевидь, таки «білі». Проте вони аж ніяк не мертві, якщо рівняти їх з нині живими письменниками. Сьогодні серед нас Гарсія Маркес, Пінчон, Ешбері та й інші, котрі, цілком вірогідно, стануть не менш канонічними, ніж недавно спочили Борхес і Бекетт, проте у Шекспіра та Сервантеса власний спектр життєвості. Канон насправду є інструментом виміру безсмертя, речі, котру виміряти неможливо. Стара, як світ, метафора авторської невмирущості у нас на очах повертає Канону могутність. Курціус урівнює славу та безсмертя у своєму екскурсі «Поезія як увіковічення», цитуючи мрії Буркгардта про «Славу

в літературі». Проте Буркгардт і Курціус жили ще до епохи Воргола, коли славу на п'ятнадцять хвилин здобувають на кожному кроці. П'ятнадцятихвилинне безсмертя тепер даровано кожному і є чи не найбільш веселим наслідком «розширення Канону».

Захист Західного канону жодною мірою не є уславленням Заходу чи націоналістичним демаршем. Якщо б мультикультуралізм підносив Сервантеса, то хто б міг з цим сперечатись? Естетиці та інтелектуалізму найбільше загрожують якраз ті фанатичні захисники канонічності, котрі повсюди тріщать про моральні та політичні цінності літератури. Але ми не живемо згідно з етичними нормами «Іліади» і не використовуємо політичні ідеали Платона. Сучасні вчителі інтерпретації мають набагато більше спільного із софістами, ніж із Сократом. Яку допомогу може надати Шекспір нашому напівзруйнованому суспільству, якщо у його драмах так мало йдеться про громадянські чесноти і соціальну справедливість? Сучасні нам нові історики, з їхніми примхливими коктейлями з Фуко і Маркса, є лише незначним епізодом у нескінченній історії платонізму. Платон сподівався, що вигнавши з міста поета, він позбудеться і тирана. Але вигнання Шекспіра, чи то редукція його творчості до її контекстів, не позбавить нас наших тиранів. У будь-якому випадку, нам не вдасться звільнитися від Шекспіра та від Канону, у центрі якого він перебуває. Шекспір, як би ми не намагались це забути, багато в чому винайшов нас; якщо додати решту Канону, то вийде, що Шекспір і Канон повністю визначили наше буття. У своєму творі «Обранці людства» Емерсон вловив це надзвичайно точно: «Шекспір стоїть настільки окремо від решти видатних письменників, як він відокремлений і від натовпу. Він беззастережно розумний; інші автори розумні із певними застереженнями. Добрий читач цілком може загіздитися в мозку Платона і думати його категоріями, але думати, як Шекспір, неможливо. Ми все ще перебуваємо ззовні нього. Як основоположний мислитель, як творець Шекспір є унікальним».

Ніщо з того, що ми могли б сказати про Шекспіра, не переважило б це прозоріння Емерсона. Без Шекспіра не було б жодного

Канону, бо без Шекспіра ми не змогли б зрозуміти власну сутність, ким би ми не були. Ми завдячуємо Шекспіру не лише образами нашого мислення, а самою здатністю мислити. Відмінність між Шекспіром та найближчими його суперниками в Каноні є, водночас, і якісною, і кількісною; така подвійна відмінність стверджує реальність та необхідність Канону. Без Канону ми перестали б мислити. Ви можете скільки завгодно мріяти про заміну естетичних цінностей етноцентричними та гендерними інтерпретаціями і соціальні цілі, котрі ви сподіваєтесь досягнути у той спосіб, можуть бути цілком виправданими. Але, як колись пророкував Ніцше, сила поєднується лише із сильними.

II

АРИСТОКРАТИЧНА ЕПОХА

2. ШЕКСПІР — ЦЕНТР КАНОНУ

В Єлизаветинську епоху до акторів ставилися майже як до жебраків та інших представників суспільного дна, що, звісно ж, боліло Шекспіру: він працював не покладаючи рук, аби повернутися у Стретфорд джентльменом. Окрім такого його бажання, ми майже нічого не знаємо про соціальний світогляд Шекспіра; хіба можемо вчитати дещо між рядками його п'єс, однак отримана в такий спосіб інформація завжди буде неоднозначною. Як актор-драматург Шекспір, вочевидь, залежав від патронажу та протекції аристократів і, відповідно, поділяв політичні погляди — якщо припустити, що він переймався політикою, — типові для піку довгої Аристократичної епохи (у вікторіанському сенсі), котра, на мою думку, тягнеться від Данте, через увесь Ренесанс та Просвітництво і закінчується творчістю Гете. Молодий Вордсворт і з ним Вільям Блейк завдячують своїми політичними поглядами Французькій революції, а відтак, є глашатаями наступної епохи — Демократичної — котра сягає свого апофеозу у творчості Вітмена та формуванні американського канону і каже останнє слово у творах Толстого та Ібсена. Шекспірівська творчість ґрунтується на фундаментальних цінностях аристократизму, хоча Шекспір виходить поза їх межі, як він долає будь-які обмеження взагалі. Шекспір і Данте є центром Канону, оскільки вони переважають решту західних авторів силою пізнавальної гостроти, лінгвістичної енергії та новаторською потужністю. Як бачимо, всі ці три риси змішуються у єдину онтологічну пристрасність, котра втілюється як здатність радіти або як те, що Вільям Блейк мав на увазі в своїй «Притчі про пекло», коли стверджував: «У надлишку краса».

Соціальні сили діють у кожній з епох, проте вони не складають п'єс, не пишуть віршів та оповідних творів. Здатність до творчості є індивідуальним талантом, на котрий суттєво впливають специфічні контексти, національні обшири літератури, котрі ми вивчаємо лише уривками, оскільки єдність кожної з епох є, загалом, не більш ніж ілюзією. Чи була поява Шекспіра випадковістю? Можливо, літературна уява та модуси її втілення є такими ж химерними проявами, як музика Моцарта? Шекспір не є одним з тих поетів, які не зазнали упродовж свого творчого шляху жодних змін, котрі видаються нам сформованими вже від початку, як та невеличка горстка митців, серед яких Марлоу, Блейк, Рембо чи Крейн. Цим, схоже, не треба було навіть розвиватися: «Тамерлан» (I частина), «Поетичні замальовки», «Осяяння», «Білі будівлі» від початку видаються нам досконалими. Однак, Шекспір у своїх ранніх хроніках, фарсових комедіях та «Титі Андроніку» лише віддалено нагадує нам автора-пророка «Гамлета», «Отелло», «Короля Ліра» і «Макбета». Часом, читаючи водночас «Ромео і Джульєтту» та «Антонія і Клеопатру», мені буває важко перекопати себе, що ліричний драматург, котрий написав першу з цих п'єс, пізніше причинився до космологічного успіху другої.

Коли Шекспір уперше постає перед нами як Шекспір? Які з його п'єс є канонічними від початку? До 1592 року, коли Шекспіру виповнилося двадцять вісім, він написав три частини «Генрі VI» і їх продовження — «Річарда III», а також «Комедію помилок», «Тита Андроніка», і «Приборкання норовливої»; не далі як за два роки з'явилися «Двоє сеньйорів з Верони». Його першим значним досягненням була п'єса «Марні зусилля кохання», написана, вочевидь, близько 1594 року. Марлоу, котрий був на півроку старшим за Шекспіра, убили в таверні 30 травня 1593 року, коли йому щойно сповнилося двадцять дев'ять. Якби у той час Шекспір також загинув, то ми б зараз вважали Марлоу більшим драматургом. Адже «Мальтійський єврей», дві частини «Тамерлана», «Едвард II» і навіть фрагментарний «Доктор Фаустус» є набагато сильнішими, ніж все, що написав Шекспір до «Марних зусиль кохання». Хоча вже за п'ять років після смерті Марлоу Шекспір значно перевершив свого попередника, написавши одна за одною п'єси

«Сон у літню ніч», «Венеціанський купець» і дві частини «Генрі IV». Ткач Навій, Шейлок і Фальстаф, поруч з Фоконбриджем з «Короля Іоанна» та Меркуціо з «Ромео і Джульєтти» дають нам новий тип драматичного персонажа, абсолютно недосяжного для таланту чи уяви Марлоу. Ці п'ятеро дійових осіб, що б там не говорили формалісти, починають функціонувати поза межами своїх п'єс у просторі, котрий, згідно з А. Д. Натталлом [A. D. Nuttall], постає підґрунтям для «нового мімезису».

Через тринадцять чи чотирнадцять років після появи Фальстафа, з'являється ціла низка його гідних наступників: Розалінда, Гамлет, Отелло, Яго, Лір, Едмунд, Макбет, Клеопатра, Антоній, Коріолан, Тимон, Імогена, Просперо, Калібан і ще так багато інших. У 1598 році Шекспіра миропомазують, і Фальстаф виступає ангелом цього миропомазання. Жоден інший автор, окрім Шекспіра, не демонструє нам такого володіння мовою, яка вже у «Марних зусиллях кохання» настільки багата й досконала, що, як нам здається, у багатьох випадках доходить абсолютних меж вираження. Однак, найповніше оригінальність Шекспіра виявляється у способах творення персонажів: тріумф ткача Навія все ще є обмеженим, Шейлок викликає у нас дещо двозначне зацікавлення, проте сер Джон Фальстаф вже є настільки оригінальним і всеохопним, що завдяки йому Шекспір перевертає всі наші уявлення про можливості творення словесного образу.

Фальстаф накидає Шекспіру лише один літературний борг, і це, звісно, не борг перед Марлоу чи середньовічними мораліте з їхньою постаттю Пороку, чи античною комедією з образом хвальковитого вояка, а борг перед справжнім, оскільки найглибше захованим, попередником і предтечею Шекспіра — Чосером з його «Кентерберійськими оповіданнями». Існує тонкий, проте вельми жвавий зв'язок між Фальстафом і шаленою батською вдовою Еліс, котрій би більше пасувало стати поруч сера Джона, ніж Дол Тіаршіт чи пані Квіклі. Вдова з Бата зжила зі світу п'ятьох своїх чоловіків, проте хто б зміг позбутися Фальстафа? Вчені помітили ще кілька цікавих алюзій до Чосера, пов'язаних з образом Фальстафа: сер Джон на самому

початку також рухається в Кентербері, а ще, подібно до Еліс, іронізує над віршем з Другого послання Коринтянам, в якому святий Павло спонукає християн слідувати своєму покликанню. Вдова бачить своє покликання у заміжжі: «У тому, для чого створив Господь, / Старатись буду: я не досконала».

Фальстаф дуже подібно до неї захищає свою професію розбійника: «Нема гріха для чоловіка в тому, / Що він своє покликання сповняє». Обое іронічних віталістів повчають дотримуватися свого призначення, виправдовуючи життя самим життям, яким воно є тут і зараз. Ці затяті індивідуалісти й гедоністи в один голос заперечують звичну мораль, провіщаючи майбутні слова з величної «Притчі про пекло» Блейка: «Єдиний закон для лева і вола — це вже гноблення». Леви пристрасті й, без сумніву, виключні соліпсисти, обое виступають лише проти добродішних; Фальстаф говорить те саме про повстанців у Генрі IV. Сер Джон і Ейлі демонструють нам безжальний прагматичний індивідуалізм, пом'якшений легким присмаком дотепу. Фальстаф, кажучи «не лише я дотепним є, / причина в тім, що дотеп є і в інших», стає поруч Вдови, яка заперечує чоловіче панування і словесно, і сексуально. Тальбот Дональдсон [Talbot Donaldson] у книзі «Лебідь і джерело: Шекспір читає Чосера» помічає ще одну вражаючу паралель між обома цими ексцентриками та монологістами, яка поєднує їх ще й з Дон Кіхотом, — майже дитяче захоплення грою: «Вдова каже нам, що її головна мета — гратися, й це можемо, вочевидь, стосувати і до Фальстафа. Проблема лиш у тім, що в обох випадках ми не певні, коли вони грають, а коли ні». Так, в нас такої певності немає, проте вона є в Ейлі та сера Джона. Фальстаф цілком може сказати разом з нею, «що маю світ я весь і весь мій час», проте він, на відміну від чосерівської Вдови, є демонстрацією ощадливого уникання Шекспіром будь-якого надміру. Чосерів секрет репрезентації персонажа, котрий робить його Вдову попередницею Фальстафа, а Продавця індульгенцій — чільним протечею Яго та Едмунда, полягає у маніпулюванні ігровим началом і на рівні образів персонажів, і на мовному рівні. Ми бачимо, як Ейлі та Продавець індульгенцій вслухаються в мову свого внутрішнього

«я» (overhear themselves) і, відповідно, починають випадати з шахрайської ігрової інтриги. Шекспір спритно запозичує у Чосера цей прийом і, починаючи від Фальстафа, значно поширює роль такого вслухання, творячи своїх найсильніших персонажів й, відтак, забезпечуючи їм можливість змінюватися.

Саме це відкриття, на мою думку, забезпечило Шекспіру центральне місце в Каноні. Так само, як Данте перевищив усіх авторів до нього й опісля, наголошуючи на винятковій незмінності кожного з нас, вказуючи кожному чітке місце, котре чекатиме на нас у вічності, Шекспір переважає усіх інших у зображенні мутацій людської психіки. Це, звісно ж, лише частка Шекспірової величі, проте він не лише кращий за інших, він, власне, і є винахідником змалювання психологічних змін персонажа, котрий вслухається в себе, хоча до цього чи не найбільшого з літературних винаходів підштовхнув його прийом, застосований свого часу Чосером. Цілком можемо припустити, що Шекспір, котрий, без сумніву, добре знав творчість Чосера, творячи Фальстафа, тримав в умі батьську вдовичю. Але вже Гамлет, котрий чи не найбільше з усіх персонажів прагне вслухатись у своє внутрішнє «я», говорить із собою набагато частіше, ніж Фальстаф. Ми всі постійно ведемо розмови із самими собою, вслухаємося в себе, зважуємо різні думки, приймаючи рішення. Й це не лише діалог розуму з іншою частиною нашого «я» чи відбиток громадянської війни всередині нашої душі, скільки відповідь, яку наше життя дає на необхідну зміну ролі літератури. Шекспір від часу створення Фальстафа й далі додає до функції художньої літератури, котра давала можливість промовляти до інших, ще одну меланхолійну, домінуючу тепер функцію: література вчить нас, як промовляти до самих себе.

Сценічний успіх Фальстафа спровокував шквал моралізування. Деякі добрі критики та критикани виглядали особливо роздратованими: серед їхніх епітетів зустрічаємо — «паразит», «боягуз», «хвалько», «нечистий на руку», «спокусник», ну і, звісно, «ненажера», «п'яниця» й «гульвіса». Моїм улюбленим є вислів Джорджа Бернарда Шоу, котрий назвав Фальстафа «осолоділим й огидним старим

волоцююю» — закономірна реакція драматурга, котрий усвідомив, що з Фальстафом йому ніколи не зрівнятися у дотепності, а з Шекспіром — у розумі, котрим Шоу так тішився. Він, як і всі ми, не може, виступаючи проти Шекспіра, не відчувати внутрішньої суперечності, одночасної незвичності його творів та їхньої нам близькості.

Підійшовши до Шекспіра після своїх праць про романтичних та модерністських поетів, після вивчення проблем оригінальності та впливу, я пережив шок, відчувши якісну та кількісну відмінність Шекспіра від решти авторів — його унікальну неподібність на інших. Ця відмінність дуже мало стосується самої драматургії. Навіть найгірша п'єса Шекспіра, погано поставлена й зіграна акторами, котрі не мають навиків декламації, все одно якісно й кількісно відрізнятиметься від будь-якої драми Ібсена або Мольєра. Ми переживаємо шок зустрічі зі словесним мистецтвом, котре перевищує будь-що інше, настільки переконує й заповнює нас, що нам видається вже зовсім не мистецтвом, а чимось, що від початку було нам притаманно.

Відтак, маємо право написати: Шекспір — це Канон. Саме він окреслює цінності та межі літератури. Але де пролягає його власна межа? Чи можемо ми підловити Шекспіра на сліпоті, витісненні, хudoжній чи інтелектуальній неспроможності? Окреслити межі поезики найближчого його суперника Данте також не вдасться, зате цілком відчутними є його людські слабкості. З усіма давніми та сучасними йому поетами Данте поводить без зайвої щедрості. У «Божественній комедії» зустрічаємо масу поетів — і кожен з них на тому місці, яке йому відводить Данте. Дивним чином, не зустрічаємо тут Гвідо Кавальканті, найкращого друга Дантової юності, котрого він в іронічній прелюдії до свого власного вигнання прибирає геть із Флоренції. Зате у «Пеклі» бачимо батька Кавальканті, бундючного Фарінату, котрий злиться, що не його син Гвідо, а Данте дістав честь бути Пілігримом вічності. У другій частині «Чистилиця» Данте признається, що сам відібрав у Гвідо славу «звятизця нашої мови». Шекспірівський Гвідо Кавальканті — це суміш Кристофера Марлоу та Бена Джонсона. У своїх житейських комеліях

Шекспір навряд чи зміг би змалювати їх напряду, проте оскільки я не шекспірознавець, ніщо не забороняє мені зробити відповідні припущення і бачити в образі Мальволіо з «Дванадцятої ночі» сатиру на окремі моралізаторські станси Джонсона, а Едмунда з «Короля Ліра» вважати не лише втіленням окремих рис нігілістичних героїв Марлоу, а й самого Марлоу теж. Жодному з цих персонажів не бракує привабливості; Мальволіо у «Дванадцятій ночі» грає роль комічної жертви, проте нас не покидає враження, що він потрапив не в ту п'єсу. Деінде він би мав куди більш благородний вигляд, набув би гідності та самоповаги. Натомість, Едмунд з'являється там, де йому й належить, це Яго, який перевершив сам себе, повністю вписавшись у прірву зруйнованого космосу Ліра. Щоб його любити, треба бути Гонерільєю або Реганою, проте всім нам він, вочевидь, видається небезпечно привабливим, вільним від лицемірства, здатним взяти на себе відповідальність за те, ким він є, підштовхуючи нас зробити те саме.

Едмунду не бракує напористості, дотепності, у нього коло-сальний інтелект і крижана зловтіха, здатна піднести його дух до високих переживань смерті. За будь-яких обставин він не виявляє й крихітки тепла і, можливо, є найпершим персонажем літератури, котрий демонструє нам якості нігілістів Достоевського, таких як Свидригайлов зі «Злочину й кари» чи Ставрогін з «Бісів». Як неймовірно вдосконалене втілення Варрави з «Мальтійського єврея» Едмунд підносить макіавеллівський образ Марлоу до нових висот і є, водночас, іронічною даниною вдячності попереднику і запевненням тріумфу його великого наступника. Подібно до Мальволіо, Едмунд засвідчує щедre, хоча й іронічне, визнання Шекспіром його залежності від Марлоу.

Ми майже нічого не знаємо напевне про життя та переконання Шекспіра, але коли читаєш його твори безперервно упродовж багатьох років, то починаєш розуміти, ким він точно не був. Кальдерон є релігійним драматургом, а Джордж Герберт — побожним поетом; Шекспіро не є ні тим. ні іншим. Марлов — нігіліст, котрий непрямо на-

Фаустуса» можна сміливо повернути проти нього ж самого. Натомість, найтемніші трагедії Шекспіра «Король Лір» та «Макбет», рівночасно як і його двозначні драми «Гамлет» і «Міра за міру», не дають християнству жодних шансів. Нортроп Фрай [Northrop Frye] вважає, що «Венеціанського купця» можна тлумачити як добру ілюстрацію християнських принципів, своєрідну поблажливість, з якою «Новий Заповіт» оцінює приписи приреченості та помсти, начебто втілені у «Старому Заповіті». Можна стверджувати, що єврей з «Венеціанського купця» — Шейлок — є образом комічного злочинця і втіленням типового для Шекспірового часу антисемітизму, проте Фраєвих теологічних алегорій я у цьому тексті не знаходжу. Це хіба Антоніо, плюючи на Шейлока і проклинаючи його, демонструє свою справжню християнську сутність в упевненості, що єврей, аби вижити, повинен негайно стати християнином, на що Шейлок поспішно погоджується. Погляд Антоніо є особистим винаходом Шекспіра, а не частиною традиції викупу за «фунт плоті». Втім, як не тлумачити цей епізод, навіть я б завагався назвати його доказом Шекспірової прихильності до християнства. Навіть у моментах, коли він за крок до моралізаторства, Шекспір завжди зненацька змішує наші очікування, ніколи не зрікаючись небезпечної універсальності поглядів.

Моя добра знайома, викладач Єврейського університету в Єрусалимі, котра народилася у Болгарії, нещодавно розповіла мені про постановку «Бурі» Петровим в одному з театрів Софії. П'єсу зіграли як фарс і, на її думку, вистава була успішною, проте аудиторія залишилася невдоволеною, оскільки, як вона сказала, болгари вважають Шекспіра канонічним класичним автором. Інші мої друзі та студенти розповідали мені про постановки п'єс Шекспіра в Японії, Росії, Іспанії, Індонезії й Італії, переконливо сходячись на тому, що всі аудиторії, як одна, визнавали, що шекспірівські герої втілюють на сцені *їх самих*. Данте став поетом для поетів, а Шекспір — поетом для людей; обоє універсальні, але тексти Данте явно не для гальорки. Я не знаю такого культурологічного підходу, такої матеріалістичної діалектики, які могли б пояснити безкласовість Шекспіра чи елітаристську чи

послідовного європоцентризму. Можемо бути певні, що феномен виключної літературної майстерності, такої сили думки, образності та метафорики, котра тріумфує навіть у перекладі та перенесенні із культури в культуру, привертає увагу будь-якої аудиторії, таки існує.

Данте був настільки ж свідомим свого поетичного покликання, як і Мільтон після нього; кожен прагнув залишити прийдешньому пророцтво, котрому пізніше не дадуть загинути. Шекспір спантеличує нас своєю відвертою байдужістю до дальшої долі свого «Короля Ліра»; у нас є два різні тексти п'єси, котрі годі благополучно з'єднати воедино чи у книзі, чи для постановки. Єдиними творами, які Шекспір вичитував і правив, були «Венера і Адоніс» та «Викрадення Лукреції», жоден з яких не гідний автора сонетів, не кажучи вже про рівень «Короля Ліра», «Гамлета», «Отелло» чи «Макбета». Що ж це мав бути за автор, котрому байдужа остаточна форма тексту «Короля Ліра»? Шекспір схожий на арабський місяць з поезії Воласа Стівена, який «зорі свої кида на підлогу», так наче талант автора настільки надмірний, що Шекспіру байдужа власна безпечність у поводженні з текстами. Саме оця шекспірівська надмірна щедрість, яскрава смаковитість його творів здатні пробивати лінгвістичні та культурні бар'єри. Ви так само не можете приписати Шекспіра лише до англійського Ренесансу, як не зможете обмежити Фальстафа рамками «Генрі IV» або замкнути Принца Датського у дії його власної драми.

Шекспір для світової літератури є тим, чим Гамлет є для уявної сутності літературного персонажа: це дух, котрий проникає повсюдно, котрий не можна закувати в окреслені рамки. Одним із факторів такої духовної проникливості є свобода від доктрин та примітивізованої моралі, хоча доктора Джонсона слово «свобода» роздратовало б, а Толстого примусило б обуритися. Широта природи Шекспірового таланту дозволяє йому відчувати універсалістську байдужість природи загалом. Ніщо важливе у шекспірівській широті не обумовлено культурно чи гендерно. Якщо постійно читати й перечитувати Шекспіра, можна не досягнути його характеру чи якихось

рис особистості, проте точно пізнаєш шекспірівський темперамент, чуттєвість і мислення.

Школа ресентименту, йдучи за своїми догмами, змушена оголосити естетичну вищість, зокрема шекспірівську, тривалою у часі культурною змовою, покликаною захищати політичні й економічні інтереси меркантильної Великобританії від XVIII сторіччя й до наших днів. В сучасній Америці Шекспіра перетворюють на європоцентричне джерело влади, що пригноблює законне бажання культурного відродження різноманітних меншин, включно з академічними феміністками, котрих меншиною зараз назвати важко. Зрозуміло, чому Фуко набув серед апостолів ресентименту такої популярності: він пропонує замінити Канон метафорою бібліотеки, в якій ієрархії більше не діють. Проте, якщо Канон більше не існує, то замість Шекспіра цілком можна читати Джона Вебстера, котрий завжди перебував у його затінку, — самому Вебстеру було б від такого смішно.

Шекспіра замінити неможливо, навіть якщо ми наберемо цілу пригорщу драматургів, давніх чи нових, котрих можна читати чи грати поруч із ним чи йому наперекір. Що можна поставити на один рівень з чотирма його великими трагедіями? Навіть Данте, як визнавав Джеймс Джойс, бракує Шекспірової масштабності, тобто нескінченності його персонажів, широти «Земної комедії», втіленої у його 38 п'єсах, доточених сонетами, комедії, котра набагато всеохопніша за Дантову і вільна від його задушливої теологічної алегорії. Складність і різноманітність Шекспіра залишає далеко позаду Чосера. Творець Гамлета і Фальстафа, Розалінди і Клеопатри, Яго і Ліра є відмінним і якісно, і кількісно. Якби ми досягнули цю відмінність, то зрозуміли необхідність, з якою Шекспір центрує Західний канон, і, можливо, приступили до пошуків нового його центру, однак зараз всі зміни у каноні намагаються робити з куди гірших політичних міркувань.

Перший опублікований вірш Мільтона, котрий він написав щойно трохи за двадцять, був надрукований анонімно як присвята до другого видання творів Шекспіра (1632). На той час Шекспір вже шістнадцять років як помер, проте не втратив свого впливу: якраз мав розпочатися процес його канонізації, котрий тривав упродовж

всього XVIII сторіччя, від Драйдена до Поупа і доктора Джонсона, й ще далі до ранніх фаз романтизму, напряду, котрий спробував кинути Шекспіру виклик. Молодий Мільтон досить ревниво називає попередника «мій Шекспір», наділяє його статусом Музи чоловічого роду, вважає «дорогим Сином Пам'яті» і скромно натякає, що спадок цього «великого нащадка слави» належатиме саме йому. Мільтон буде серед тих, хто:

*Hath from the heavens of thy unvalued book,
These Delphic lines with deep impression took,
Then thou our fancy of itself bereaving,
Dost make us marble with too much conceiving.*¹

«Unvalued book» у 1632 році значило «безцінна книга», проте лише цей нюанс не пояснить нам всієї двозначності чи амбівалентності цих рядків. Мільтон і багато інших проникливих читачів стали Шекспіру пам'ятником. Їхня уява, мармур, більше їм не належать — вони лише матеріал шекспірівського «висікання». Але те ж саме — й у цьому хитрість Мільтона — стосується і самого Шекспіра. Випереджаючи Борхеса, Мільтон пропонує нам Шекспіра, котрий стаючи кожним з творців, не залишається ніким, набуває такої ж анонімності, як сама природа. Якщо твої читачі та аудиторія, поруч із твоїми персонажами й образами, стали твоєю працею, твоєю книгою, то ти живеш далі лише в них. Обранець природи Шекспір перетворюється на анонімний спадок, переданий Мільтону і настільки засвоєний ним, що цитувати його стає просто зайвим. Шекспір *складає* силу Мільтона, котру той, натомість, щедро заповідає самому Шекспіру; Шекспір був до Мільтона, проте, у якийсь спосіб, прийде і після

¹ Послання неоцінне неземне,
Дельфійські правди з шаною візьме,
Ти нам уяви промінь посилаєш,
Ми мармур, з нас шедеври висікаєш.

нього. Відтак, у найпершому своєму публічному виступі Мільтон вже провіщає своє канонічне завершення, котре втілиться у пам'ятник без надгробка — лише у серцях його читачів. З іншого боку, Шекспіру дісталася величезна аудиторія, котра пасує і не пасує його таланту, а Мільтон всіяко прагне, щоби його аудиторія, у порівнянні з Шекспіровою, точно йому пасувала, хай навіть була нечисленною. Присвячений Шекспіру вірш є інтерканонічним і, водночас, є прагматичною самоканонізацією Мільтона.

У певному сенсі «канонічність» завжди буде поставати як «інтерканонічність», бо Канон є не лише наслідком боротьби, але й самим її триванням. Літературна могутність виникає внаслідок часткових перемог у цій боротьбі, й тому навіть у випадку такого сильного поета, як Мільтон, наперед зрозуміло, що його могутність є змагальною і не належить самому лише Мільтону. Більш радикальними випадками автономності для мене є Данте і, ще більшою мірою, Шекспір. У певному сенсі Данте є сильнішим Мільтоном, а його перемога над античними та сучасними йому суперниками переважає Мільтонів тріумф, хоча Шекспір продовжує жити саме у Мільтоні. Данте суттєво змінює наші способи прочитання Вергілія, а Шекспір здатен змінити підходи до поезії Мільтона. Проте сам Вергілій дуже мало може вплинути на наше розуміння Данте, оскільки Данте, власне, прийшов, щоби заперечити його епікурейство. Так само й Мільтон не може нам допомогти у читанні Шекспіра, оскільки, зводячи його до анонімності, Мільтон лише повторює і викривляє манеру самого Шекспіра затрачати власне «я» у своїх творах. Втім, такий спосіб більш дієвий, ніж підверте намагання багатьох авторів до й після нього самоканонізуватися, що знову повертає нас до ідеї нейтральності Шекспіра і його центральності у Каноні. Побутує стала біографічна традиція, згідно з якою Вільям Шекспір як людина нічим особливим не відрізнявся, на відміну від таких дивовижних особистостей як Данте, Мільтон чи Толстой. Його друзі та знайомі залишили нам згадки про дружельюбного доволі звичайного на вигляд чоловіка: відкритого, сусідського, дотепного, ввічливого, щирого у поводженні, когось такого, з ким можна добряче і весело випити. Все сходиться на тому, що він

був добродушним і скромним, хоча й доволі акуратним у бізнесових справах. Можемо у справжній борхесіанській манері сказати, що творець десятків великих персонажів та сотень малих епізодичних постатей просто не вважав за потрібне тратити енергію своєї уяви, щоби придумати якийсь образ для самого себе. В центрі нашого Канону перебуває найменш претензійний, найменш агресивний з-поміж усіх великих авторів, котрих ми знаємо.

Існує й обернена залежність, дещо поза межами нашого розуміння, між Шекспіровою зовнішньою неяскравістю і його надприродною драматичною могутністю. Двоє сучасників, котрі виступали його квазісуперниками, були екстраординарними особами: брутальний і міцний Бен Джонсон і Кристофер Марлоу, подвійний агент, людина правдиво фаустівської інтелектуальної спритності. Обидва були великими поетами, відомими як завдяки своїм творам, так і своєму життю. Шекспір мав особисті симпатії до Сервантеса, котрого, звісно ж, обійшов у творчості, але той, на відміну від Шекспіра, прожив яскраве життя, сповнене численними пригодами та катастрофічними нещастями. Знову ж, певні риси є спільними для Шекспіра та Монтеня, але творче дозвілля Монтенєвого життя постійно переривали громадянська війна і політика. Мольєр, можливо, є навіть двійником Шекспіра у темпераменті та комічному генії, проте сам Шекспір, на відміну від Мольєра, ніколи не був добрим актором; до того ж, окрім «Дон Жуана», Мольєр не написав жодної трагедії, так само, як Расін унікав комедій. Таким чином, незважаючи на свою життєву дружелюбність, Шекспір стоїть осторонь решти авторів. Він *розуміє* більше, ніж будь-хто інший з-поміж авторів, *думає* глибше і проникливіше, а також демонструє невимушену майстерність у володінні мовою, перевершуючи в цьому навіть Данте.

Частково, секрет Шекспірової центральності у Каноні полягає у його незаангажованості; і щоб там не намагалися втовкмачити нам новоістористи та інші ресентименталісти, Шекспір майже позбавлений ідеології, як і найбільші його дотепники: Гамлет, Розалінда, Фальстаф. Він обходиться без теології, без метафізики, без етики та й політики у його творах можна знайти набагато

менше, ніж вишукують сучасні критики. З його сонетів видно, що він не був вільним від приписів суперего, як Фальстаф, не міг піднятися над ситуацією у царину трансцендентного, як його Гамлет наприкінці п'єси, не завжди міг зважити всі перспективи власного життя, як Розалінда. Але якщо вже він придумав усіх їх, то значить сам колись відмовився від можливості вийти поза рамки власних можливостей. На щастя, він не Ніцше і не король Лір — не зійшов з розуму, хоча добре уявляв собі божевілля, як, зрештою, і все інше. Його мудрість резонує у творах всіх пізніших мислителів від Гете до Фрейда, хоча сам Шекспір на звання мислителя не претендує.

Ніцше, як пригадуємо, говорив, що ми знаходимо слова лише для того, що вже померло у наших серцях, а тому наша мова від початку сповнена презирством. Суперечливий афорист повинен був знати, що він перефразовує Гамлета й актора, котрий грає короля у п'єсі «Мишоловка», так само, як Емерсон повторює слова Ліра, формулюючи закон компенсації фразою: «За ніщо ніщо дають». К'єркегор також твердив, що не бути постшекспірівцем неможливо, бо всіх нас, як і його самого, переслідує неперевершений образ меланхолійного данця, чії взаємини з Офелією пророчо окреслили стосунки самого К'єркегора й Регани. «Він несе велику руйнацію нашим уявленням про оригінальність», — сказав колись Емерсон про Платона, проте саме Шекспір навчив Емерсона, як оплакувати ту руйнацію оригінальності.

Найбільш визначним недоброзичливцем Шекспіра був граф Лев Миколайович Толстой, один з поки невизнаних попередників Школи ресентименталізму. Ось що він пише у есе «Шекспір і драма» (1906), ехидному додаткові до його сумнозвісного «Що таке мистецтво?» (1898):

Предметом Шекспірових п'єс, як те впливає з писань його найбільших прихильників, є той вульгарний,

цього як щось особливе, зневажає натовп, тобто робітничий клас, і відкидає будь-які релігійні та навіть загальнолюдські спроби покращити наявний лад.

Найглибшою причиною Шекспірової слави було й залишається те, що його драми... відповідають безбожному та імморальному способу мислення вищих класів його і нашого часу.

...прозрівши й вивільнившись від цього гіпнотичного стану, люди розуміють, що тривіальні й імморальні твори Шекспіра та тих, хто його імітує, написані лише для відпочинку та розваги глядачів; вони не можуть вчити життю й усвідомленню, що, за відсутності справжньої релігійної драми, треба шукати вчення про життя в інших джерелах.

Значна частина цього есе Толстого присвячена висміюванню «Короля Ліра»; сумна іронія в тому, що дійшовши останньої стадії свого життєвого хресного ходу, граф змушений був повторити долю божевільного короля. Інтелектуально витончений ресентименталіст не ризикне надати перевагу справжній марксистській драмі Бертольда Брехта чи справжній християнській драмі Поля Клоделя, а не Шекспіру. А виступ Толстого несе відбиток його справжнього морального шаленства й усієї повноти його власного естетичного блиску.

Зрозуміло, що есеїстика Толстого — як-от його «Що таке мистецтво?» — це катастрофа, котра ставить перед нами запитання, як міг такий великий письменник так помилятися. Толстой з осудом цитує обожнювачів Шекспіра — виняткову компанію, до якої входять Гете, Шеллі, Віктор Гюго і Тургенєв. Він би міг також додати до списку Гегеля, Стендаля, Пушкіна, Манцоні, Гайне і десятки інших — та мало не кожного значнішого письменника, здатного читати, за винятком кількох пісних мудрагелів на кшталт Вольтера. Менш ціка-

З особливим шаленством Толстой заперечує вивищення Шекспіра до рівня Гомера, оскільки давно вже вирішив зарезервувати місце поруч Гомера своїй «Війні та миру». Більш цікаво аналізувати духовну огиду Толстого щодо імморальної та безбожної трагедії «Король Лір». Мені симпатичніша така огида, ніж спроби християнізувати шекспірівську відверто дохристиянську драму: тобто Толстой вельми точно наголосив, що Шекспір як драматург не був ні християнином, ні моралістом.

Пам'ятаю, як я одного разу стояв перед картиною Тиціана «Аполлон здирає шкіру з Марсія», котру саме тоді привезли у Вашингтон. Побачене приголомшило і заповонило мене настільки, що я тільки міг кивнути у відповідь на слова мого супутника, американського художника Ларрі Дея, що ця картина своєю могутністю і силою впливу нагадує останній акт «Короля Ліра». Толстой майже напевне бачив це полотно в Петербурзі, і хоч я не зустрічав, щоби він якось відгукувався про картину, цей жах, цей образ смерті мав би затриматися у його уяві. Весе «Що таке мистецтво?» відкинуто не лише Шекспіра, але й Данте, Бетховена і Рафаеля. Ну, якщо ти Толстой, то без Шекспіра і справді можна обійтися, але для нас цінні закиди Толстого, котрі вказують на справжнє підґрунтя Шекспірової величії й сили: Шекспір вільний від моральних та релігійних обмежень. Звісно ж, Толстой аж ніяк не мав на увазі повсякденний вимір цих обмежень, адже його тест на популярну простоту не пройшли також грецькі трагедії, Мільтон і Бах, а позитивної оцінки зажили хіба окремі твори Гюго, Діккенса, Гаррієт Бічер-Стоу, дещо з Достоевського і «Адам Бід» Джордж Еліот. Все це були зразки християнського і морального мистецтва, хоча і «добре універсальне мистецтво» також виявилось прийнятним, хоч і в іншому дивним чином заселеному ешелоні, у котрий потрапили, зокрема, Сервантес та Мольєр. Толстой вимагає від письменників «правди», і проблема Шекспіра у тому, що правда в розумінні Толстого його не цікавить.

Звісно, ми не можемо відкинути критику Толстого просто так. Наскільки вона справедлива? Невже у центрі Західного канону має-

есе «Що таке мистецтво?» Джордж Бернард Шоу, котрий цінував «Шлях пілігрима» Баньяна вище за п'єси Шекспіра приблизно за тими ж критеріями, за якими Толстой підносив «Хатину дядька Тома» над «Королем Ліром». До речі, такий спосіб мислення до болю знайомий нам і зараз: одна моя молодша колега сказала мені, що ставить «Меридіану» Еліс Волкер вище за «Веселку гравітації» Томаса Пінчона, оскільки Пінчон все вигидає, а Волкер пише правду. Ставлячи на місце моральної побожності політичну коректність, ми повертаємось у часи полеміки Толстого проти ускладненого мистецтва. Та й попри все, бо Толстой відмовився б це визнати, Шекспір настільки унікальний, що його мистецтво є складним і популярним одночасно. І в цьому, як я підозрюю, і криється справжній секрет Шекспіра і головна причина його центральності у Каноні. Навіть сьогодні п'єси Шекспіра здатні привернути увагу зонайширшої мультикультурної аудиторії, незалежно від того, представники вищих чи нижчих класів її складатимуть. І що б там не говорили наші французькі скептики, саме універсалізм репрезентації пробив Шекспіру шлях до центру Канону.

Та чи є правдивим таке зображення чоловіків та жінок? Чи написана «Хатина дядька Тома» з більшою щирістю, ніж «Божественна комедія», що б таке твердження не означало? А може, «Меридіана» Волкер роман більш щирий, ніж «Веселка гравітації»? Без сумніву, пізній Толстой є щирішим, ніж Шекспір чи будь-хто інший. Але щирість не володіє прямим доступом до правди, а художня література взагалі міститься десь поміж правдою і значенням, у тому обширі, який давні гностики (колись я зважився на таке порівняння) називали *kenoma*, тобто космологічна пустка, якою ми блукаємо і плачемо, як писав Вільям Блейк.

Шекспір пропонує нам більш переконливу репрезентацію *kenoma*, ніж будь-який інший автор, особливо коли намічає тло дії у «Макбеті» чи «Королі Лірі». Й знову ж він виступає центром Канону, оскільки навіть найбільш напружений пошук не виказав нам більш досконалої репрезентації цієї категорії ні в Гомера, ні в Данте, ні у Толстого. Шекспіру немає рівних у риториці — метафор такої страхотливої пишноти більше просто не існує. Якщо ви шукаєте

принципу, котра повинна кинути виклик риториці, тоді вам, вочевидь, варто винести політичну економію чи системний аналіз, а Шекспіра залишити естетам і простолюду, котрі, не змовляючись, ставлять його на перше місце.

Я все намагаюся повернутись до таємниці Шекспірового генія, хоча знаю, що за саму фразу «Шекспір — геній» Школа ресентименту одразу ж відмовить мені у праві аналізувати. Тим часом, така мила Фуко «смерть автора» — це також тільки нова риторична фігура і аж ніяк не точка відліку нової методології. Якщо «соціальні енергії» спричинилися до написання «Короля Ліра» й «Гамлета», то чому вони сновнювали сина стретфордського ремісника, а не Бена Джонсона, котрий був пасинком грубого муляра? Роздратовані новоісторики та феміністичні критики виявляють вельми показове зацікавлення версією, згідно з якою справжнім автором «Короля Ліра» був граф Оксфордський або сер Френсіс Бекон. Наймудріший із мудрих Зигмунд Фройд аж до смерті твердив, що Мойсей був єгиптянином, а твори Шекспіра написав граф Оксфордський. Тут автор «Глумачення снів» та «Трьох есе з теорії сексуальності» ступив у слід засновника Оксфордської гіпотези, професора з чарівним прізвиськом Луні¹. Нанряд чи нас би більше засмутило, якби Фройд приєднався до «Товариства відстоювання ідеї плоскості Землі», хоча хтозна — добре вже те, що Фройд згадує про версію Луні хіба кількома реченнями.

Фройд було особливо комфортно думати, що його попередник Шекспір був не простим вихідцем зі Стретфорда, а таємничим і могутнім вельможею. І йшлося не лише про снобізм. Для Фрейда, як і для Гете, Шекспір був секулярним центром культури, надією на раціональну славу, серед прийдешніх поколінь. Фрейда це зачіпало ще більше. На певному рівні він розумів, що Шекспір винайшов психоаналіз, винайшовши і дослідивши душу, а Фройд залишив хіба право назвати і розтлумачити це відкриття. Не надто приємне усвідомлення, якщо згадати Фройдів вислів: «Я винайшов психоаналіз, тому що його не було в літературі». На помсту Фройд підтримав

гіпотезу, що Шекспір насправді є самозванцем; це заспокоїло його образу, хоча аж ніяк не позначилося на авторитеті автора п'єс. Шекспір ставив під питання оригінальність фрейдистської концепції; а тепер його демасковано і розвінчано. Але на щастя, у нас на полицях поруч «Мойсея і монотеїзму» та різних класичних опусів новоісторичного, марксистського, феміністичного шекспірознавства не стоїть Фройдів «Оксфорд і шекспіріанізм». Французьке фрейдознавство було доволі кумедним, тепер ми маємо аналізованого по-французьки Джойса, якого взагалі важко сприйняти. Проте не може бути більшого оксюморона, ніж офранцужений Шекспір, якого б від початку варто було б ототожнити з новим історизмом.

Тим часом, справжній стретфордець написав тридцять вісім п'єс за двадцять чотири роки і повернувся додому помирати. У віці сорока дев'яти років він написав свою останню п'єсу «Двоє шляхетних родичів», розділивши роботу над нею з Джоном Флетчером. Через три роки, напередодні свого п'ятдесят другого дня народження, він помирає. Непримітна смерть творця Ліра і Гамлета нічим не відрізнялася від його бідного на події життя. Великих біографій Шекспіра немає не тому, що ми знаємо недостатньо, а тому, що для них недостатньо всього того, що ми знаємо. З-поміж першорядних авторів, котрі є нашими сучасниками, таке ж тьмяне і без значних хвилювань чи подій життя прожив хіба Воллес Стівенс. Ми знаємо, що Стівенс ненавидів прогресивний прибутковий податок, а Шекспір нескінченно клопотався у Королівській канцелярії про захист своєї нерухоомості. Знаємо, що ні у Шекспіра, ні у Стівенса шлюб не ґрунтувався на пристрасному коханні, хіба що на самому початку. Далі нам нічого не залишається, як переходити до вивчення Шекспірових п'єс або розплутування Стівенсових екстатичних пророцтв та медитацій.

Вельми продуктивно для уяви повертатися до твору, відсікши всі авторські судження про нього. Думавши про Кристофера Марлоу, я бачив чоловіка, над долею якого, на відміну від його п'єс, можна медитувати нескінченно; у випадку Рембо цікавим було все, хоча доля цього хлопця видавалася ще загадковішою, ніж його поезія. Стівенс — це чоловік, котрий уникає нас настільки цілеспрямовано,

що ми навряд чи зможемо відшукати його справжнього. А чоловік під ім'я Шекспір навіть особливо й не ухиляється від наших поглядів. Проте у шекспірівських п'єсах немає якогось персонажа, котрого б ми вважали його особистим речником: за нього не промовляють ні Гамлет, ні Просперо, ні, звісно ж, Привид батька Гамлета, котрого, як ми думаємо, Шекспір грав на сцені. Так само навіть найбільш уважні дослідники його творчості не можуть чітко визначити межі загального і приватного у Шекспірових сонетах. Намагаючись зрозуміти твори цього чоловіка, ми постійно змушені повертатися до незаперечної досконалості його великих п'єс, котра стала виявлятися майже від перших днів їх постановки.

Одним із шляхів визнання досконалості та першості Шекспіра є їх заперечення. Від часів Драйдена й дотепер показово, наскільки небагато осіб пішли цією дорогою. Новий історизм намагається довести, що його адепти не причетні до цього скандалу і йдеться їм зовсім про інше, проте все-таки його живить саме енергія такого заперечення, в більшості втіленого імпліцитно, хоча інколи й висловленого відкрито. Бо якщо соціальні енергії (а для мене це навряд чи поняття — скоріше історизована метафора) англійського ренесансу якось і спричинилися до написання «Короля Ліра», тоді винятковість Шекспіра справді можна поставити під питання. Може так статися десь через одне чи два покоління, що припущення про вплив якихось «соціальних енергій» на створення «Короля Ліра» виглядатиме таким самим прозорінням, як і версія, що автором цієї трагедії був граф Оксфордський чи сер Френсіс Бекон. Принаймні первісний імпульс виглядає вельми подібним. Проте редукувати Шекспіра до його контексту, до будь-якого з контекстів, не простіше, ніж редукувати Данте до Флоренції й Італії його часу. Ніхто з дослідників, ні тут, ні в Італії, ніколи б не подумав урівняти естетичну силу Данте з талантом Кавальканті; так само безглуздо твердити, що навіть такі автори, як Бен Джонсон чи Кристофер Марлоу, можуть у чомусь бути суперниками Шекспіра. Джонсон і Марлоу, кожен по-своєму, були великими поетами і навіть непоганими драматургами, проте, зустріч з «Королем Ліром» зануляє читача чи актора у зовсім інші розміри мистецтва

У чому ж відмінність Шекспіра, котра залишає поруч нього хіба Данте, Сервантеса, Толстого та ще кілька авторів-естетів? Відповіді на це запитання — значить дійти висновку про остаточну мету літературознавчого дослідження, знайти цінність, трансцендентну щодо конкретики упереджень та потреб будь-якого із суспільств у будь-який момент їхнього історичного розвитку. З точки зору сучасних ідеологій дослідження така спроба, вочевидь, є ілюзорною, однак метою цієї книги є, попри інше, виступити проти такого кута аналізу, проти культурної політики як лівих, так і правих, оскільки вона руйнує справжню критику, а відтак, загрожує самій літературі. У творах Шекспіра наявна специфічна естетична матерія, котра вже довела свою значимість в різних культурах і різних мовах; Шекспір пропонує такий прагматичний мультикультуралізм, що у порівнянні з ним вся сучасна нам політика літератури виглядає не більш ніж гідним жалю кволим намацуванням ідеалу. Шекспір є серцем зародку світового Канону, не західного, і не східного і найменшою мірою європоцентристського; так що я знову повертаюся до запитання: у чому ж відмінність Шекспіра, що саме і кількісно, і якісно відрізняє його від усіх інших авторів?

Мовна майстерність Шекспіра, якою б досконалою і всеохопною вона б не була, не є унікальною й, до того ж, піддається імітації. Поезія, написана англійською мовою, настільки часто стає шекспірівською, що це засвідчує хіба всепроникну силу його риторики. Справжня сила Шекспіра у тому, як він зображає людські характери та змінність людської природи. Першим висловив цю канонічну похвалу великому автору Семюел Джонсон у своїй передмові до видання творів Шекспіра 1765 року; втім, його слова, водночас, і віддають Шекспіру належне, і дещо зводять нас на манівці в осягненні його величі: «Шекспір перевершує всіх письменників, принаймні всіх сучасних письменників, як поет природи, поет, який підносить до обличчя своїх читачів правдиве дзеркало, в якому відображено наші звичаї і саме життя».

Вшановуючи Шекспіра, Джонсон, фактично, повторює реплі-

часто нисують слова Оскара Вайлда: «Гамлет навмисно висловлює цей невдалий афоризм про мистецтво, яке змушене тримати дзеркало перед очима Природи, намагаючись переконати всіх присутніх у своєму повному божевіллі стосовно всіх мистецьких справ».

Насправді, Гамлет говорить, що це актори повинні бути дзеркалами природи, проте Джонсон і Вайлд передають цю функцію поету і драматургу. Для Вайлда «природа» — це щось на кшталт перешкоди, котра марно намагається завадити мистецтву сповняти свої функції, а для Джонсона — це реалістичний принцип, покликаний виокремлювати особливе із загального, виявляти «сутність спільної для всіх гуманності». Шекспір куди мудріший за обох цих безперечно мудрих знавців літератури, і для нього «природа» виявляється у конфлікті поглядів Ліра та Едмунда у найбільш піднесений із його трагедій, Гамлета і Клавдія в іншій, Отелло і Яго у ще іншій. Жодне дзеркало не зможе відобразити суперечливість цієї природи, як ніхто не зможе стверджувати, що його власне відчуття реальності є більш містким, ніж те, котре закладене у шекспірівських трагедіях. Жоден з літературних творів не перевищить Шекспірову істину, згідно з якою ніщо не може бути схожим на п'єсу, окрім іншої п'єси, проте кожна трагедія є особливою, не подібною на інші (хоч може їх і нагадувати); сутність трагедії так само схожа на сутність людської особистості чи, швидше, на змінність людської особистості, на остаточну форму її зміни, котрою є смерть.

Значенням слова завжди є інше слово, оскільки слова частіше відсилають до інших слів, ніж до осіб чи речей, проте Шекспір доволі часто натякає, що слова більше нагадують людей, аніж речі. Шекспірівські персонажі надприродно живі і яскраві, і жоден інший автор не може навіяти нам сильнішу ілюзію, що кожен з його героїв говорить власним голосом. Джонсон нехтує цією особливістю творів Шекспіра, зводячи її до простої акуратності у змалюванні природи персонажів, але сам Шекспір ніби підштовхує нас запитати про реальність цієї природи. Його неймовірна здатність наділяти вигаданих персонажів унікальними голосами й характерами частково корениться у винятко-

Якщо ми спробуємо ізолювати свідомість Шекспіра від реальності (драматичного різновиду цієї реальності, якщо хочете), вона, швидше за все, залишиться для нас незрозумілою. Коли ви відступаєте на крок від «Божественної комедії», її незвичність одразу ж шокує, але п'єси Шекспіра видаються нам відразу надто знайомими і, водночас, надто повнокровними, щоби сприйняти все їх багатство одразу. Данте розтлумачує своїх персонажів, якщо ви не сприймете його коментарів, шлях у його поему вам закритий. Шекспір, навпаки, показує власних персонажів у такій кількості перспектив, що вони стають шкалою для вимірювання нас самих. Якщо ви мораліст, вас обурить Фальстаф, якщо зануда — вас викрие Розалінда, якщо ж ви догматик, то не маєте жодних шансів зрозуміти Гамлета. Врешті, якщо ви професійний тлумач характерів, то персонажі Шекспіра всі разом доведуть вас до відчаю. Яго, Едмунд, Макбет не позбавлені мотивацій, вони переповнені мотивами, більшість з яких придумують або уявляють для себе. Як і великі Шекспірові дотепники — Фальстаф, Розалінда і Гамлет — його злочинні монстри є правдивими віртуозами свого «я», вільними митцями, що творять самі себе, як висловився колись Гегель. Найбільшим майстром цієї справи з-поміж них є Гамлет, котрого Шекспір наділив чимось, що дуже нагадує авторську свідомість, хоч це й не свідомість самого Шекспіра. Інтерпретувати Гамлета так само важко, як тлумачити видатних афористів, скажімо, Емерсона, Ніцше чи К'єркегора. «Всі вони жили і писали», — запротестує щось всередині нас, однак Шекспір знайшов спосіб наділити Гамлета можливістю писати так, щоб перетворити «Убивство Гонзаго» на «Мишоловку». Найбільш неймовірним із Шекспірових досягнень є здатність запропонувати набагато більше контекстів, в яких ми краще зрозуміємо себе, ніж ми можемо знайти, щоби проінтерпретувати його персонажів.

Для багатьох читачів меж людської здатності творити мистецтво досягнуто у «Королі Лірі» та «Гамлеті», котрі можна вважати вершинами Шекспірового канону. Особисто я надаю перевагу «Макбету»: мене до сих пір шокує безжальна економія цієї п'єси, в якій кожен діалог, кожна репліка мають важливе значення.

Тим часом, «Макбет» містить лише один гігантський образ, і навіть у «Гамлеті» центральний герой настільки домінує, що всі дрібніші персонажі сліпнуть (як і всі ми) від його трансцендентного блиску. Шекспірівська індивідуалізація найсильніша у «Королі Лірі» й достатньо відчутна у «Міра за міру» — двох п'єсах, в яких немає другорядних персонажів. З «Королем Ліром» ми потрапляємо у центр всіх центрів канонічної досконалості, як у окремих піснях «Пекла» або «Чистилища» чи наративах Толстого, як, наприклад, його «Хаджі-Мурат». Де ж, як не тут, полум'я винахідливості випалює геть усі контексти й дає нам можливість торкнутися того, що назвемо первинною естетичною вартістю; вона вільна від історії та ідеології, доступна всім, хто достатньо освічений, щоби мати змогу читати і відчувати її.

Повстанці-ресентименталісти можуть закинути нам, що лише еліта буває настільки освіченою. Проте більше правди у твердженні, що глибоко читати тексти стає упродовж останніх кількох десятиріч років усе важче і важче. Можливо, причина у наступі медіа чи в інших перекосах культури у Хаотичну епоху, проте навіть еліта нині тратить здатність концентруватися на читанні. Уважне читання (close reading), цілком можливо, не вичерпується моїм поколінням, проте наступні покоління цей метод вживатимуть куди рідше. Чи є якийсь зв'язок між такою зміною і фактом, що я лише в сорок років уперше купив телевізор? Певності у цьому немає, але я часом задумуюсь, чи не існує зв'язок між тією перевагою, яку зараз контекст здобуває над текстом, і приходом покоління, котрому просто бракує терпцю глибше зануритися у читання. Трагедія Ліра й Корделії може бути досягнута навіть доволі поверховими читачами й глядачами, бо Шекспір настільки специфічний, що його п'єси чинять вплив за будь-якого рівня уваги. Проте належне читання або гра вимагатимуть більш глибокого сприйняття, ніж може дати проста репродуктивна свідомість.

Доктор Джонсон вельми важко сприйняв смерть Корделії: «Багато років тому мене настільки шокувала загибель Корделії, що я не міг пізніше змусити себе перечитати останні акти п'єси, аж поки мені не довелося засісти за неї як редактору». Фінальна сцена «Короля Ліра» несе таке глибоке спустошення, що подібного

ефекту годі шукати чи в Шекспіра, чи в будь-якого іншого автора. Для доктора Джонсона смерть Корделії, вочевидь, була синекдохою повного спустошення — старий божевільний король входить зі своєю мертвою дочкою на руки. Цей образ, котрий перевертає всі звичні уявлення, зажив знаменитої хибної інтерпретації у Фройдовій «Темі трьох трун» (1913):

«Входить Лір з мертвою Корделією на руках».

Корделія — це сама Смерть. Оберніть ситуацію, і вона стане нам знайомою і зрозумілою: богиня смерті виносить душу героя з поля бою, як це роблять валькірії у германській міфології. Вічна мудрість у облатці примітивного міфу спонукає старого чоловіка відкинути любов й обрати смерть, примирившись із неминучістю помирання.

Фройд на той час було п'ятдесят сім, і йому залишалось ще двадцять шість років життя, проте він не може говорити про «героя», хоча б частково не накладаючи на його становище своє власне. Відкинути любов, обрати смерть і примиритися з необхідністю помирання більше пасує комусь на кшталт Гамлета, але не королю Ліру. Королі помирають важко, і у текстах Шекспіра, і в житті, а Лір є найдосконалішим втіленням образу короля. Його предтечею був не якийсь літературний персонаж короля, зразок всіх володарів — Ягве, сам Господь, якщо ми лише не вважатимемо Ягве літературним образом, на який Шекспір випадково натрапив, читаючи Біблію женецького видання. Ягве, яким нам його малює «І», яким він постає у Бутті, Виході та Числах, є таким самим нестриманим, а інколи й напrawdę безумним, як і Лір. Образ Ліра є досконалим зображенням патріархальної влади, через що його вельми не люблять феміністки, для яких він постає втіленням патріархального примусу. Вони не можуть подарувати йому могутності, котру він демонструє навіть у момент повної поразки, вважаючи одночасним поєднанням нестримного темпераменту бога, короля і батька. От чим вони нехтують, так це самою даністю п'єси: всі, хто у цій трагедії асоціюється нам з добром,

не лише бояться Ліра та благоговіють перед ним — його щиро люблять і Корделія, і Блазень, Глостер, Едгар, Кент, Олбені і, вочевидь, усі його піддані. У його характері простежується багато рис старозаповітного Ягве, хоча він і набагато більш милосердний. Його найбільша провина стосовно Корделії якраз у надлишку любові, яка вимагає такої ж надлишкової любові у відповідь. Серед усіх персонажів Шекспіра Лір, напевне, найбільш пристрасний, а ця риса, попри свою привабливість, не надто пасує ні його віку, ні статусу.

Навіть найбільш обурені інтерпретації Ліра, котрі викривають його як безжального тирана, не торкаються його шаленої пристрасності, котра притаманна і його дочкам Гонеріль та Регані, з тією тільки різницею, що їм бракує такої ж пристрасності в любові. Вони є тим, ким їхній батько міг би стати, якби в нього не було ще й рис, притаманних Корделії. Шекспір не намагається відкрито вказати відмінності між Корделією та її сестрами, так само, як не поспішає наголосити видимий контраст між Едгаром та Едмундом. Проте він майстерно наділяє і Корделію, й Едгара надлишком упертості, що поєднують їх набагато більше, ніж притаманна їм обом мовчазність. Цих персонажів об'єднує непоступливість, котра звучить постійним рефреном їхньої щирої любові. Знаючи добре обох своїх сестер і батька, Корделія могла б відвернути трагедію, додавши своїм вчинкам дрібку дипломатичності, проте вона не захотіла цього зробити. Едгар приймає цю покуту маскування набагато смиренніше і більш принижено, ніж потрібно, і продовжує прикидатися ще довгий час після того, як його впізнають. Відмова Едгара відкритися Глостеру аж до моменту, коли він анонімно рушає убити Едмунда, є такою ж дивною, як і небажання Шекспіра драматизувати сцену зустрічі та примирення батька й сина. Ми дізнаємося про цю сцену з монологу Едгара, проте самої сцени не бачимо. Думаю, ми відчуваємо, що Едгар у цій п'єсі є особистим представником Шекспіра, на відміну від запозиченого в Марлоу образу Едмунда. Едмунд є генієм не меншим, ніж Яго, проте значно холоднокровнішим; це взагалі найбільш холоднокровний із шекспірівських персонажів. Саме в антитезі характерів Едмунда і Ліра я схильний шукати джерело естетичної могутності цієї Шекспірової

п'єси. Ця антитеза є серцевиною шекспірівського таланту, і якщо читач або глядач не сприймуть її, вона так і залишиться для нас закритою. В самому епіцентрі найсильнішого літературного твору, який я знаю, розверзається жажлива, навмисно утворена там прірва, космологічна пустка, в яку нас ввергає автор. Зіткнення з трагічністю «Короля Ліра» залишає нам відчуття покинутості й падіння, нас полишають поза межами цінностей, абсолютно спустошеними.

Фінал «Короля Ліра» не дарує нам жодного просвітлення, жодного трансцендентного відчуття, котре можна вловити у момент смерті Гамлета. Смерть Ліра є полегшенням для нього самого, але не для Едгара, Олбени чи Кента, котрі залишаються жити. Ми також не отримуємо полегшення. У смерті Ліра втілюється надто багато, аби її могли прийняти його піддані, а наша участь у стражданнях старого короля стає надто сильною, щоби її можна було запросто зняти фрейдівським «примиренням зі смертю». Можливо, смерть Глостера Шекспір також виносить поза межі сцени, щоби контраст між помиранням Ліра та кінцем Едмунда був більш різким. Едмунд робить відчайдушну спробу уникнути безглуздої смерті, відкликаючи свій наказ убити Корделію та Ліра. Але вже надто пізно, і коли Едмунда виносять за сцену помрати, ні він, ні ми самі не знаємо, добрий він чи поганий.

Велич трагедії Ліра напряду залежить від його патріархальної могутності, того аспекту людської культури, котрий суттєво знецінився зараз у епоху фемінізму, літературного марксизму та інших подібних критичних доктрин, привезених з Парижа упродовж сьогочасних антибуржуазних хрестових походів. Однак, Шекспір надто проникливий автор, щоби своєю творчістю підтримувати якусь одну ідеологію — чи патріархальну політику, чи християнство, чи навіть абсолютистський монархізм свого патрона короля Джеймса I, відтак, ідеологічна критика його творів, у більшості, не відповідає їхній сутності. Старий король Шекспіра, котрий збиває з пантелику критиків, постає як втілення правдивої людської природи, хоча й не тієї природи, котрій поклоняється нігіліст Едмунд. Упродовж усієї довгої п'єси Лір та Едмунд не кажуть один одному жодного слова, хоча й присутні на сцені разом у двох головних епізодах трагедії. Бо що вони можуть

скажати, який діалог може відбутися між найбільш пристрасним і найбільш холоднокрівним із шекспірівських героїв, між тим, хто переживає занадто, і тим, хто не переживає нічого взагалі?

З точки зору людської природи, як її бачить Лір, Гонерілья та Регана — це відьми і монстри п'їтьми, врешті, вони такими і є. А на думку Едмунда обидві його демонічні коханки діють якраз цілком природно. Третього погляду шекспірівська драма нам не дає. Відкидання Ліра, як би не дратували нас його нестриманість та зловісна владність, нічого не дасть нам у розрізі естетики. Творячи цей образ, Шекспір йде вслід «J», чийого надто вже олюдненого Ягве так само важко сприйняти, як і неможливо відкинути. Якщо ми шукаємо приклад людської натури, котра не шкодує себе, перед нами одразу ж постає Лір з усією своєю ущербною, хворобливою владністю. Лір не може вилікувати ні себе, ні нас, так само, як він не може врятувати Корделію. Проте надто мало хто у п'єсі здатен врятувати самого Ліра: Кент прагне лише померти поруч свого пана, Олбени намагається перевершити його у зреченні, а Едгар, котрий виживає у всьому цьому апокаліпсисі, вочевидь, має завдання від імені Шекспіра звернутися до аудиторії глядачів:

*The weight of this sad time we must obey,
Speak what we feel, not what we ought to say:
The oldest hath borne most; we that are young
Shall never see so much, nor live so long.*¹

Людська природа, як і державна влада, вражені майже смертельно, троє персонажів, котрі залишилися живими, сходять зі сцени

¹ Нас пригнітив цього часу тягар,
То вилиймо ж у слово серця жар.
І волю даймо щирим почуттям.
Нам, молодим, такого не зазнати
І ряс, як він, так довго не топтати.

траурним маршем. Найбільше у цій п'єсі важить і вражає демонстрація насильства над людською природою, а також осягання, що природно, а що ні у наших власних життях. Всепоглинаючий ефект фінальної сцени, здається, обертає всі речі та явища проти самих себе. Чому ж нас так сильно і, водночас, так неоднозначно вражає смерть Ліра?

У 1815 році Гете, котрому на той час виповнилося вже шістдесят шість, пише есе про Шекспіра, в котрому намагається звести воедино власні суперечливі погляди на роль найбільшого поета Заходу. Він починав з відданого поклоніння Шекспіру, далі дійшов своєрідного «класицизму», в рамки якого Шекспір не зовсім вписувався, врешті, написав власну «відкориговану» версію «Ромео і Джульєтти». Попри те, що загалом Гете у підсумку виносить Шекспіру схвальний присуд, його есе сповнене недовомок та ухильних тверджень. Завдяки Гете англійський автор став популярним у Німеччині, проте двозначність, з якою Гете говорить про поетичний та драматичний талант, що може перевищувати його власний, засвідчує, що він не зміг по-справжньому оцінити велич та унікальність Шекспіра. Справитись із цим завданням випало Гегелю, котрий у своїх лекціях, виданих після його смерті під назвою «Філософія мистецтва», підносив майстерність Шекспіра у творенні характерів — цим шляхом, власне, маємо слідувати і ми, якщо хочемо, аби Шекспір коли-небудь отримав належне критичне прочитання.

Отже, Гегель намагається вирізнити драматичних персонажів Шекспіра з-поміж персонажів п'єс Софокла, Расіна, Лопе де Веги та Кальдерона. У грецькій трагедії герой повинен протиставити вищій етичній Силі свою індивідуальність, особистий етичний пафос, котрий все-таки змішується з тим, чому протистоїть, бо вже є частиною вищої етичної сили. У Расіна, як вважає Гегель, характери витворені надто абстрактно, як чисті персоніфікації окремих переживань та емоцій, а тому абстрактності набуває і протистояння між індивідом та вищою Силою. Лопе де Вега і Кальдерон оцінені Гегелем дещо вище: їхні персонажі також абстрактні, проте вже набувають особистісних рис, хоча й залишаються незмінними. Німецькі трагедії не дорастають навіть до цього рівня оцінок: Гете, незважаючи на його

раннє захоплення Шекспіром, приносить розвиток характерів у жертву малюванню високих переживань та пристрастей, а Шіллера відкинуто за нереалістично надмірне захоплення насильством. Понад ними всіма на недосяжній висоті Гегель вміщує Шекспіра, супроводжуючи таку оцінку найкращим відомим мені коментарем якості шекспірівського творення персонажів:

Чим далі Шекспір у своєму нескінченному намаганні охопити увесь світ заходить у зображенні зла і глупоти, тим більше... він замикає своїх персонажів усередині їхніх характерів. Однак, попри це, він дарує кожному з них інтелект і уяву; відтак *оскільки вони, завдяки даному їм інтелекту, починають об'єктивно усвідомлювати себе витворами мистецтва, він перетворює їх на митців, що творять самих себе і здатні, завдяки зрілості та правдивості його змалювання характерів, викликати у нас зацікавлення, хоча самі є злочинцями, вульгарними нетесами чи дурнями* [курсив мій. — Г. Б.].

Яго, Едмунд чи Гамлет об'єктивно усвідомлюють себе завдяки даному їм інтелекту, а тому розуміють, що є драматичними персонажами й естетичними конструктами. Отож, вони стають митцями, що творять самих себе, тобто вони можуть переписати себе, спонукати свою особистість змінюватися. Вслухаючись у власну мову і обдумуючи кожную зі своїх фраз, вони змінюються, усвідомлюючи всередині власного «я» певну іншість чи можливість такої іншості.

Гегель зрозумів, що варто було зрозуміти у та **про** Шекспіра, проте дещо гномічний стиль його лекцій вимагає деякого тлумачення. Аби розібрати гегелівський приклад, візьмімо Едмунда, позиченого у Марлоу Макіавеллі, головного зловмисника «Короля Ліра». Едмунд є винятковим втіленням зла, першим і до сих пір найпотужнішим нігілістичним образом літератури Заходу. З Едмунда, ще швидше, ніж з Яго, народяться пізніші нігілісти Мелвілла і Достоевського. Якщо йти вслід за Гегелем, Едмунд вирізняється й уявою, й інтелектом;

не Яго, а якраз Едмунда можна поставити на один щабель із найбільшим антимакіавеллістом Шекспіра — Гамлетом. Завдяки своєму досконалому інтелекту — нескінченно плодовитому, швидкому, холодному й точному — Едмунд витворює образ самого себе, образ зловмисника, що має собі за богиню Природу, й відтак об'єктивно усвідомлює самого себе витвором мистецтва. Те саме до нього робить і Яго, проте емоції Яго негативні, й він страждає через витворений ним самим негативний образ. Едмунд у творенні себе набагато вільніший: *він не відчуває нічого*.

Я вже звертав увагу, що трагічний герой Лір та його суперник, зловмисник Едмунд ніколи не звертаються один до одного. Вони з'являються поруч на сцені у двох важливих епізодах — на самому початку п'єси і ближче до її завершення — проте сказати один одному їм нічого. Й справді, вони не можуть обмінятися й словом, не можуть перетнутися навіть на мить. Ліра переповнюють почуття, в Едмунда немає жодних. Коли Лір гнівається на своїх «неприродних» дочок, Едмунд, незважаючи на увесь свій інтелект, не може цього зрозуміти, оскільки для нього його ставлення до Глостера і ставлення Гонерільї та Регани до їхнього батька є якраз цілком «природним». Найприродніший зі зловмисників, Едмунд неминуче стає об'єктом пожадливої пристрасті і Гонерільї, і Регани, вдовольняє їх обох, хоча жодна з них не зворушує його, аж доки він не бачить їхні мертві тіла, котрі вносять на сцену, на якій він сам лежить, повільно помираючи від смертельної рани, завданої його братом Едгаром.

Споглядаючи мертвих монстрів пітьми, Едмунд досягає свій істинний образ і, звільнившись завдяки цьому, стає абсолютним творцем себе самого: «Я слово дав / Обом — і недалеко вже до шлюбу». Його мова до неймовірності спокійна, а іронія майже унікальна, хоча Вебстер та інші яковіти намагалися її імітувати. Самоосмислення Едмунда переходить від іронії до тональності, котру я можу відчути, проте лише частково категоризувати: «Отак Едмунда люблено: сестра / Сестру з любові тої отруїла, / Щоб і собі укоротити віку». Він промовляє не так до Олбені чи Едгара, як просто говорить вголос, намагаючись вслухатися у власні слова. Мова Шекспіра дозволяє

відчуті болючість промовляння, яким цей найяскравіший із зловмисників загострює самоусвідомлення, збільшує свободу творення самого себе. Ми не чуємо у його словах гордості чи здивування, хіба осмислення зв'язку з цими, нехай жакливими, сестрами.

Гезлітт, з яким я поділяю лянче захоплення Едмундом, наголошує на позитиві відсутності у цьому образі будь-якого лицемірства. Й справді, за Едмундом немає жодного прикидання чи позерства. Він вслухається в себе і, відтак, передчуває у собі позитивні моральні зміни, хоча і твердить про незмінність власної натури: «Ох, я вмираю... / Супроти вдачі хочу я вчинить / Учинок добрий». Трагізм іронії Шекспіра вимагає, щоби і це усвідомлення надійшло надто пізно, аби врятувати Корделію. Нас полишають із запитанням: навіщо тоді Шекспір таки дає Едмунду пережити цю внутрішню метаморфозу? Можемо ми відповісти на це запитання чи ні, проте давайте розглянемо цю зміну саму як таку — навіть якщо Едмунд, котрого виносять зі сцени, все ще вважає Природу своїм божеством.

Що це таке, що це означає, коли ми називаємо вигаданого персонажа «митцем, який творить сам себе»? До Шекспіра у літературі Заходу я такого феномену не знаходжу. Ахілл, Еней, пілігрим Данте, Дон Кіхот не змінюються, дослухаючись до самих себе, принаймні не з цієї причини, хоча їхні уява та інтелект цілком здатні допомогти їм переоцінити себе. Наше наївне, проте естетично обґрунтоване переконання, що Едмунд, Гамлет, Фальстаф і ще десятки інших персонажів здатні зійти зі сторінок своїх п'єс, навіть наперекір бажанням Шекспіра, напряду пов'язане з їхньою можливістю бути творцями самих себе. Як театральна та літературна ілюзія цей ефект фігуративної мови Шекспіра залишається неперевершеним, хоча от уже чотири століття його намагаються копіювати. Такий ефект не був би можливим без відомих шекспірівських монологів, недоступних, скажімо, Расіну, оскільки тогочасна французька літературна доктрина забороняла трагічному актору звертатися до самого себе чи безпосередньо до аудиторії. Драматурги іспанського Золотого віку, зокрема Лопе де Вега, подавали монологи у вигляді сонетів як бароковий тріумф над замкнутістю внутрішнього світу персонажа. Однак, заперечуючи

існування такого світу, перетворити персонаж на вільного творця самого чи самої себе не вдасться. Шекспір у поетиці бароко неможливий, а трагічна свобода тоді є швидше шекспірівським оксюмороном, ніж рисою творчих манер Лопе де Веги, Расіна чи Гете.

Відтак, зрозуміло, чому Сервантес не став добрим драматургом, а прославився як автор «Дон Кіхота». Між Сервантесом та Шекспіром є прихована схожість, проте ні Дон Кіхот, ні Санчо не є творами самих себе — вони повністю улягають правилам уявного світу. Лише Шекспір демонструє нам силу цього прийому, завдяки якому його герої та зловмисники, всі трагічні персонажі однаковою мірою, розмивають межі між законами природи та гри. Особлива влада Гамлета, його переконлива симуляція авторської свідомості заходить набагато далі, ніж просте перетворення «Убивства Гонзаго» на «Мишоловку». Кожної миті розум Гамлета сам є п'єсою всередині п'єси, оскільки він більшою мірою, ніж будь-який інший герой Шекспіра, є вільним творцем самого себе. Його екзальтованість і його страждання кореняться у постійній медитації над власним образом. Шекспір є центром Канону, бодай частково, тому що Гамлет є його центром. Інтроспективна свідомість, котра осмислює сама себе, залишається найелітарнішим з усіх образів літератури Заходу, без неї Канон неможливий і, якщо чесно, ми неможливі також.

Мольєр, який народився всього через шість років після смерті Шекспіра, писав і ставив п'єси у Франції, а тому вплив великого англійця на нього не позначився. Драми Шекспіра, котрі зазнавали у Франції різної долі, стали вважати зразками для наслідування щойно в середині XVIII сторіччя, тобто через три покоління після Мольєрової смерті. Проте між Шекспіром та Мольєром існує автентична схожість, хоча схоже, що Мольєр навіть не чув про англійського автора. Незважаючи на те, що комедійне письмо обох авторів виростає з доволі різних традицій, вони подібні за темпераментом та свободою від будь-яких ідеологій. Традицію французького опору Шекспіру розпочинає Вольтер, намагаючись захистити неокласицизм і трагедії Расіна. Проте запізнілий французький романтизм спричинюється до поширення шекспірівських впливів, що особливо помітні у Стендаля

та Віктора Гюго; втім, вже наприкінці XIX сторіччя мода на Шекспіра спадає. Попри те, що його п'єси на той час ставлять у Франції так само часто, як Мольєра та Расіна, картезіанська традиція знову стверджується і французька літературна культура залишається, радше, не-шекспірівською. Неможливо переоцінити вплив Шекспіра на німецьку літературу, включно з Гете, хоч той так турбувався, щоби не за-своїти яких-небудь впливів. Багато в чому послідовником Шекспіра можна вважати і найвагомішого романіста в італійській літературі XIX сторіччя Манцоні, та й Леопарді також. Попри шалену полеміку, яку розгорнув проти Шекспіра Толстой, його власне письмо багато узяло з шекспірівської манери будувати характери, що стосується як двох його найбільших романів, так і пізнього шедевра, повісті «Хаджі-Мурат». Достоевський відверто виводить своїх нігілістів від Яго та Едмунда, а Пушкін та Тургенєв поповнюють гурт чільних коментаторів Шекспіра у XIX сторіччі. Ібсен з усіх сил намагався уникати Шекспірового впливу, однак, на щастя, йому це не вдалося. Можливо, все що є спільного між «Пером Гюнтом» та «Геддою Габлер» — це шекспірівська інтенсивність цих п'єс та змінність їхніх персонажів, котрі дослухаються до самих себе.

Іспанія аж до епохи модерну потреби у Шекспірі взагалі не мала. Чільні автори іспанського Золотого віку — Сервантес, Лопе де Вега, Кальдерон, Тірсо де Моліна, Рохас, Гонгора — привнесли в іспанську літературу барокову надмірність, котра містила риси частково присутні і в Шекспіра, і в пізнішому романтизмі. Першими літературознавчими розвідками, про які варто згадати, були відоме есе Ортеги про Шейлока та книга Мадар'яги [Madariaga] про «Гамлета»; обидва дослідники сходяться на тому, що епоха Шекспіра — це також епоха Іспанії. На жаль, до нас не дійшла п'єса «Карденіо», над якою Шекспір працював разом із Флетчером, намагаючись перекласти для англійської публіки одну з новел Сервантеса; проте багато критиків засвідчують численні подібності між Сервантесом та Шекспіром, а особисто мені вельми хотілося б, аби знайшовся драматург такої сили генія, що зміг би вивести на одну сцену Дон Кіхота. Санчо і Фальстафа.

Наша Хаотична епоха так само зазнає тривалого впливу Шекспіра, особливо це видно на прикладі поетик Джойса та Бекетта. Й «Улісс», й «Ендшпіль» є вельми шекспірівськими текстами, кожен з яких по-своєму спирається на образ Гамлета. В американському Відродженні Шекспір найбільш відверто присутній у «Мобі Діку» та «Обранцях людства» Емерсона, проте більший, хоч і менш виражений вплив він справив на Готорна. Цим переліком впливи Шекспіра не вичерпуються, проте центром Західного канону його робить не вплив. Якщо ми можемо сказати, що Сервантес вигадав літературну іронію двозначності, котра пізніше на повну силу знову виявилася у Кафки, то Шекспір став винахідником емотивної та когнітивної іронії амбівалентності, з надр якої постає Фройд. Мене шокує, як мало залишається від оригінальності Фрейда у присутності Шекспіра, проте самого Шекспіра це навряд би шокувало, оскільки він розумів, наскільки важко відрізнити літературу від плагіату. Плагіат взагалі правове, а не літературне поняття, подібно як не літературним, а політичним чи релігійним буде розмежування сакрального та секулярного.

Універсальність — це риса, притаманна лише кільком авторам Заходу: серед них Шекспір, Данте, Сервантес, можливо, Толстой. Гете і Мільтон потьмяніли через зміни в культурі; Вітмен вельми популярний зовні, проте герметичний всередині; Мольєр та Ібсен все ще присутні на наших сценах, але після Шекспіра. Дікінсон на диво складна через свою когнітивну оригінальність, а Неруда не такий уже й добрий популяризатор Брехта і Шекспіра, яким він хотів би собі здаватися. Аристократичний універсалізм Данте започаткував еру великих авторів Заходу, від Петрарки до Гельдерліна, проте тільки Сервантес та Шекспір повністю досягли тієї універсальності, стали популярними авторами найвеличнішої з аристократичних епох. Найвищим піком такої універсальності у Демократичну епоху став Толстой, водночас і аристократ, і популіст. У наш хаотичний час найближчими до ідеалу були Джойс та Бекетт, проте барокові надмірності в поезиці першого та спроби винищити все барокове у творчості другого одна-

містять у собі незвичність Данте. Тим часом, я погоджуюся з Антоніо Гарсія-Барріо [Antonio García-Barrío], котрий проголошує універсальність фундаментальною рисою поетичної цінності. Данте зіграв унікальну роль, ставши центром Канону для поетів. Шекспір та «Дон Кіхот» продовжили цю справу, центруючи Канон для решти читачього загалу. Вочевидь, ми можемо піти ще далі; щоби належно визначити роль Шекспіра, нам потрібно більш борхесіанське поняття, ніж універсальність. Водночас ніхто і кожен, ніщо і все, Шекспір і є Західним каноном.

3. НЕЗВИЧНІСТЬ ДАНТЕ: УЛІСС ТА БЕАТРІЧЕ

Представники нової історичної школи та інші ресентименталісти намагалися розхитати, знищити постать Шекспіра, маючи на меті подолати Канон, розосередивши його центр. Цікаво, що Данте — фактично другий після Шекспіра — ані тут, ані в Італії не є мішенню для подібних атак. Поза сумнівом, на нього нападатимуть, позаяк мультикультуралісти навряд чи можуть відшукати більш небажаного великого поета, чий непокірний та могутній дух наділяти найвищим саном було б не надто політкоректно. Данте — найбільш агресивний та суперечливий з великих європейців, у цьому він затьмарює навіть Мільтона. Як і Мільтон, він був сам собі політичною силою та одноосібною сектою. Його єретичний заряд було заретушовано коментарями науковців, навіть найкращі з яких ставляться до «Божественної комедії» так, немов її автором був Святий Августин. Проте більш доцільно почати з виключної відваги автора, що лишилася непоміченою у цілій традиції навколохристиянської літератури, з Мільтоном включно.

Ніщо у західній літературі у довгому проміжку від Ягвіста та Гомера аж до Джойса та Бекетта, не було таке бездоганно обурливе для традиції, як звеличення Беатріче, сублімує його бажання і надає їй янгольського статусу; у цій ролі вона стає ключовим моментом у церковній ієрархії спасіння. Оскільки Беатріче первинно виступає тільки інструментом Дантової волі, її апофеоз обов'язково включає вивіщення самого Данте. Його поема є пророцтвом та набирає функції Третього Заповіту, аж ніяк не другорядного щодо Старого та Нового Заповітів. Данте не визнає поему за вигадку, за власну найвеличнішу вигадку. Вона для нього радше є універсальною та позачасовою

істиною. Те, що бачить та говорить Данте-пілігрим у оповіді Данте-поета, має постійно переконувати нас у невідворотності Дантових поетичних та релігійних оцінок. Жести самоприниження у поемі — як з боку поета, так з боку пілігрима — вражають дослідників, проте видаються набагато менш вражаючими у порівнянні із тим, як Данте розвінчує решту поетів, а також із наполегливістю реалізації його власного апокаліптичного потенціалу.

Хотілося б якомога швидше прояснити, що викладені спостереження спрямовані набагато більше проти дантезнавства, але аж ніяк не проти самого Данте. Я не бачу можливості відокремити приголомшливу поетичну силу Данте від його духовних амбіцій, які є унікальними та убезпеченими від звинувачень у блюзнірстві тільки через те, що Данте таки виграв заклад у майбутнього через покоління після власної смерті. Якби «Комедія» не була Шекспірові єдиним автентичним поетичним конкурентом, Беатріче становила б образу для церкви, та навіть і для грамотних католиків. Поема занадто потужна, щоби її зректися; для неохристиянського поета, як-от Т. С. Еліот, «Комедія» постає новим Писанням, Новішим Заповітом, що доповнює канонічну християнську Біблію. Чарльз Вільямс [Charles Williams] — гурю для таких неохристиянських поетів, як Еліот, Льюїс [Lewis], Оден [Auden], Дороти Саєрс [Dorothy Sayers], Толкієн та інших — навіть заявив, що безсмертне гасло Святого Афанасія «приводити народ до Бога» не отримало належного вислову до Данте. Церква мала аж чекати на Данте та на постать Беатріче.

У своїй глибокій розвідці «Постать Беатріче» (1943) Вільямс [Williams] підкреслює величезну скандальність Дантового досягнення: найбільш яскравий поетів винахід — це Беатріче. Жодному із персонажів Шекспіра, ані харизматичному Гамлету, ані богоподібному Ліру не дорівнятися до розкішної зухвалості образу Беатріче. Тільки Ягве Єговіста та проповідь Ісуса у Євангелії від Марка є більш дивовижні та величні. Беатріче — це ключ до Дантової самобутності, а її тріумфаторське сходження у добрій згоді із християнським механізмом спасіння є водночас найбільш зухвалим діянням її поета, перетворенням його успадкованої віри у щось набагато більш особистісне.

Дантознавці беззаперечно зречуться таких моїх суджень, проте вони настільки залежні від існування у затінку власного предмета, що повністю втратили відчуття незвичності «Божественної комедії». Вона лишається найбільш щирим твором, із якими доводилось стикатись допитливому читачеві, вона переживає як переклад, так і швидке вивчення. Усе, що дозволяє пересічному читачеві споживати «Комедію», є наслідком дії тих якостей Дантового духу, які є чим завгодно, та аж ніяк не благочестям. Зрештою, Данте нічого доброго не говорить про попередників та сучасників-поетів і прикметно мало використовує текст Біблії, окрім хіба що псалмів. Таке враження, ніби він уважав царя Давида, предка Христа, єдиним гідним себе попередником, єдиним поетом, здатним послідовно ословлювати істину.

Читач зі свіжим сприйняттям Данте дуже швидко пересвідчиться, що жоден інший світський автор не переконаний настільки у тому, що його твір — це істина, та істина, що важить найбільше. Мільтон і, можливо, пізніше Толстой, наближуються до Дантового межового переконання у власній правоті; проте вони обидва також приділяють увагу протилежним реаліям, виказують більше незалежного бачення. Данте настільки сильний — риторично, психологічно та духовно — що затьмарює їхню самовпевненість. Теологія не керує ним, а є лише одним з багатьох джерел його творчості. Ніхто не сперечатиметься, що Данте є християнським та теологічним або принаймні теолого-алегоричним. Але усі успадковані ідеї та образи проходять надзвичайні перевтілення у Данте, фактично єдиного поета, чия оригінальність, винахідливість, надприродна плідність можуть скласти конкуренцію Шекспірові. Читач, що знайомиться з Данте вперше, у перекладі терцинами (*terza rima*), такому, як у ясних прозових перекладах Лоренса Бін'йона [Laurence Binyon] або Джона Сінклера [John Sinclair], безмірно програє, не маючи під руками італійської поеми, проте для нього все одно лишається цілий космос значень. Те з найважливішого, що лишається в прозовому перекладі, це дивність та велич, абсолютна, якщо не брати до ува-

ми знайдемо в Данте надзвичайну когнітивну потужність, сполучену із винахідливістю, що практично не має меж.

Якщо читати Данте чи Шекспіра, можна відчувати межі мистецтва, а згодом усвідомити, що межі розширюються або ламаються. Данте проривається крізь усі обмеження набагато індивідуальніше та відвертіше, аніж Шекспір, і якщо його талант є більш надприродним, ніж Шекспірів, його вихід за межі природного лишається таким же самобутнім, як унікальний та своєрідний натуралізм Шекспіра. Царина, де поети протистоять один одному найвиразніше — це їхня репрезентація кохання, що повертає нас до того, де починається та закінчується кохання у Данте, до постаті Беатріче.

Беатріче з «Комедії» посідає у райській ієрархії позицію, яку важко визначити. Нам бракує ключів для розуміння цього образу, а у християнській доктрині немає нічого, що б вимагало звеличення цієї конкретної флорентійки, у яку довічно закохався Данте. Найіронічніший коментар із цього приводу дав Хорхе Луїс Борхес у «Зустрічі» (Other inquisitions, 1937—1952):

Закохатися — означає створити релігію із ненадійним божеством. Данте захоплено сповідував культ Беатріче, і це є фактом, що не викликає сумнівів; що вона підняла його на кпини, а іншим разом відмовила — є фактом, закріпленим у «Новому житті». Дехто стверджує, що ці події є символами. Якби це була правда, вона би тільки укріпила нашу певність у нещасливому та забобонному коханні.

Борхес відновлює уявлення про Беатріче, як про «випадкову знайому» та її загадкову відмінність для усієї решти читачів Данте:

Беатріче існувала для Данте вічно: Данте існував для неї вкрай недовго, можливо, не існував узагалі. Наше поклоніння та трепет перед ним змушують забути про цю жалюгідну невідповідність, яка для Данте була

Навряд чи тут важливо, що Борхес проектує на ситуацію власну іронічно-абсурдну пристрасть до Беатріче Вітербо [Beatrice Viterbo] (див. його кабалістичне оповідання «Алеф»). Він підступно підкреслює скандальну невідповідність між тим, що Данте та Беатріче пережили разом (майже нічого), і Дантовим баченням їхнього спільного апофеозу у «Раю». Така диспропорція є найлегшим шляхом до самозвеличення. Подібно до Шекспіра, Данте може впоратись з усім, оскільки обидва вміли переступити обмеження, чинні для інших поетів. Всепроникна іронія (або алегоричність) Дантового твору в тому, що він претендує на дотримання обмежень навіть тоді, коли їх порушує. Все, що у Данте є живим та оригінальним, є також довільним та особистісним, і все-таки воно наводиться як істина, співзвучна із традицією, вірою та раціональністю. Майже неunikно це прочитується по-іншому, аж поки змішується із нормативним, і у фіналі ми прочуваємо успіх, який би самому Данте не сподобався. Теологічний Данте сучасної американської гуманітаристики — це суміш із Августина, Томи Аквінського та решти теологів. Цей богословський Данте, настільки повно вивчений та дивовижно богобоязний, що уповні його сприймати можуть лише американські професори, котрі його вивчають. Дантові нащадки серед письменства є його правдивими канонізаторами, і їх не завжди можна назвати відверто побожною громадою: Петрарка, Боккаччо, Чосер, Шеллі, Россетті [Rossetti], Ейтс, Джойс, Паунд, Еліот, Борхес, Стівенс [Stevens], Бекетт. Понад усе цю громаду поєднує Дантів вплив, хоча у своєму поетичному післяжитті він стає дванадцятьма різними Данте. Це цілком належне авторові його сили становище; на світі існуєдесь так само багато Данте, як і Шекспірів. Мій власний Данте все більше різниться із надзвичайно ортодоксальним Данте у сучасній американській критиці та літературознавстві, до яких належать, поміж іншими, Т. С. Еліот, Френсіс Фергюссон [Francis Fergusson], Епік Авербах, Чарльз Сінгльтон [Charles Singleton] та Джон Фресцеро [John Freccero]. Іншу традицію репрезентує італійська критика, що почалася від неаполітанського мислителя Віко і продовжувалась до романтичного поета Фосколо [Foscolo] та романтичного критика Франческо де Санктіса [Francesco de Sanctis], досягнувши кульмінації в працях естетика початку

XX сторіччя Бенедетто Кроче. Якщо комбінувати цю італійську традицію із кількома спостереженнями Ернста Роберта Курціуса [Ernst Robert Curtius], визначного сучасного німецького історика літератури, виникне альтернатива до лінії «Еліот—Сінгльтон—Фрессеро», що розглядатиме Данте як поета-пророка, а не теолога-алегориста.

Віко майже межово підняв статус Данте, коли доводив, що «якби той не був ознайомлений із латинською та схоластичною філософією, то став би навіть більшим поетом, і, можливо, тосканський діалект міг би дорівнятися Гомеровій грецькій мові». Одначе судження Віко пригадується під час блукань темними хащами міркувань теологічних алегористів, де найбільш визначною характеристикою «Комедії» стає Дантове, можливо, августиніанське, навернення від поезії до віри, яка підсумовує та підпорядковує уяву. Ані Августин, ані Аквінський не розглядали поезію, як щось серйозніше за дитячі забавки. Що вони зробили з Беатріче? Курціус авторитетно зауважує, що для Данте Беатріче не просто власний шлях до спасіння, але універсальна інстанція, відкрита для усіх щирих серцем. Та Данте звертається до Беатріче, не до Августина, і Беатріче посилає йому за провідника не Августина, а Вергілія.

Данте явно обирає Беатріче, його власне творіння, а не алегорії інших теологів, і ще більш явно він не бажає перевершити власну поезію. Августин та Аквінський так само стосуються Дантової теології, як Вергілій та Кавальканті — його поезії: усіх попередників затьмарює поет-теолог, поет-пророк Данте, автор останнього заповіту — «Комедії». Якщо ви бажаєте прочитати «Комедію» через алегорії теологів, почніть із того, що єдиним авторитетним теологом для Данте був він сам. «Комедія», так само, як решта канонічних творів, руйнує межу між сакральним і світським письмом. І Беатріче для нас зараз є злиттям святого та світського, союзом пророцтва та поеми.

Якостями Данте-поета та Данте-особистості є радше гордість, аніж людинолюбство, оригінальність, а не традиціоналізм, задоволення та достаток, а не стриманість. Його пророчий стан є швидше посвяченням, ніж наверненням, якщо пристати до судження Паоло

Валезіо [Paolo Valesio], котрий підкреслював герметизм та езотеричність «Комедії». Ви не повертаєтесь до або за допомогою Беатріче, подорож до неї є посвяченням, бо вона, як уперше зауважив Курціус, є центром особистісного гнозису, а не вселенської церкви. Зрештою саму Беатріче до Данте посилає Люція, навдивовижу загадкова сицилійська свята, настільки дивна, що дантознавці не в змозі пояснити подібний вибір. Джон Фрессеро, найкращий серед живих критиків Данте, говорить, що «у певному сенсі метою цілої подорожі є написання поеми, тлумачення Люції та всього благословенного».

Так, але чому саме Люція? На це питання, звісно, не можна відповісти: а чому б ні? Люція із Сіракузів жила та була замучена за тисячу років до Данте і зараз була би цілковито забута, якби не мала таємничого значення для поета та його творіння. Проте нам нічого не відомо про це значення, ми навіть не здогадуємось, хто був величнішою жіночою душею, яка послала Люцію по Беатріче. Цю «даму в раю» зазвичай визначають як Діву Марію, проте Данте прямо її не називає. Люцію названо «ворогом усякої жорстокості», ознака, яку поділяють, певно, усі жінки раю. «Світла милість» є звичним абстрактним означенням, яким характеризують Люцію коментатори Данте; але це так само не видається унікальною якістю сицилійської мучениці, чие ім'я означає «світло». Я так детально коментую, щоби підкреслити, як гордо і самовільно Данте творить буття. У «Комедії» є приховане значення, у поемі, поза сумнівом, присутні герметичні смисли, і навряд чи їх можна віднести до другорядних, якщо на них наголошує сама Беатріче. Ми завжди повертаємось до постаті Беатріче у процесі читання «Комедії», не так тому, що вона у певному розумінні є алегорією Христа, але тому, що вона є ідеальним об'єктом сублімації Дантового бажання. Ми навіть не знаємо, чи існувала Дантова Беатріче насправді. Якщо так, і її можна співвіднести із донькою флорентійського банкіра, це навряд чи важить для поеми. Беатріче у «Комедії» важлива не тому, що вона символізує Христа, але тому, що вона є ідеалізованою проекцією самотності автора, втіленням його точи зору у поемі.

Дозвольте мені трохи блюзнірства; я змішаю Данте із Сервантесом і порівняю їхніх персонажів: Дон Кіхота та Данте-пілігрима.

Беатріче для Дон Кіхота — це зачарована Дульсінея Тобосска, його уявне перевтілення селянки Альдонси Лоренцо [Aldonza Lorenzo]. Банкірська донька Беатріче Портінарі так само стосувалась Дантової Беатріче, як Альфонса — Дульсінеї. Щоправда, ієрархія Дон Кіхота є світською: Дульсінею вміщено у всесвіті Амадіса Галльського, Пальмеріна Англійського, Сонячного лицаря та інших достойників міфічного війська, в той час як Беатріче входить до царства Святого Бернара, Святого Франциска та Святого Домініка. Якщо комусь поезія важливіша за доктрину, то це незначна відмінність. Мандрівні лицарі, як і святі, є метафорами у поемі та задля неї, і райська Беатріче у розумінні інституційного та історичного католицизму має не більше/менше статусу чи реальності, аніж зачарована Дульсінея. Але тріумфом Данте є відчуття блюзнірства, що з'являється у нас від такого порівняння.

Можливо, Данте був і благочестивим, і ортодоксальним, проте Беатріче є його творінням, а не образом церкви; це частка особистого гнозису, поетова інтерпретація спасіння. «Навернення» до Беатріче може бути достатньою мірою августиніанським, проте це навряд чи навернення до самого Августина; тим часом, відданість Дульсінеї Тобосській є поклонінням, що відсилає до образу Ізольди Білорукої. Данте був і є найбільш безсоромним, агресивним, гордовитим та зухвалим з-поза усіх поетів. Він нав'язав своє бачення вічності, і мало спільного з побожними теологами. Якщо все це уже є в Августина або Томи, читаймо їх. Проте Данте хотів, щоб ми читали саме Данте. Він не складав поему задля висвітлення успадкованих істин. «Комедія» претендує на істинність, і, як на мене, детеологізація Данте є так само неадекватною, як його теологізація.

Коли вмираючий Дон Кіхот кається у своєму героїчному божевіллі, він повертається до своєї первинної особистості добропорядного Алонсо Кіхано і дякує милосердному Богові за повернення до побожності та здорового глузду. Кожен читач приєднується до протесту Санчо Панси: «Не вмирайте!.. Послухайтеся мене, живіть багато років. ...Може, ми знайдемо донну Дульсінею за якимось парканом, розчакловану і чарівну, як картинка». Коли Дантова поема закінчується, немає Санчо, який може разом із читачем сподіватися, що поетової

сили стане на високу фантазію про християнський рай. Припускаю, що є читачі, які розглядають «Божественну комедію» як лазівку до божественної любові, що водить сонце й зорі, проте більшість з нас читає її заради самого Данте, заради поетичної особистості та драматичного характеру, до якого не вдалося піднятися навіть Джону Мільтону. Нікому не сподобається переробка «Комедії» у «Дон Кіхота», проте згадка про Санчо трохи пом'якшила навіть Пілігрима вічності і, можливо, нагадала його дослідникам, що вигадка завжди лишається вигадкою, навіть якщо видається самій собі чимось іншим.

Але якою саме вигадкою є Беатріче? Якщо вона, як наполягав Курціус, є еманациєю Бога, тоді Данте йшлося про щось таке, що ми не зможемо дешифрувати, навіть якщо відчуваємо присутність якогось глибшого сенсу. Одкровення Данте навряд чи можна визначити як особисте, як у Вільяма Блейка, але не тому, що воно менш самотнє, ніж у Блейка. Воно більш оригінальне та публічне, тому що таке успішне; ніщо більше у західній літературі, окрім хіба що творів Шекспіра у часи його злету, навіть і близько не підходить до такої повноти вираження. Данте як найбільш самотній та нескорений з розкішно вироблених характерів, добився власної універсальності не через сприйняття традиції, але через перекинуття традиції аж до того, поки та не стала відповідати його власній природі. За неймовірною іронією долі Дантове поривання до узурпації зрештешувало у слабких недопрочитаннях — у тому чи іншому ракурсі. Якщо «Комедія» — це правдиве пророцтво, у дослідників з'являється спокуса читати її у розрізі августиніанської традиції. А де ще слід шукати належну інтерпретацію християнського одкровення? Навіть такий тонкий інтерпретатор, як Джон Фрессеро, іноді зраджує поетиці, так ніби тільки Августин може бути джерелом ідей самовдосконалення. Тому оповідь «про себе» — така як «Комедія» — має корінитися у «Сповіді» Августина. Набагато потужніше, ніж романтики, які його обожнювали та наслідували, Данте винаходить власну ідентичність та шліфує свою особистість за допомогою поетаті Беатріче, яка не видається мені надміру августиніанською. Хіба може Беатріче бути об'єктом бажання, хай навіть і сублімованого,

в августиніанському наративі навернення. Фрессеро велеловно розводить про те, що для Августина історія — це поема Бога. Тоді чи є історія Беатріче поезією Бога? Оскільки я шукаю Божий глас у Шекспірі, Емерсоні чи Фройді, залежно від того, що мені потрібно, мені не важко визнати «Комедію» божественною. Одначе, я би не говорив про божественність «Сповіді», бо мені не чути Божого гласу в Августина. Я також геть не переконаний у тому, що Данте вчувалися Божі одкровення деінде, окрім його власного голосу. Поема, яка надає переваги собі понад Біблією, може, за визначенням, також ставити себе і над Августином.

Якщо вірити Чарльзу Вільямсу [Charles Williams], якому не подобався гностицизм, Беатріче для Данте є пізнанням. Пізнання він розумів як шлях від Данте, того, хто пізнає, до Бога, хто є пізнаваним. І все ж таки Данте не вбачав у Беатріче лише пізнання. Його поема стверджує не те, що кожний з нас має знайти своє особнє знання, але що Беатріче грає універсальну роль для усіх, хто може її знайти; а її втручання у долю Данте, через Святу Діву, взагалі є унікальним. Міф Беатріче, хоч є центральним винаходом Данте, діє тільки в межах поеми. Його незвичність не можна усвідомити вповні, оскільки ми не маємо постаті, яку можна було б прирівняти до Беатріче. Ура-нія Мільтона, його райська муза у «Втраченому раю» не є особистістю, Мільтон застерігає нас ремаркою, що це — значення, а не ім'я. Шеллі, наслідуючи Данте, уславив у «Епіпсихідіоні» Емілію Вівіані, проте висока романтична пристрасть не стала переможною, і зрештою сеньйора Вівіані для свого розчарованого закоханого стала лише «маленьким бурнатним демоном».

Задля здобуття хоч якогось знання про незвичність Данте, потрібно простежити його ставлення до когось із універсальних персонажів. Жоден інший персонаж західної літератури не дорівнюється універсалізму Гомерового Одиссея, також знаного у латинській транскрипції як Улісс. З Гомера до Нікоса Казандзакіса постать Одисея/Улісса проходить низку надзвичайних перетворень у Піндара, Софокла, Евріпіда, Горація, Вергілія, Овідія, Сенеки, Данте, Чепмена,

Кальдерона, Шекспіра, Гете, Теннісона, Джойса, Паунда, Воллеса Стівенса та багатьох інших. В. Б. Стенфорд [W. B. Stanford] у гарній розвідці «Тема Улісса» (1963) розглядає негативне, хоч і приглушене, тлумачення Улісса Вергілієм, на противагу позитивної ідентифікації з Уліссом у Овідія, а відтак, окреслює дві головні й, можливо, завжди актуальні іпостасі цього героя, або ж героя-злочинця. Улісс Вергілія стане Уліссом Данте, але той настільки перетворює образ, що доволі туманна характеристика Вергілія поступово зникає. Вергілій не хоче відверто засуджувати Улісса і тому перекладає це завдання на своїх персонажів, які говорять про Одиссея як віроломного дурисвіта. Овідій, вигнанець і поціновувач жінок, змішує себе та Улісса в одну складну ідентичність, таким чином заповідаючи нам трансформований образ Улісса як першого з великих мандрівних розпусників.

У 26-ій пісні «Пекла» Данте створив найбільш оригінальну версію Улісса, яку маємо на сьогодні, Улісса, що не шукає батьківщини та дружини на Ітаці, але полишає Цірцею, щоби перейти усі кордони та ризикувати у пошуках невідомого. Незнана країна Гамлета, з якої не повернувся жоден мандрівник, стає місцем призначення для цього найбільш вражаючого з усіх долеборців. У цій же пісні «Пекла» натрапляємо на незвичайний пасаж, який важко зрозуміти. Улісс та Данте перебувають у діалектичних взаєминах, тому що Данте боїться глибинної ідентичності між собою як поетом (не пілігрімом) та Уліссом як мандрівним злочинцем. Це побоювання може бути не цілком усвідомлене, проте Данте на якомусь рівні таки пережив його, оскільки зображує Улісса, яким керує гординя, при тому, що не існувало більш гордого поета, ніж Данте — до нього не дорівнюється ані Піндар, ані Мільтон чи Віктор Гюго, або Стефан Ґеорге, або Єйтс. Учені хочуть, щоби за Данте промовляли Беатріче або святі, проте їм не вдається потрібна вимова. Голоси Улісса та Данте перебувають у небезпечній близькості, тому і пояснення Вергілія, коли він говорить, що греки можуть нехтувати голосом італійського поета, не видається переконливим. Також Данте не дозволяє собі відповісти на величну промову, яку він пише для Улісса в особі голо-

Я від Цірцеї, що мене в Гасту
На цілий рік замкнула, відійшов
(Енея назва не пірнула в Лету),

Ні почуття до сина, ні любов
До батька, ні палкий вогонь сердечний,
Який до Пенелопи не холов, —

Не похитнули потяг небезпечний
Душі моєї — бачить в світ вікно,
Людську чесноту та порок конечний.

Я спорядив одне тоді судно
І в море вийшов із товаришами,
Які були зі мною заодно.

Проплив між обома я берегами
Іспанії й Марокко, сардів край,
Й між іншими в тім морі островами.

Уже в нас над чолом сріблився гай,
Коли у місце ми зайшли вузьке те,
Де Геркулес, щоб позначити край

Шляхам, стовпи поставив для прикмети,
Й пішов Севільї справа сад живий,
А зліва одійшли будови Сети.

«О браття, — мовив я, — пройшли вже ви
Крізь сотні тисяч лих на захід дальній!
Недовгий строк потратьте життєвий,

Що вам лишився, на відповідальні
Ще дальші подорожі в світ сумний,
Щоб верні за сонцем, землі світі, повеселити

Тож пригадайте, ви чиї сини,
Бо ви народжені не животіти,
А знання й честь нести у світ ясний».

Недовга ця промова знаменитий
В моїх супутниках лишила слід,
І вже не знав я, як їх зупинити.

Кормою повернули ми на схід,
Зробили на шалений лет в просторі
Із весел крила й брали вліво хід.

Під іншим полюсом я всі вже зорі
Зрів уночі, а наші на очах
Зникали мало не цілком у морі.

Уп'яте сяjala на небесах
І гасла місячна стежа широка,
Відколи вийшли ми на смілий шлях,

Як несподівано гора висока
Замріла невиразно нам здаля,
Що вищою з усіх здалась для ока.

Зраділи ми, але нова земля
Зустріла негостинно, вітровінням
Ударивши у снасті корабля.

Кружило тричі нас води крутінням,
Вчетверте ж піднялась корма увись,
Униз же ніс пішов чиїмсь велінням —

І хвилі понад нами знов злились.

Переклад Євгена Дроб'язка

Хіба може ця видатна промова, навіть у перекладі, а не у винятково сильних італійських терцинах, викликати у пересічного читача таку ж реакцію, як у рецензії найбільш обдарованого з Дантових критиків, котрий писав: «Що відокремлює Уліссову остаточну загибель у воді від Дантового хрещення у смерть із наступним воскресінням — так це наявність Христа в історії, або милість, присутність Христа в індивідуальній душі?»

Звісно, відповідати цьому судженню однаковою мірою міг і набагато слабший пасаж. Є невідповідність між доктриною чи богобоязливістю, що уникає будь-якої відмінності, крім дозволеної, та поетичним текстом, якому майже немає рівних. Є щось відверто неправильне у способі прочитання Данте, який зводить увесь вплив до християнської доктрини, навіть якщо сам Данте частково відповідальний за таке спрощення. У Дантовому устрої пекла ми знаходимось на восьмому рівні восьмого кола, що не аж так далеко від Сатани. Тим часом, Улісс є лукавим порадиником, передовсім через свою діяльність та хитрощі під час захоплення Трої, прашчуром Риму, а відтак Італії, як, зокрема, записано у Вергілія.

Данте не говорить до Улісса, тому що у певному розумінні він і є Уліс; задля написання «Комедії» він має вирушити у незвідані моря. Та з великою ясністю Данте повідомляє нам, що не буде переглядати ставлення до Улісса: смерть Ахілла, троянський кінь, викрадення статуї Афін — усе це підстави для прокляття мандрівника. Остання подорож не така, які б не були її наслідки. Полум'я його не чіпає, тож Данте прихильється до вогню Улісса, бажаючи, прагнучи дізнатися правду. Знання, яке він отримує, це чистий пошук, здійснений ціною відмови від сина, дружини, батька. Пошук, поміж іншим, є образом Дантової власної гордині та впертості, через яку продовжився строк його вигнання з Флоренції та відмові повернутися до родини. Поділяти гіркий хліб чужинця, спускатись униз не своїм шляхом є ціною пошуку. Улісс бажає сплатити більшу ціну. То чий досвід насправді ближчий досвіду Данте — тріумфаторське навернення Августина, а чи остання подорож Улісса? За переказами, на Данте вказували на вулицях, як на людину, що якось зуміла вернутись із пекла,

як ніби він був кимось на кшталт шамана. Ми можемо припустити, що він сам вірив у реальність власних видінь; поет такої сили, який присвоїв собі статус пророка, не міг ставитись до свого сходження до пекла як до простої метафори. Його Улісс говорить із абсолютною гідністю та жажливою уїдливістю: звучить не пафос проклятого, але гордість, яка знає, що гордість та мужність ніколи не дадуть задовольнитися тим, що є.

Еней Вергілія де в чому є педантом, і тому багато вчених уподібнює, або хотіли б уподібнити, Данте саме з ним. Проте він не Еней, він такий же егоцентричний та неспокійний дикун, як його Улісс; подібно до Улісса, його спопеляє бажання бути деінде, стати інакшим. Дистанція між ним та його двійником, можливо, дуже велика, адже його Улісс так зворушливо прославляє «просту пильність чуттів, що нам лишилась». Навіть тоді ми маємо пам'ятати, що Данте, який помер у віці п'ятдесяти восьми років, волів би прожити ще чверть століття, оскільки у «Бенкеті» (*Convivio*) він вказав, що до-сконалий вік становить вісімдесят один рік. Тільки тоді він би реалізувався уповні, а його пророцтво здійснилося б. Уважаючи, що Улісс напинає вітрила у «незаселені світи», а Дантові вселенські подорожі — у світи, наповнені мертвими, є відмінність між цими двома пошуківцями, і пошук Улісса, звісно, більш далекий. Щонайменше Дантів герой — це герой-злочинець, як Ахав Мелвілла, інша не божеська, але богорівна людина. Гностичний або неоплатонічний герой дуже неподібний до християнського героя, але ж Дантова уява не завжди надихається християнським героїзмом. Хіба що у випадках, коли він віддає належне своєму предку-хрестоносцю Каччягвіді [*Cassiaguida*], сповнюючись бажанням оспівати його відвагу та мужність. Це підтекст Дантового бачення Улісса: захоплення, відчуття спорідненості, фамільна гордість. Данте вітає рідного по духу, хай навіть він тепер у восьмому колі пекла. Це Улісс говорить про власну подорож як про «божевільний політ», можливо, у контрасті зі скерованим Вергілієм польотом Данте.

Якщо розглядати «Комедію» тільки як поему, жоден політ не міг би бути божевільнішим, проте Данте не хоче, щоб ми розглядали

її тільки як поему. Це привілей Данте, але не його дослідників, і це не мало би бути позицією його читачів. Якщо ми збираємось виявити, що саме надає канонічності Данте, центру Канону одразу після Шекспіра, тоді потрібно виявити, у чому полягає його здобута дивність, його тривала оригінальність. У цієї особливості дуже мало спільного з августиніанською оповіддю про те, що старе «я» вмирає та народжується нове «я». Улісс може репрезентувати старе «я», а Беатріче — нове, проте Улісс є отим «я» для себе, так само як і Беатріче. Данте не міг би зробити краще те, що вже було зроблене Августиним, і тому Данте створив «Комедію» не більш Августиновою, аніж Вергілієвою. Вона така, якою поет її задумав: Дантова.

Ісус син Сирахів [Jesus Ben Sira], автор чудового Екклезіаста, який навечно приписаний до апокрифів, говорить, що він прийшов збирати по слідах великих отців наших, що породили нас. Можливо, тому він є першим єврейським автором, хто наполягав, щоб на книзі було написане його справжнє ім'я. Ніхто не може заперечувати, що Данте прийшов збирати й оспівувати визначних мужів, своїх попередників. Він розселяє їх, у згоді із власним судженням, у лімбі, пеклі, чистилищі та раю, адже він є справжнім пророком і очікує виправдання у свій час. Його судження є абсолютними, безжальними та подекуди морально неприйнятними, принаймні зараз і для багатьох із нас. Він лишив останнє слово за собою, і поки його читаєш, не виникає бажання сперечатися, передовсім тому, що хочеться послухати і побачити те, що він побачив за нас. Данте, звісно, не міг бути людиною, з якою легко сперечатися, з часом його непоступливість перетворилася б хіба на жорстокість.

Незважаючи на те, що Данте можна зарахувати до мертвих білих європейців, він і зараз найбільш живий з-поміж усіх авторів книг, на відміну від Шекспіра, чия особистість вислизає від нас навіть у сонетах. Шекспір — це кожен і ніхто; а Данте — це Данте. Присутність у мові не є ілюзією, незважаючи на всі паризькі догми. Данте викарбував себе у кожному рядку «Комедії». Його головний герой — це Данте-пілігрим, а Беатріче тут вже не дівчина з «Нового життя»,

а ключова фігура у небесній ієрархії. Що бракує Данте, так це опису сходження самої Беатріче: можна тільки дивуватись, чому у своєму зухвалому пориві він не висвітлив таємницю її обрання. Може, тому, що усі знайомі йому прецеденти були не просто єретичними, а належали до єресі єресей — гностицизму. Від Симона Мага і далі єресіархи підносили своїх найближчих послідовниць у небесні ієрархії, так як богопротивний Симон, перший з Фаустів, пригледів собі Єлену, шльондру із Тиру, і оголосив її Єленою Троянською у якійсь із попередніх інкарнацій. Данте, хоч і пройнятий еротичним імпульсом (нехай сублімованим, але потужним), з такими речами загравати не ризикував.

Все ж таки, у поетичному (а не теологічному) розумінні Дантів міф Беатріче ближчий до гностицизму, аніж до християнства. Усі свідчення про апофеоз Беатріче не просто особисті (як мало би бути), а ще й походять із видимого світу, як у гностицизмі другого століття. Беатріче має бути несотвореною божественною іскрою, еманациєю божества, так само, як флорентійка, що померла у віці двадцяти п'яти років. Вона не підкоряється релігійним категоріям суду, що веде до благословення та святості, але просто зі смерті стає частиною ієрархії спасіння. Немає вказівки ані у «Новому житті», ані у «Комедії», що Беатріче могла згрішити або навіть помилитися. Натомість вона від початку була тим, на що вказує її ім'я — «тією, що дарує благословення». Данте каже про неї у віці дев'яти років, що вона «була наймолодша з янголів», божою донькою, і після її смерті поет говорить про «благословенну Беатріче, яка зараз вічно споглядає обличчя Бога, благословенного на віки віків».

Ми не можемо вважати, що Данте виправдовував себе у цій еротичній гіперболі; «Комедія» неможлива без Беатріче, котра від початку мала бути прийнятою у небесних сферах. Петрарка, намагаючись відсторонити себе від грізного своєю величчю поета з покоління його батьків, винайшов (як йому здавалось) поетичне обожнення на пам'ять про кохану Лауру, проте що, окрім скандального авторитету самого Данте, може втримати нас від того, аби вважати обожнення Беатріче найбільш поетичним з усіх обожнень? Своєю владою

Данте вводить Беатріче до християнської типології, або кажучи точніше, доєднує християнську типологію до власного бачення Беатріче. Беатріче, а не Христос, є суттю поеми; а творцем є Данте, а не Августин. Це не скасовує Дантової духовності, але вказує, що самотність не є власне християнською чеснотою, і що Данте набуває значимості саме завдяки своїй оригінальності. На відміну від будь-якого іншого поета, крім Шекспіра, Данте не має поетичного батька, навіть якщо він сам стверджує, що це місце посідає Вергілій. Проте Вергілій посилав Беатріче, і він зникає з поеми, коли туди тріумфально повертається Беатріче у заключних піснях «Чистилища».

Цьому вельми дивовижному поверненню передує ще одне із великих відкриттів Данте: Матильда, що збирає квіти у відновленому земному раю. Видіння Матильди було ключовим для поезії Шеллі, логічно, що саме цей уривок був перекладений Шеллі, і цей переклад можна вважати найкращим будь-якої частини «Комедії» англійською. Ось кульмінаційний уривок з цього перекладу — він пізніше склав диявольську пародію цього видіння у дуже дантівській поемі смерті «Тріумф життя»:

I moved not with y feet, but mid the glooms
Pierced with my charmed eye, contemplating
The mighty multitude of fresh May blossoms

Which starred that night, when even as a thing
That suddenly, for blank astonishment,
Charms every sense, and makes all thought take wing, —

A solitary woman! And she went
Singing and gathering flower after flower,
With which her way was painted and besprent.

«Bright lady, who, if looks had ever power
To bear true witness of the heart within,
Dost bask under the beams of love, come lower

Towards this bank. I prithee let me win
This much of thee, to come, that I may hear
Thy song: like Proserpine, in Enna's glen,

Thou seemst to my fancy, singing here
And gathering flowers, as that fair maiden when,
She lost the Spring, and Ceres her, more dear.¹

¹ Я став і поглядом через ручай
Пройшов туди, де хаша несходима
Стояла в щебеті пташиних зграй,

Коли з'явилася (перед очима
Так іноді з'являється нам річ,
Спочатку з подиву нерозрізнима),

Одніська жінка йшла мені устріч,
Зі співом бравши скарби квітникові,
Що без числа цвіли впродовж узбіч.

О гарна дамо в сяєві любові,
Коли правдиво вказують сліди,
Що певно свідчать про серця чудові,

Зласкався, я благаю, підійди, —
До неї мовив, — до струмка, на розцвіт,
Щоб любий голос долинав сюди.

Ти наче Прозерпіни юний одсвіт,
Що в матері відірвана була,
Вона сама і весь її первоцвіт.

Переклад Євгена Дроб'язка

У попередній пісні Данте мріяв про «молоду і гарну даму, що збирає квіти на галявині та співає», проте вона себе назвала Лією, першою дружиною біблійного патріарха Якова, протиставляючи себе молодшій сестрі Рахілі, другій дружині ізраїльського патріарха. Лія є передвісницею Матильди, як Рахіль провіщає появу Беатріче, проте як опозицію активного та споглядального життя їх розглядати важко:

Знайте, хто б не спитав моє ім'я, що я — Лія, і я старанно і чесно працюю своїми руками, щоби сплести собі вінок, щоби подивитись на себе у дзеркало та прикрасити себе, але моя сестра Рахіль ніколи не полишає дзеркала та сидить перед ним цілий день. Їй подобається дивитись у свої гарні очі, так як мені — прикрашати себе. Вона задовольняється баченням, а я здійсненням.

Хіба час зруйнував ці метафори? Хіба вони стали причиною появи феміністичної критики? А може, у постфрейдистську еру нам треба шукати в цьому уривку нарцисизму? Звісно, коментар як завжди проникливого Чарльза Вільямса [Charles Williams] видається зараз дещо бентежним: «Данте в останній раз мріє: про Лію, що збирає квіти, — що ще може репрезентувати саму дію, або про Рахіль, що заглядається у дзеркало, — що може бути більш споглядальним? Душа може справедливо звідати радість у собі, та у красі і любові».

Тлумачення образу Лії, або ж Матильди, що збирає квіти, як емблеми дії або вчинку, на жаль, викликає в мене лише згадку про карикатуру Джеймса Тарбера [James Thurber], на якій зображені дві жінки: вони спостерігають за третьою, що збирає квіти, і одна з них каже іншій: «В неї душа справжньої Емілі Дікінсон, от хіба що час від часу це їй набридає». Образ Рахілі, або ж Беатріче, що споглядає себе у дзеркалі, підсумовує невдалу спробу Фрейда порівняти нарцисизм жінок із нарцисизмом кицьок. Мої власні асоціації, є без сумніву випадковими, проте типологія зі знаними чи незнаними поясненнями не завжди добре прислугується Данте.

Я дуже сумніваюсь, що він задумав «Комедію» як поему «про» власне навернення, «про» становлення себе-християнина. Якщо так, то лишень у етимологічному значенні англійського «про», що означає: бути поза чимось. В середині «Комедії» йдеться про Дантове покликання до пророчої праці.

Можна стати християнином без плаща Іллі, проте не тоді, коли йдеться про Данте. Видіння Матильди, що заступає Персефону у відновленому земному раю, не для нововерненого християнина, а для поета-пророка, чиє покликання не повинно було викликати сумнівів. Шеллі, поет-пророк не у християнському, а в лукреціанському розумінні, був під враженням від уривку про Матильду, оскільки для нього він символізував пристрасне поетичне покликання, відновлення райської природи, яка полишила його великого попередника Вордсворта. Матильда є передвісницею Беатріче, адже оживлення Персефони уможливлює повернення Музи. І Беатріче є не наслідуванням Христа, а творчістю поета, ототожненою з його давнім, реальним чи значною мірою уявним, коханням.

Ідеалізація втраченого кохання — це майже повсюдна людська практика; однак, на довгі роки запам'ятовується не так втрата іншого, як власні втрачені можливості. Асоціація Рахіль з Беатріче так гарно спрацьовує не тому, що кожна репрезентує споглядальний модус життя, але тому, що кожна є пристрасним образом втраченої любові. Рахіль може бути емблемою споглядальності й тому щось значить для церкви, але для поетів вона значима лише тому, що великий оповідач Єговіст перетворив її смерть під час пологів на величезне горе в житті Якова. У поетичній типології Рахіль передує Беатріче як образ ранньої загибелі коханої жінки, в той час як Лія пов'язана із Матильдою як видіння відкладеного здійснення. Яків служив Лавану, щоби завоювати собі Рахіль, але спершу натомість отримав Лію. Данте пристрасно прагне повернення Беатріче, проте подорож до неї через Чистилище спочатку приводить його до Матильди. Попри те, що ще година ранкової зорі, або ж Венери, вона приносить Данте Матильду, а не Беатріче. Матильда співає як закохана жінка, і Данте прогулюється

із нею, проте це тільки підготовка, так само як Лія була лишень підготовкою до Рахілі.

Впадає у вічі тріумфальна процесія, що є алюзією на видіння пророка Єзекія, в якому він бачить Колісницю та Володаря на ній. Данте уникає сильнішого ефекту, радячи читачеві за більш яскравими деталями звернутись до тексту Єзекія, а вбачаючи в образі Мужа алегорію Христа, слідує Одкровенню святого Іоанна Богослова. Для Данте колісниця — це тріумф церкви, яким він собі його мислить, опертий на книги двох заповітів, проте це, радше, потрібно, щоби прибрати їх собі з дороги. Усе це, і навіть грифон, що символізує Христа, має значення тільки завдяки красі, яку провіщає повернення давньої, назавжди та безповоротно втраченої любові.

Фактично, саме поява Беатріче у 20 пісні «Чистилища» спонукає остаточно зникнути Вергілія. Вергілій стає зайвим не тому, що поезію, як тлумачать, має змінити теологія, але тому, що Дантова «Комедія» вже повністю зайняла місце Вергілієвої «Енеїди». Данте (названий так у цьому епізоді перший та єдиний раз за всю поему), хоч він і наполягає на протилежному, утверджує власну поетичну силу через коронацію Беатріче. Власне, що ще він міг би цим сказати? Навіть Чарльз Сінглтон, найтеологічніший з-поміж важливіших Дантових коментаторів, наголошує, що краса Беатріче «перевищує усе створене природою чи мистецтвом». Якщо ви все ще маєте намір пристосовувати Данте до теологічних алегорій (як безумовно хотів зробити Сінглтон), тоді виходить, що тільки Бог через церкву міг сотворити та дати життя красі поза межами природи та мистецтва. Проте Беатріче, як нам завжди годиться нагадувати собі, є також і творінням Данте, в такому ж сенсі, як Дульсінея була творінням Дон Кіхота. Якщо Беатріче прекрасніша за усіх жінок літератури та історії, то у такий спосіб Данте підносить, найперше, власне вміння зображати.

«Чистилище» у прозорій схемі Данте спирається на католицький постулат, згідно з яким недосконале прагнення пізнати Бога має бути вдосконалене через спокуту. Найзухваліше судження Данте в усій поемі полягає в тому, що його потяг до Беатріче не підмінюв

бажання пізнати Бога, а завжди вів до нього. «Комедія» є тріумфом та, відповідно, має бути основним взірцем західної релігійної поезії. Це, вочевидь, головний приклад цілком особистої поеми, яка переконує більшість її читачів у тому, що вони знайомляться з абсолютною істиною. Теодолінда Бароліні [Teodolinda Barolini] у книзі, написаній зумисне задля детеологізації Данте, дозволяє собі таке зауваження: «„Комедія“, можливо, більшою мірою, ніж будь-який інший писаний текст, свідомо намагається імітувати життя, умови людського існування».

Судження доволі дивне. Хіба ж «Пекло» та «Чистилище», не кажучи вже про «Рай», намагаються «імітувати життя» більш свідомо, ніж «Король Лір» або ж «Кентерберійські оповідання», написані під впливом Данте? Який би не був Дантів реалізм, він не дає того, чим обдаровують нас Шекспір та Чосер: героїв, що змінюються, як справді змінюються людські істоти. У «Комедії» розвивається та змінюється лише Данте; решта героїв — сталі та незмінні. Хоч насправді, якими ж їм бути, якщо їх уже судили судом, котрий не підлягає перегляду. Щодо Беатріче, котра також є повноправною героїнею поеми, то вона навіть ще більше віддалена від імітування життя. Що в неї може бути спільного з умовами людського існування? Чарльз Вільямс, незважаючи на свій менторський тон, у цьому питанні більш проникливий, ніж інші дантознавці: «Навіть ця поема необхідним чином обмежена. Вона не намагається нічого пояснити ані щодо проблеми спасіння самої Беатріче, ані щодо ролі, яку в тому відіграв Данте».

Як на мене, твердження все одно божевільне, але вже краще таке, аніж спроби задушити поему доктриною чи сплутати її з імітацією життя. Проблеми спасіння Беатріче для Данте не існувало взагалі. Вона врятувала Данте, подарувавши йому найвеличніший образ його поезії, а він врятував її від забуття, і, можливо, їй було потрібне саме таке спасіння. Вільямс розмірковує про «шлюб» Данте та Беатріче у містичному сенсі, проте це розмисли Вільямса, а не Данте. Коли Беатріче з'являється у «Чистилищі», вона говорить до свого поета не як кохана і не як матір, але так, як богиня може промовляти до смертного, незважаючи навіть на специфічне до нього ставлення.

Її суворість у поводженні із ним є ще одним «перевернутим» компліментом самому собі, оскільки Беатріче є чудовою ознакою самотності автора, вісницею його пророцтва. Фактично, до Данте звертається його власна геніальність: чия ще критика могла б бути більшим джерелом гордості для поета? Припускаю, що перед пришестям самого Христа Данте б не встояв, але аж так далеко навіть він зайти не зважився.

Муза втручається у поему, але він називає її «щастям» і дає їй роль, що була би щастям для будь-кого. Вона не зійде ні до кого і ні для чого, окрім його поезії, і тому Данте є її пророком, виконує роль, яку готував собі з часів «Нового Життя». Попри складний stosunek до багатьох традицій — поетичної, філософської, теологічної, політичної — Данте не позичав образ Беатріче з жодної. Можна сперечатися, чи символізує вона Христа, але не можна не ототожнити її образ з усією «Комедією», тому що вона і є Дантовою поемою, єдиним з образів, що репрезентує не Боже, а поетове досягнення. Мені вже звичними стали думки дослідників, що Данте розглядав власні поетичні досягнення як шлях до Бога, проте я не йму їм віри. Вигнанець із рідного міста, свідок падіння імператора, з яким були пов'язані усі його найкращі сподівання, Данте вирятував із руїн власних планів хіба свою поему.

Філософ Джордж Сантаяна [George Santayana] у роботі «Три поети-філософи» (1910) пише про Лукреція, Данте і Гете, котрі, на його думку, у своїй творчості втілювали, відповідно, концепції епікурейського натуралізму, платонічного надприродного начала та романтичного або кантіанського ідеалізму. Про Данте Сантаяна каже, що «Для платонізму та християнства він став тим самим, чим був Гомер для поганства», але потім додає, що така любов, яку Данте «відчуває і зображає, не є нормальною чи здоровою». Видається святотатством вважати пристрасть Данте до Беатріче ненормальною та неприродною тільки на підставі того, що вона так мало опирається містичній трансформації коханої у частину божественного механізму спасіння. Втім, ідея Сантаяни є проникливою та свіжою, як і вельми іронічне звеличення Данте як найбільш егоїстичного серед його сучасників.

Сказавши, що Данте був специфічним, не схожим на інших платоніком, Сантаяна мав би рухатись далі, до більш важливого твердження: Данте також був не схожим ні на кого християнином, і Беатріче є знаком цієї неподібності, алегорією концепції, яку Данте додав до віри церкви. Принаймні для поетів та критиків «Комедія» таки стала третім заповітом, про що писав Йоахим Фйорський [Joachim of Fiore]. Найвишуканішим спротивом прагматичному тлумаченню поеми був не так демарш школи Авербаха, Сінглтона та Фрессеро, а тези А. Черіті [A. Charity] у книзі «Події та їхнє даліше існування» (1966) та Лео Шпітцера [Leo Spitzer], якого Черіті визнав за свого попередника. Черіті наполягає на тому, що Беатріче має за прообраз Христа, але не є ані Христом, ані церквою, і цитує на підтвердження своєї тези Кенельма Фостера [Kenelm Foster]: «вона не заміщує Христа, вона відображає його та передає його ідею». Такий погляд є достатньо побожним, але він не має нічого спільного з «Комедією», у якій Данте, дивлячись на Беатріче, бачить не Христа, а її саму. Вона — не дзеркальна поверхня, а особистість, і навіть Лео Шпітцера у його «Вибраних есеях» (використовую видання 1988 року) зовсім не дивує, що Беатріче є справжньою особистістю:

Беатріче — це алегорія не лише спасіння взагалі, але й особистого спасіння, що доводить як автобіографічне походження образу, так і її статус у потойбіччі: вона є не янголом, а благословенною людською істотою, яка мала стосунок до Данте у земному житті, і тому має допомогти йому тут, у його мандрівках, адже тільки вона на це здатна; Беатріче не свята, вона — Беатріче, не смертна, але померла замолоду, й лишитись на землі їй дозволили, щоби показати Данте можливість чудес. Догматична вільність, якої тут припустився Данте, видається менш зухвалою, коли згадаємо, що спасіння може прийти до християнина в індивідуальній формі, задуманій спеціально «для нього»... Беатріче є... еквівалентом

тих історичних осіб, які народились перед Спасителем,
що провіщали його прихід.

Винахідливий хід, як і всі ідеї Шпітцера; проте він не спрацьовує, і жодним чином не применшує Дантової «зухвалості». Для Данте Беатріче важить куди більше, ніж просто персональне спасіння. Спершу вона прийшла до свого поета, а через нього — до його читачів. Вергілій говорить до неї в «Пеклі»:

О пані благосна, єдина, з ким
Наш людський рід всі перевищив твори,
Які під небом зібрані низьким!

Переклад Євгена Дроб'язка

Курціус тлумачить це так: «Через одну Беатріче людство проходить крізь усе земне, що б це не означало: Беатріче — і лише вона одна — вміщує метафізичну гідність усього людства». Шпітцер, інтерпретуючи, також занадто швидко переходить від «бути прообразом Христа» до «бути наслідуванням Христа». Якби Беатріче прийшла перед Христом, можна було б стверджувати, що вона була ще однією його провісницею, проте вона приходить після, а та, в кого закохався Данте, наслідуванням Христа взагалі не могла бути. Вона є, як зауважив Сантаяна, хіба платонізацією християнства, якому платонічні впливи, до чи після Данте, ніколи не вадили. Більшою мірою Беатріче є тим, про що писав Курціус: центром поетичного гнозису, центром Дантового бачення.

Відтак, повертаємося до розуміння Беатріче як знаку Дантової самотності, серцевини його сили та незвичності. Гординю не зараховують до числа християнських чеснот, проте вона завжди була центральною чеснотою усіх великих поетів. Шекспір може тут бути великим винятком, як і в багатьох інших речах. Нам ніколи не дізнатися, яким було його ставлення до себе, як до автора «Гамлета», «Короля Ліра» чи «Антонія і Клеопатри». Можливо, він ніколи не прагнув особливого до себе ставлення, бо йому не бракувало

ані визнання, ані комерційного успіху. Він, проте, мав би знати, усвідомлювати, якими неповторними та величезними були його досягнення, проте дарма переглядати його п'єси у пошуках ознак самозамилування, а сонети, хоча й містять певну долю похвали самому собі, також виказують неабияку скромність. Чи міг Шекспір без іронії говорити про поетичне обдарування та велич своїх суперників або щиро вірити у «горде вітрило могутнього вірша» Джорджа Чепмена? Данте гордо напинає вітрила у напрямку до Раю і прославляє себе через звеличування Беатріче. У «Втраченому раю» гординя Мільтона, може, й проектується на гординю Сатани, але ж вона призводить до падіння. У «Комедії» гординя Данте підносить його до небес, до Беатріче та вище.

Беатріче — це реалізована гордість Данте, але вона йому потрібна і з інших причин. Учені гадають, що саме вона заміщує або репрезентує; але, як на мене, настав час звернути увагу на те, що саме Беатріче змусила автора виключити з поеми. Віко зворушливо бідкався з приводу Дантових широких знань з теології. Проте ерудованість Данте у сфері духовності є проблемою скоріше для його коментаторів. Якщо з твору прибрати Беатріче, то Вергілію довелося б передати Данте якомусь святому, щоби той міг провести його від земного Раю до Небесної троянди. Релігійний опір читача, який може бути тепер набагато сильнішим, ніж те готові визнати англосаксонські дослідники, значно посилюється б, якби місце Беатріче зайняв Святий Августин. Що важливіше, до такої накинутої доктрини зріс би також і опір самого поета. Збіг із католицькою вірою тут скоріше явний, аніж дійсний, але Данте акцентує на Беатріче почасти, аби не витрачати творчу енергію на беззмістовні сварки з церквою.

Це Беатріче своєю присутністю робить постаті Аквінського та Августина глибшими в поетичному розумінні, додаючи незвичності істині (якщо ви вважаєте це за істину) або вигадці (якщо розцінювати поему саме так). Я як симпатик гнозису, пептичного чи релігійного, оцінюю поему не як істину і не як вигадку, а як шлях пізнання Данте, яке він вирішив назвати «Беатріче». Коли досконало

відчувати щось, про що знаєш, то не потрібно визначати, правда це чи ні; важить, що це глибоке особисте знання. Іноді ми позначаємо таке знання словом «любов», майже завжди передбачаючи, що цей досвід триватиме вічно. Але у більшості випадків він закінчується і полишає нас у розпачі, адже ми не Данте і створити «Комедію» не можемо; тому все, що нам зрештою лишається, це саме відчуття втрати. Беатріче відрізняється від канонічного образу безсмертя і втрати; без неї Данте став би ще одним італійським попередником Петрарки, про якого б знали, що помер у вигнанні через власну гординю й затятість.

У мене значну відразу викликає християнське фентезі, доволі гротескова поезія або безоглядна апологетика на кшталт «Він прийшов з Раю» або «Сходження голуба» авторства Чарльза Вільямса. Я так само не визнаю Вільямса незаангажованим літературним критиком. Він такою ж мірою заідеологізований як неофеміністки, псевдомарксистки або редукціоністи-франкофіли, з яких власне складається наша сучасна Школа ресентименту. Єдине, чим вирізняється Вільямс у моїх очах, так це прочитанням Данте як, у першу чергу, творця образу Беатріче:

Образ Беатріче існував у його думках; він лишався там і його свідомо поновлювали. Слово «образ» тут зручно вжити з двох причин. По-перше, суб'єктивна пам'ять всередині нього стосувалась чогось, що об'єктивно існувало поза ним, це був образ зовнішнього факту, а не внутрішнього бажання. Це було бачення, а не винахід. Данте вважав, що він би не міг винайти Беатріче.

Судження поета — це його поема, і Данте не перший та не останній з великих, хто наполягав на тому, що винахід був всього лиш проясненням побаченого. Можливо, Шекспір сказав би те саме про Імогену у «Цимбеліні». Вільямс порівнює Беатріче та Імогену, але Беатріче, на відміну від Данте-пілігрима,

Вергілія-провідника, Улісса з «Пекла», не повністю літературний персонаж. Йй притаманні певні риси драматизму, включаючи спа-лахи високої зневаги; але сама Беатріче — це радше ціла поема, а не окремий її персонаж, а тому сприйняти її уповні вдасться тіль-ки після прочитання та засвоєння усієї «Комедії», що, можливо, по-яснює (і це, безперечно, естетичний недолік) дивну розмитість її постаті. Віддаленість Беатріче навіть від закоханого у неї поета на-багато більша, аніж те визнає Вільямс, одначе це задумано самим Данте, і кульмінацію того задуму бачимо в емоційному моменті у «Раю», коли поет бачить її здалеку:

Не відповів я й, знявши вгору зір,
Побачив, як вона сидить уроче
В вінку з яскравих, променистих зір.

Із високостей, звідки грім гуркоче,
До глибу, де придонний плин тече,
Не більша віддаль одбирає очі.

Як в Беатріче від моїх очей;
Але ця даль обличчя не згасила —
Воно й крізь відстань сяло гаряче.

«О владарко, моїх надій ти сила,
З якою, щоб мене порятувать,
Свої сліди у Пеклі ти лишила!

В усім, що дозволяла споглядать,
Ти з добрості й могутності своєї,
Я впізнаю потугу й благодать.

До волі з рабства провели моєї
По всіх стежках, по тропях всіх вони,
Де тільки влади міць була твоєї.

Щедротами мені ти сохрани
Здорову душу з тілом не опрічно
І потім вгодною тобі звільни!»

Так я благав. Вона, здаля незвично,
Всміхнулась, глянула на мене й знов
Вдивилась в джерело, що ллється вічно.

Переклад Євгена Дроб'язка

Коментуючи цей пасаж у попередній роботі, я відзначив відмову Данте прийняти рятунок з руки котроїсь іншої людини або святого, крім рук створеної ним самим Беатріче. Один католицький літературний критик накинувся на мене за нерозуміння віри, і принаймні ще один вчений назвав мої міркування романтично-сатанічними (що це має означати, невідомо й досі). Я відверто покликався на сумовитий та красномовний трактат «Аналіз обмежений та необмежений», в якому засновник психоаналізу бідкається, що пацієнти відмовляються прийняти лікування з його рук. Данте, гордовитіший за будь-кого з нас, прийняв би рятунок тільки від Беатріче і лише їй він молиться. Його пророцька відвага не августиніанська, так само як у політичному плані він зрікається августиніанського погляду, що церква замінила Римську імперію. «Комедія» — це апокаліптична поема, і Беатріче може винайти лише той поет, хто очікував сповнення Власного пророцтва до своєї смерті. Що б Августин сказав про Дантову поему? Припускаю, найбільше він заперечував би проти Беатріче, проти особистого міфу, що несе у собі рай, навіть тоді, коли Данте отримує Царство Небесне.

Що передувало Беатріче? Вона є християнською музою, яка входить до поеми та змішується з нею так, що ми не можемо міркувати про «Комедію», не звернувши на неї уваги. Призначеним Данте передвісником був Вергілій, і в «Енеїді» є паралель до Беатріче — це мала би бути Венера. Венера Вергілія, як підкреслює Курціус, має набагато більше від Діани або Артеміди, аніж від Афродіти. Вона сувора, дивно нагадує Сивіллу і навряд чи є матір'ю

Ероса, якщо порівнювати із напівбогом Енеєм. Справжній Вергілій, епікуреєць та стоїк (протиставлений явно неправильному тлумаченню Данте), не прагне милості чи спасіння, а тільки відстрочки нескінченного споглядання безглузвих страждань. Якби Данте був точніший, Вергілій мешкав би із прекрасною Фарінатою у шостому колі пекла, призначеному для епікурейців та інших єретиків.

Попередником самого Вергілія був Лукрецій, найбільш потужний з усіх матеріалістичних та натуралістичних поетів, навіть більший епікуреєць, аніж сам Епікур. Данте ніколи не читав Лукреція, на якого не звертали уваги аж до останніх декад XV століття. Мені дуже шкода, що склалось саме так, оскільки знайомство з Епікуром дало б Данте опонента, рівного за поетичною силою.

Хоч ми, звісно, не можемо знати, але Данте певно обурився б, дізнавшись, що Вергілій був набагато ближчий за духом, якщо не за відчуттями, до Лукреція, а не до нього самого. Звісно, Венера Вергілія — це значний ухил від Венери Лукреція, проте є певна іронія в тому, що Лукрецій постає сороміцьким «дідом» Данте, якщо я, звісно, не помиляюсь, говорячи, що Венеру Вергілія можна визнати передвісницею Беатріче. У Джорджа Сантаяни є відповідна характеристика Венери з «Природи речей» як любові Емпедокла, що існує у діалектичному протистоянні з Марсом:

Марс та Венера Лукреція — це не моральні сили, несумісні з механізмом атомів; вони самі і є цим механізмом, що творить та руйнує життя або будь-яке інше цінне починання, як-от рятівна поема Лукреція. Марс та Венера, пов'язані одне з одним, разом правлять Всесвітом, для рівноваги якого жоден з його компонентів не може бути усунуто.

Емпедоклівсько-лукреціївська формула «вмирання з життя іншого, проживання смерті іншого» подобалась Ейтсу, язичницькому містагогу, але Данте із презирством її б відкинув. Реакція Вергілія (адже він створив власну Венеру) була двозначною.

Він позичив у Лукреція, чию поему очевидно ретельно вивчав, що найправдивішим породженням Венери були римляни, через її сина Енея, їхнього прасура та засновника держави. Але його Венери не тримає Марса у довічних обіймах. Вергілієва Венера така ж чиста, як Беатріче, і це дивно, адже вона, хай там що, є богинею кохання. Він, на відміну від Данте, не відчував пристрасі до жіноцтва і, можливо, за схемою Данте, заслуговував не тільки на 10 пісню «Пекла» — на коло Фарінати Епікуреянки, але також на коло з 15 пісні, де мешкав Брунетто Латіні, содоміт та поважний учитель Данте.

За вишуканою іронією, Беатріче, найголовніша християнська муза, може бути споріднена із Венерою, яка у Вергілія виглядає більш подібно до Діани, почасти тому, що її образ був реакцією на похитливу Венеру епікурейців, або через те, що Дантів попередник не любив жінок. Головною фігурою у Вергілієвому епосі є Юнона, жадлива богиня, котра збалансовує існування Венери, хоча, насправді, є щодо неї антимузою. А чи є антимуза у Данте? Фрессеро вважає, що це Медуза у 9 пісні «Пекла», і навспак співвідносить її з дамою Петрою з Дантових «кам'яних віршів», серед яких і розкішна секстина, яку так потужно переклав Данте Габріель Росетті: «Проблиску світла та широкому колу п'їтьми». Фрессеро протиставляє Данте та Пертарку, його відступника-спадкоємця з наступного покоління, чия Лаура водночас є музою та антимузою, Беатріче та Медузою, Венерою та Юною. Для Фрессеро у порівнянні виграє Данте, оскільки постать Беатріче вказує на когось поза собою, можливо, на Христа і Бога, а Лаура лишається лише у рамках творчості Петрарки. Втім, я би сказав, що ця різниця нічого не варта, незважаючи на августиніанську суворість Фрессеро:

Подібно до Пігмаліона, Петрарка закохується у власне творіння та у відповідь сам стає об'єктом сотворення: гра слів Лауро/Лаура вказує на замкнутість цього процесу, що є сутністю його творчості. Поезією він творить

даму Лауру, котра, натомість, сотворює йому славу поета-лауреата. Тому вона не є посередницею, що вказує на щось поза собою, але радше включена до рамок його буття поетом. Саме це усвідомлює Петрарка, коли у кінцевій молитві він зізнається у гріху ідолослужіння, поклоніння справі власних рук.

Якщо Данте більшості з нас не нагадує теолога, тоді якими ще аргументами можна підкріпити думку Фрессеро, що Данте, на відміну від Петрарки, більш вільний від естетичних дилем? Чи це означає, що Петрарка, предок ренесансної та романтичної, а відтак, і модерної поезії, має взяти на себе гріх за порушення середньовічного синтезу? Данте, як і Петрарка, закохується у власне творіння. Бо чим ще може бути Беатріче? І якщо вже вона є втіленням найбільшої самотності поеми, то чи вона, своєю чергою, не творить самого Данте? Тільки за уявленням Данте Беатріче вказує на щось відмінне від неї самої, і вона, звісно, замкнена у поемі, хіба що ви вірите, що особисте знання Данте є істинним не тільки для нього, але для всіх.

Хіба хтось молиться до Беатріче, крім Данте, пілігрима вічності? Петрарка із радістю визнавав, що він обожнює Лауру, оскільки це обожнення, як чудово продемонстрував Фрессеро, допомогло йому зберегти дистанцію із великим попередником. Та хіба Данте не обожнює закінчену «Комедію», дивовижну працю своїх рук? Обожнення є теологічною категорією та поетичною метафорою; Данте, як і Петрарка, є поетом, а не богословом. Петрарка, поза сумнівом, визнавав, що Данте є поетом, більшим за прихильника Лаури; але з цих двох саме Петрарка справив більший вплив на наступників. Данте не існував аж до XIX століття, його навряд чи визнавали протягом Ренесансу та Просвітництва. Його місце заступив Петрарка, виконуючи його мудру програму поетичного обожнення та винайдення ліричної поеми. Данте помер у 1321 році, коли Петрарці було сімнадцять. Коли близько 1349 року Петрарка підготував перший варіант своїх сонетів, він, здається, розумів, що започатковує метод,

який виходить поза межі жанру сонета, і який не виявляє ознак згасання і шість з половиною сторіч після нього. Друга «Комедія» була неможлива так, як неможливі були трагедії, потому, як Шекспір припинив їх писати. Канонічна велич Данте, врешті, не має нічого спільного зі святим Августином або істинами (якщо вони ними є) християнської релігії. У проблемному сьогоденні ми маємо відновити відчуття літературної індивідуальності та поетичної незалежності. Данте, як і Шекспір, може стати потужним імпульсом до цього відновлення, якщо тільки нам вдасться уникнути звабливого співу богословських алегорій.

4. ЧОСЕР: ВДОВИЦЯ З БАТА, ПРОДАВЕЦЬ

ІНДУЛЬГЕНЦІЙ ТА ПЕРСОНАЖІ ШЕКСПІРА

Якщо не брати до уваги Шекспіра, Чосер є найголовнішим письменником англійської літератури. Це традиційне судження варто згадати саме зараз, коли ми наближаємось до кінця століття. Читання Чосера або його кількох суперників, починаючи з найдавніших — Данте, Сервантеса, Шекспіра, — може мати добрі наслідки: відновити критерії, які так спокусливо забути саме тоді, коли починається навала шедеврів. Вона загрожує нам у момент відновлення культурної справедливості, що позбавляє чинності всі міркування естетичного характеру. Якщо вернутись від того, що можна перехвалити, до того, що перехвалити неможливо, то час братися саме до «Кентерберійських оповідань». Чосер не просто виписує на сторінках своєї книги імена чоловіків та жінок; він створює справжню віртуальну реальність довкола своїх персонажів — і вони стають переконливими. Що ж могло надати Чосерові такої сили? Як він зміг зробити своїх героїв такими цілісними?

У 1987 році видано чудову біографію Чосера, написану Дональдом Говардом [Donald R. Howard], котрий намагається зробити неможливе і дати відповідь на наші питання. Говард визнає, що нам годі шукати повніших особистих свідчень про Чосера, окрім його робіт, але потім звертається до контекстів творчості письменника:

Майно та його наслідування були постійним предметом зацікавлення — правдивою пристрастю — у пізньому Середньовіччі, особливо у торговому середовищі, до якого належав і Чосер; збройний напад, викрадення дітей, вигадані юридичні позови були звичайними методами узурпації майна. Англійці часів Чосера не були схожі на стереотипних холодних та стриманих англійців сучасності, дітей Просвітництва та імперіалізму; вони були більш подібні до своїх норманських попередників, мали гарячу кров та часто переступали будь-які обмеження поміж рівних (але зберігали відстань між нижчими чи вищими за статусом). Вони могли легко розплакатись на публіці, розгніватись, давали непомірні клятви й не дотримувались їх, вдавались до майже опереткової кривної помсти та вели нескінченні справжні війни. Рівень смертності у Середньовіччі був високий, життя, натомість, майже не мало цінності; тут можна знайти більше нерозважливості, страху, покори та відчаю, більше загравань із фортуною. Також більше насильства, або ж насильства більш мстивого, показного: відтіті голови, насаджені на списи, або ж тіла на шибеницях були їхнім стилем, так як пограбування тихцем — нашим.

Наш стиль, на жаль, швидко змінюється, — з'являються бомби поштою, що вибухають в університетських стінах, мусульманські терористи прориваються до Нью-Йорка, постріли лунають у Нью-Гейвені в ту саму мить, коли я сиджу і пишу ці рядки. Говард зображає Чосера, якому вдалось пережити війни, чуму, повстання, явища, не такі вже й далекі від реальності сучасної Америки: Говард сам помер від нашого варіанта чуми, перш ніж встиг опублікувати свою книгу. Його загальний наголос лишається бездоганим: часи Чосера не були безтурботні, його співгромадяни не були мирні, а його кентерберійським пілігримам було про що ревно помолитися перед ракою святого Томаса Бекета. Особистість Чосера-людини, що виходить поза

рамки іронічно намальованого Чосера-прочанина, сильно позначила-ся на всій його творчості. Так само як і у його прямих попередників — Данте та Боккаччо, видатна самотність автора сильно проявилась як у персонажах, так і в майстерності тону та оформленні тексту. Подібно до Данте, він винайшов нові методи репрезентації себе, і якоюсь мірою був у такому ж стосунку до Шекспіра, як Данте до Петрарки, якщо не враховувати дивовижну художню плодючість Шекспіра, яка перевершила навіть оцінку «Кентерберійських оповідань», дану Джоном Драйденом [John Dryden]: «Цей текст містить усю повноту буття». Ніхто з літераторів, ані Овідій, ані англійський Овідій — Кристофер Марлоу, не мали на Шекспіра такого впливу, як Чосер. Писання Чосера є вихідною точкою для найвеличніших творів Шекспіра, для його способу зображення людської особистості. Але велич Чосера потребує додаткових наголосів та пояснень, перш ніж можна буде законно окреслити її вплив на Шекспіра.

Моїм улюбленим критиком Чосера лишається Д. К. Честертон, котрий зауважив, що «Чосеріанська іронія іноді така всеохопна, що її важко помітити», та роз'яснив сутність цієї іронії:

У ній якийсь натяк на великі та глибокі ідеї, пов'язані із самою природою творіння та реальності. У ній є щось від філософії світу феноменів, того, що мали на увазі усі ті мудреці, без сумніву песимісти, хто казав, що ми живемо у світі тіней, котрий у певних ракурсах стає цілковито похмурим. У ній є щось від таємниці стосунків творця із сотвореними ним речами.

Честертон із характерною парадоксальністю виводить надзвичайний реалізм Чосера, його психологічну проникливість з іронічного відчуття втраченого часу, вищої реальності, що зникла і не лишила права на жаль та ностальгію для тих, хто лишився. Доброчесність існує, але Чосер щоразу компрометує її, демонструючи повсюдну поразку шляхетності. У «Кентерберійських оповіданнях» Говард услід за Честертоном помічає глибоку цікавість до зниклого романтичного світу.

В них зображено «невпорядковане християнське суспільство у стані моральної деградації, розпаду та невпевненості, і ми не знаємо, звідки і хто ним керує». Тільки іронік міг побачити подібну картину. У написаній ним біографії Говард стверджує, що джерелом Чосерового відчуження та роздвоєності була суперечність між дитинством у купецькому середовищі та пізнішим аристократичним вихованням молодого придворного поета. Данте започаткував вік аристократичної літератури, хоч його тексти завжди прив'язували до алегорій богословського віку. Проте Чосер, на відміну від Данте, не належав навіть і до дрібної шляхти. Я завжди звертаю увагу на соціальні мотивації його іронічної пози та на хизування великого поета, в якого темперамент та позерство переважають усі соціальні установки. Чосер — це така широка свідомість, така всепроникна та особиста іронія, що самі лише обставини навряд чи мали на них переважний вплив. Скажімо, англійський попередник Чосера, його друг, поет Джон Говер [John Gover] був старший за нього на дванадцять років, але помітно «молодший», якщо рівняти його з Чосером як письменником. Англійською Чосер розмовляв з дитинства, але він також знав англо-французьку (колишню норманську), а під час придворного виховання також навчився говорити, читати та писати також французькою та італійською.

Чосер рано відчув, що не має достатньо сильних попередників-англійців, і спочатку став наслідувати Гійома Машо [Guillaume Machaut], найвеличнішого з живих на той час поетів (та композиторів). Але після цієї ранньої фази учнівства, відображений у його прикметній елегії «Книга герцогині», Чосер подається до Італії у справах королівського двору і до лютого 1373 року перебуває у Флоренції, в якій починають повівати вітри Відродження, хоча велике літературне піднесення цього міста вже позаду. Вигнанець-Данте помер більш як півстоліття тому, а його успішні літературні спадкоємці, Петрарка та Боккаччо, вже зістарілися: обоє померли через два роки по його приїзді. Для поета Чосерової сили та розмаху Данте й Боккаччо були потужним джерелом натхнення, постійною спонукою творити. Петрарка щось важив для Чосера як символічна постать, але навряд чи

як реальний літератор. Маючи тридцять років, Чосер-поет знав, чого хоче, і цього не можна було знайти в Петрарки, а тільки частково у Данте. Саме Боккаччо, хоча Чосер у своїх творах ніколи прямо не називає його на ім'я, став потрібною Чосеру основою.

Данте зі своєю непомірною духовною гордістю міг написати третій заповіт і претендувати на істинність, проте залишався цілком неприйнятним для іронічного Чосера. Пілігрим вічності Данте та кентерберійський пілігрим Чосер цілковито відмінні, й Чосер явно це усвідомлює. «Будинок слави» перебуває під впливом «Комедії», але по-дружньому кпить з неї, а вже «Кентерберійські оповідання» оцінюють Данте, й особливо його ставлення до власного видива, скептично. Від Данте Чосера відрізняв темперамент; тому в царині поезії вони не суперники.

Боккаччо, великий поціновувач та коментатор Данте, був геть іншим; йому б не сподобалось, якби у раю для поетів його назвали «італійським Чосером», так само як Чосер, який навіть унікав вживати ім'я попередника, страхався б титулу «англійський Боккаччо». Проте спорідненість, що майже не стосується власних Чосерових досягнень, між ними таки була, й це годі заперечувати. Йдеться, звісно, про «Декамерон», якого Чосер ніколи не згадує, і у який, можливо, ніколи ретельно не вчитувався, схожість цього твору з «Кентерберійськими оповіданнями» більш ніж разюча. Іронічна оповідь, втілена у формі низки оповідань, — це багато в чому винахід Боккаччо, метою якого було звільнення оповіді від дидактизму та моралізаторства, так що слухач або читач, а не наратор, бере на себе відповідальність за їхній подальший вжиток, на добре чи на зле. Чосер позичив від Боккаччо переконання, що оповідка не обов'язково має бути істинною або ілюструвати істину; радше вона говорить про «нові речі», ґрунтуючись на реальних подіях. Оскільки Чосер був більш іронічним і навіть талановитішим за Боккаччо, його переробка «Декамерона» у «Кентерберійські оповідання» була радикальним, доглибним переглядом замислу італійця. Якщо порівнювати ці два твори, сторінку за сторінкою, можна наштовхнутися на порівняно мало збігів, проте Чосерів зрілий тон

оповіді не міг би з'явитися без посередництва твору Боккаччо, яке він так ніколи й не визнав.

Чосер вважав, що головним шедевром його письма є «Троїл та Кресіда», одна з сотні довгих поем, рідко читана зараз, якщо порівняти із «Кентерберійськими оповіданнями», що, вочевидь, є твором більш самобутнім та канонічним. Можливо, Чосер недооцінював власне дивовижне досягнення саме через його оригінальність, хоча мені такий висновок не подобається. Твір незакінчений і складається з величезних шматків, проте у процесі читання відчуття незавершеності майже не виникає. Справді, «Кентерберійські оповідання», вочевидь, належать до творів, які авторові ніяк не вдається закінчити, бо вони просто стають частиною його життя.

Мотив життя як мандрівки не так до Єрусалима, як до власного життєвого вироку, суміщено із композиційним принципом Чосера — мандрівкою до Кентербері тридцяти паломників, котрі дорогою розважаються оповідками. Поема вийшла надзвичайно світською, та майже завжди іронічною.

Оповідачем є сам Чосер — максимально спрощений образ, в якому поєднано жвависть, безкінечну доброту, безмежну довіру до всього, що він чує, і надзвичайне уміння захоплюватися навіть тими жажливими якостями, що їх подекуди демонструють двадцять дев'ять його супутників. Е. Тальбот Дональдсон [E. Talbot Donaldson], наймудріший та найгуманніший з усіх критиків Чосера, підкреслює, що його мандрівник схильний виявляти «гостру критичність побаченого, незалежно від гостроти власного зору», і водночас не забуває висловити «незмірне захоплення з приводу вдалої крадіжки». Можливо, що Чосер-пілігрим є не так провісником Лемюеля Гуллівера, а радше злісною пародією на Данте-пілігрима, суворого, схильного до осуду, часто розгніваного апокаліптичного мораліста, котрий, навпаки, не надає надмірного значення тому, що бачить із такою жахливою гостротою. Це була б справді гідна Чосера іронія — так вишукано висміяти поета, чия уявна пихатість без сумніву вражала автора «Будинку слави».

Справжній Чосер, смішливий іронік, що маніпулює вочевидь сліпим мандрівником, у такий спосіб проголошує власну відстороненість, приймає незацікавлену поставу, що вже є шекспірівською настільки, наскільки ми можемо взагалі визначити ставлення Шекспіра до героїв. Відстороненість обох митців допомагає провести акт виключення: ми постійно спантеличені у намаганнях пояснити, чому Чосер-мандрівник запам'ятовує певні деталі, під час опису кожного персонажа, в той же час забуваючи або пропускаючи інші. Коли йдеться про двох найбільш цікавих персонажів — Вдовицю з Бата та Продавця індульгенцій — така вибіркова пам'ять фактично витворює ефект шекспірівського відображення (reverberation). Говард проникливо помічає, що Чосер переробляє Боккаччо, твердячи, що «кожне розказане оповідання розказує про оповідача», а відтак, кожне наступне оповідання, як можна припустити, повинно заповнити пробіли, що їх лишив Чосер-мандрівник. Ми маємо хоча би трошки довіряти оповіданню, а не оповідачеві, особливо, коли оповідач такий грізний, як Вдовиця з Бата або Продавець. Хоча, звісно, Чосер-мандрівник ще більш небезпечний, оскільки ми ніколи не можемо бути впевнені у тому, що він такий наївний, яким намагається здаватися. Деякі критики наполягають на ускладненості наратора, стверджуючи, що він і є Чосером-поетом, котрий ховається від своїх супутників під небезпечною підступною маскою сліпоти, яка насправді не пропускає нічого повз увагу.

Як на мене, щоби прочитати іроніка, настільки довершеного та захоплюючого як Чосер, потрібно повернутися назад до Ягвіста або просунутися вперед до Джонатана Свіфта. Мене вельми потішили нападки на мою «Книгу про J» одного біблієста, який запитував: «Що змушує професора Блума вважати, що іронія існувала три тисячі років тому?» Оскільки текст Чосера не є сакральним, існує менше перепон для прийняття непростой істини: такий універсальний оповідач, як автор «Кентерберійських оповідань», рідко дозволяє собі неіронічну фразу. Можливо, що справжнім літературним батьком Чосера був Ягвіст, а його справжньою донькою — Джейн Остін. Усі троє обрали собі іронію за інструмент літературного дослідження, змушуючи читачів самотужки дізнаватися, що ж власне було досліджено. Неподібно до розлученої

іронії Свіфта, яка «роз'їдає» світ, іронія Чосера рідко буває негуманною, хоча ми не можемо бути у цьому певні, зважаючи на появу образу розбещеного Продавця, насправді ж кожен учасник паломництва виявляється зовсім не богобоязним прочанином. «Чесний Яго» — жажливий рефрен Отелло, є виявом чосерівської іронії, про що мав би здогадуватись Шекспір. Прямим предком «чесного Яго» був «смирений Продавець». Джилл Манн [Jill Mann], у найкращому аналізі іронії Чосера, на який мені доводилось натрапляти, виводить її двозначність з рухливості: його іронія завжди перескакує з одного судження на інше, і це творить комічний ефект, постійно позбавляючи нас можливості здійснити моральну оцінку, адже за ілюзією ховається ще інша ілюзія. Це повертає мене до припущення, що іронія Чосера є реакцією на чванливість постави пророка, яку прийняв Данте.

Данте (якби можна було його потурбувати) без вагань запропонував би Вдовицю з Бата, Продавця індульгенцій, а також кількох інших кентерберійських пілігримів до відповідного кола пекла. Вони б цікавили поета тільки з огляду на те, де б вони опинились у вічності, тому що Данте цікавився тільки остаточними результатами подібного відбору. Вигадка для Чосера не є посередником для вираження істини, вона ідеально підходить для зображення пристрастей та всього, що пов'язане з ілюзіями. Можливо, Чосер здивувався би з нашого спільного визначення його як іроніка; на відміну від Данте, який любив тільки власне створіння, Беатріче, Чосер, схоже, розважався обережною симпатією до цілої комедії творення. Зрештою ми не маємо відділяти Чосера-людину від Чосера-поета та Чосера-пілігрима: усі поєднуються в одного милосердного іроніка, чий найбагатший спадок складається зі списку літературних персонажів, що програють Шекспіровим лише у мовному плані. У них ми бачимо парость, що розквітне у самотній уяві Шекспіра: драматичні персонажі починають змінюватися.

Чосер за століття наперед передбачив появу внутрішньої сили, яку ми пов'язуємо з Відродженням та Реформацією: його чоловіки та жінки набувають самосвідомості, яку Шекспір зумів розвинути

у процес вслухання у себе, котрий тягне за собою подивування та появу волі до зміни. Початки цього процесу присутні у «Кентерберійських оповіданнях», де передбачено появу феномену, котрий ми після Фрейда називаємо, на противагу моральному, глибинним психологізмом, який у Шекспіра виявився настільки, що Фройд, як я уже відзначав, міг лише повторити та класифікувати його відкриття. Відтак повертаємось до питання Говарда, хоча його цікавила оповідь, а мене персонажі: що дало Чосеру сили вийти за межі власної іронії й створити характери такої життєвої сили, яких перевершують тільки герої Шекспіра, і чи існував певний вплив Чосера на Шекспіра? Відповідь, яку я намагатимусь тут окреслити, буде такою ж спекулятивною та непростою, як і запитання.

Двома найбільш глибокими героями Чосера, хоч вони й доволі різні, є Вдовиця з Бата та Продавець індульгенцій, великий життєлюб, де в чому навіть справжній нігіліст. Критики-моралізатори аж ніяк не у захваті від Вдовиці, так само як і від її єдиного спадкоємця, сера Джона Фальстафа; а Продавець — як і його більш далекі нащадки Яго та Едмунд — взагалі перебуває поза межами моралі, знову ж таки як і його нащадки, цілком шекспірівські нігілісти Достоевського Свидригайлов та Ставрогін, які окремими рисами завдячують, зокрема, саме Яго. Звісно, можна отримати набагато більше задоволення від порівняння Вдовиці з Бата та Продавця із Фальстафом та Яго, аніж від зіставлення їх та їхніх можливих прототипів у «Романі про Троянду» — головній поемі Середньовіччя, до появи твору Чосера. Вчені вважають, що образ Вдовиці з Бата походить від образу Старої (La Vieille), літньої шльондри з того твору, а постать Продавця де в чому повторює Лицеміра (False-Seeming), що пожвавлює увесь «Роман». Проте Старій вельми бракує жвавості батьської Вдовиці та Фальстафа; а Лицемір не має ані крихти того небезпечно гострого розуму, що характеризує як Продавця, так і Яго.

Чому багато вчених критиків Чосера та Шекспіра настільки різоче перевищують обох поетів у моралізаторстві — лишається

для нас сумною загадкою; одна з причин, як на мене, пов'язана із сучасною хворобою морального самовдоволення, яке руйнує літературне дослідження в ім'я соціоекономічної справедливості. І критики традиційного кшталту, й обурені ревізіоністи, ці спадкоємці платонізму, хоча не всі з них знають щось путнє про Платона, намагаються вихолостити з поезії все поетичне. Найбільшим творінням Чосера є Вдовиця з Бата і Продавець, яких Шекспір безперечно помітив та використав, отримавши набагато більше користі, ніж від будь-якого іншого літературного стимулу. Зрозуміти, що захопило Шекспіра, означає повернутись на правильний шлях канонізації, на якому великі літератори обирають собі попередників для боротьби з ними. Едмунд Спенсер назвав Чосера «прозорим джерелом англійської чистоти», відтак Шекспір, як влучно сказав Тальбот Дональдсон, постав «лебедем у джерелі», що зажив найкращого з джерела винаходів Чосера, перейнявши новий тип літературного характеру або, можливо, новий спосіб зображення старого типу, чи то у випадку моральної двозначності жаги життя Вдовиці, чи у неморальній двозначності жаги Продавця обманювати й бути викритим.

Чосер гордився образом Вдовиці з Бата, про що ми знаємо з короткої пізньої поезії до його друга Бактона, у якій йдеться про «прикрості та обмеження шлюбу» і де Вдову цитовано як авторитет у цій справі:

*The Wyf of Bathe I pray yow that ye rede
Of this matere that we have on honde.
God graunte yow your lyf freely to lede
In fredam, for ful hard is to be bonde.¹*

¹ Вдовиця з Бата, молю тебе, прочитай
про справу, що в нас на умі,
Бог хай дасть тобі жити вільно,
Бо нема нічого тяжче за зв'язане життя.

*By God, if women hadde written stories,
As clerkes han withine hir oratories,
They wolde han written of men more wikkednesse
Than all the Adam may redresse.¹*

Бронебійна суміш відвертої чесності та потужної сексуальності Вдовиці страхала багатьох критиків-чоловіків, що поспішали за те її ославити. Імпліцитно висловлювана нею чисто прагматична критика церковної моральності є такою ж вишуканою, як і комічною, та багато в чому передбачає сучасний нам конфлікт між церквою та фемністками-католичками. Частково Вдовиця ображала моралістів своєю надзвичайно сильною особистістю, а Чосер, як і всі великі поети, вірив у особистість. Оскільки Вдовиця також руйнує звичні уявлення про гармонію, багато хто вважає цей образ гротескним не меншою мірою, ніж образ Продавця індульгенцій. Попри те, що Вдовиця приймає структуру моралі, запропоновану церквою, якась внутрішня сила у ній діє всупереч клерикальному впливу. Шкала вдосконалення, на якій удівство стоїть вище за заміжжя, за святим Єронімом, для неї безглузда; також вона не поділяє думки, що стосунки в шлюбі благословляються тільки в тому разі, якщо мають на меті народження дітей.

Незважаючи на п'ятьох небіжчиків-чоловіків, вона виглядає дитинною, та по суті не говорить нічого крамольного. Вдовиця лише не згодна з середньовічною церквою у питаннях влади у шлюбі. Її тверда віра у жіночу незалежність є центральною у її бунтарстві, і я не можу погодитись із Говардом, який каже, що її оповідь «заперечує її фемністичні погляди, відкриває про неї щось, про що можна було б лишень здогадуватись, щось, чого вона

На Бога, якби жінки писали оповідки
Із красномовством священиків,
Вони б оповіли про більше чоловічих слабкостей,
Ніж усе потомство Адамове може виправити.

Переклад Ольги Карпенко

не знає сама». На його думку, ця жінка хоче лише захисту або словесної підтримки з боку чоловіка, проте у цьому випадку роль Удовиці у чосерівській іронічності залишиться недооціненою. Два рядки не зроблять оповідки, та не скасують вісімсот рядків пристрасного прологу: *And she obeyed him in every thing That might doon him pleasance or lyking* («І вона у всьому йому корилася, Це мало бути йому приємне та подобатись йому»).

Я сприймаю ці рядки так, що Вдовиця має на увазі під словом сполученням «у всьому» щось винятково сексуальне. Ці рядки йдуть прямо за уривком, у якому чоловік цілує жінку по сто разів одразу, відтак, уявлення Вдовиці про те, що може принести задоволення чоловікові, доволі цілісне. Вона, звісно, прагне незалежності усюди, окрім ліжка, і її майбутньому шостому чоловікові доведеться із цим змиритися. Як вона нам уже оповіла, перші її три чоловіки були добрі, багаті та старі, а два останні — молоді та злиденні. Четвертий насмілювався утєкти до коханки, і та його, як і веліла справедливість, заїла до смерті; а п'ятий, вполовину молодший від Удовиці, жорстоко побив її, після того, як вона повикидала сторінки з антижінучої книжки, яку чоловік полюбляв зачитувати їй вголос, — від цього Вдовиця стала глухувата. Втім, коли він нарешті підкорився, спалив книжку та визнав незалежність жінки, вони жили щасливо, але не довго. Чосер іронічно натякає, що хтива Вдовиця розправилася із п'ятим коханим чоловіком так, як і з чотирма попередніми, котрих просто використовувала.

Її співрозмовники-пілігрими добре розуміють, про що вона говорить. Ким би не був читач, жінкою чи чоловіком, проте хіба абсолютна глухість чи відрив до життя може спонукати його не сприйняти насправді піднесені вияви жахи та самовихваляння Вдовиці. Посеред роздумів про свого четвертого чоловіка вона замислюється про свою любов до чарки та про безпосередньо пов'язану із нею любов до любощів і вигукує:

*But Lord Crist! whan that it remembreth me
Upon my ypowthe, and on my jolitee,*

*It tikleth me aboute myn herte rote.
 Unto this day it dooth myn herte bote
 That I have had my world as in my tyme.
 But age, allas! That al wol evenyme,
 Hath me biraft my beautee and my pith.
 Lat go, farewell! The devel go therwith!
 The flour is gone, ther is namore to telle:
 The bren, as I best can, ow moste I selle;
 But yet to be right mery wol I founde.¹*

Ми не помічаємо в цьому уривку нічого нового, що могло б змінити наші уявлення про масштабність чи структуру «Кентерберійських оповідань». Ці одинадцять рядків розгортають перед нами спогади героїні, говорять про її жагу, а водночас пройняті розумінням руйнівної дії часу. Втім, це якраз той уривок, в якому іронія Чосера поступається іронії часу, нездоланному ворогові усіх героїчних жителюбів. Проти цієї іронії виписана у все ще героїчному ключі Вдовича проголошує найвеличнішу зі своїх реплік: «Те, що у свій час я скорила світ». «Мій час» — це тріумф, від якого тепер, як і від її жителюбності, залишилася хіба шкаралуца, але справжня сутність

¹ О Боже правий! Це нагадує мені
 Мою юність, мою радість,
 Воно лоскоче мені саму середину мого серця,
 і до сьогодні звеселяє мені серце
 Те, що у свій час я скорила світ.
 Але мій вік! Він усе отруює,
 Він все забрав, мою красу та жвависть.
 Ну що ж, іди, прощай! І біс з тобою!
 Зів'яла квітка, ні про що говорити:
 Все, що лишилось в мене — шкаралуца,
 Я продаю її;
 Але, правда, я і з того щаслива.

жінки якраз і виявляється у Фальстафовій відвазі. Туга переповнює та посвідчує почуття втрати: гіркота старості, можливо, вже не за горами, проте Вдовиця розуміє, що їй пасує тільки відверта життєрадісність, відтак цей земний мудрий досвід доповнює критику церковних ідеалів, з точки зору яких можна було б її засуджувати. Чосер, почувавши себе у свої п'ятдесят старим, наділив Удовицю красномовством, гідним як героїні, так і її автора.

Чи змінюється батська Вдовиця протягом довгого зізнання-прологу? Навряд чи за допомогою чосерівської іронії можна зобразити цю зміну. Ми слухаємо монолог Удовиці, її також слухають палігрими. А чи вона чує сама себе? Нас вельми розчулює її сентенція, що у свій час вона мала все. А хіба її саму це не розчулює? В неї нема здатності до настільки добре вишколеного самоаналізу, як у Продавця, який, здається, не помічає тільки того, як його поведінка впливає на нього самого. Найбільше близькість образу Вдовиці до Фальстафа виявляється у тому, що вона вміє високо цінувати власну гідність. В неї немає бажання змінитися, і саме тому протягом всього монологу вона виявляє такий натхненний опір старінню, як процесу зміни, і остаточній зміні — смерті. Проте зміна таки є: її характер від природної життєрадісності переходить до самосвідомого віталізму.

Як на мене, Чосер не ставиться до цієї зміни іронічно, можливо, тому, що на відміну від більшості його критиків, йому шалено подобались його дивовижні творіння, і тому він дозволяє Вдовиці звертатись безпосередньо до читача. Її свідома життєрадісність відрізняється від силуваної душевності; і знову ж найближчим до неї у цьому є сер Джон Фальстаф, якого вчені критики ганили ще більше. Фальстафові дотепи нікуди не зникають з другої частини «Генрі IV», але він якось тьмяніє, відповідно до того, як із часом принц його зрікається. Його задоволеність життям залишається, проте легкий настрій, веселість зникають, так ніби воля до життя починає залежати від ідеології віталізму. Вдовиця та Фальстаф усе менше нагадують Панурга Рабле. Вони все ще носії Благословення життя й обоє спрагли більшого, але водночас їм відомо, що відпущений час

не безмежний, і вони приймають нову роль, готові боротися за зникомі крихти благословення. Хоча Вдовиця володіє просто убивчою риторикою та небезпечно гостра на язик, їй не зрівнятися із Фальстафом. Її свідомість гнобить відчуття спаду вітальності, проте вона виявляє неабияку волю зберігати життєрадісність, що бачимо і у характері найвеличнішого комічного персонажа Шекспіра.

Удовиця та Фальстаф є хроніками від початку і до кінця, а авторитетом для них, як відзначив Дональдсон, постає власна самозакохана персона. Разом із Дон Кіхотом, Санчо Пансою та Панургом вони складають сімейку, віддану ігровому порядку й протиставлену порядку суспільства або дисципліні духу. Гра, у межах власних суворих правил, обдаровує їх свободою — внутрішньою свободою, невідкладною тиску особистісного суперєго. Як на мене, Чосера, Рабле, Шекспіра та Сервантеса саме тому й досі читають. Суперєго не має змоги тиснути на агресивну особистість. А риторична приваба Вдовиці та Фальстафа полягає якраз у їхній агресивності, хоча прагматичною її метою є свобода: від світу, від часу, від моралі державної та церковної, від усього, що пригнічує в «я» тріумфальне відчуття самовираження. Навіть окремі прихильники Вдовиці та Фальстафа, не кажучи вже про критиків, прагнуть називати їх соліпсистами, однак егоцентризм не є соліпсизмом. Удовиця та Фальстаф свідомі, що у світі поруч них існують інші люди, проте мало хто з них їх цікавить, порівняно із цікавістю цих чарівних життєлюбів до самих себе.

Багато хто з дослідників вказував на двозначний стосунок реплік Удовиці та Фальстафа до тексту Першого послання Коринтянам, у якому Павло закликає християн бути твердими у своєму покликанні. Вдовиця каже: *«In such a state as God hath cleped us, I wol persever: I nam not precious»* («У тому, для чого створив Господь, / Старатись буду: я не досконала»), репліка Фальстафа перегукується зі сказаним і перевершує його: *«Why, Hal, 'tis my vocation, Hal, 'tis no sin for a man to labor in his vocation»* («Що ж, Генрі, це покликання моє. / Нема гріха для чоловіка в тому, / Що він своє покликання сповняє»). Проте передражнювання Павла у репліках Удовиці та Фальстафа не має,

найперше, безбожного змісту. Як люди дотепні, вони позбавлені ілюзій, але зберігають віру. Жінка спритно нагадує благочестивцям, що від неї не вимагається досконалості, а Фальстаф боїться повторити долю багатого зажерливого. Тому він більш занепокоєний, ніж Удовиця, втім, вона й не переживала горе зречення майбутнього Генрі V як прийомного сина. Фальстаф — персонаж Шекспіра, а не Чосера, він переживає більше внутрішніх змін, ніж здатна пережити Удовиця. Обидва персонажі прислуховуються до себе, однак лише Фальстаф постійно себе чує. Підозрюю, що важливішим персонажем для Шекспіра у Чосера була не Вдовиця з Бата, а Продавець, предок усіх героїв-нігілістів західної літератури. Тут я із жалем полишаю Удовицю та Фальстафа, однак перейти до Продавця та його спадкоємців у Шекспіра — значить поміняти позитивний віталізм на негативний. Ніхто не міг би любити Продавця або Яго; проте ніхто й не встоїть перед їхнім зловісним чаром.

У критиці вже стало загальником пов'язувати Вдовицю з Бата та Фальстафа, але мені так само не виглядає великим надужиттям говорити про можливий зв'язок між великими негідниками Шекспіра — Яго в «Отелло» та Едмундом у «Королі Лірі» — та чосерівським Продавцем індульгенцій. Герої-злочинці Марлоу — Тамерлан Великий, Варрава, хитрий єврей з Мальти — явно позначилися на образах мавра Арона у першій трагедії Шекспіра, похмурому «Титу Андроніку», та на Річардові. Над Ароном та Річардом, з одного боку, та Яго й Едмундом, з іншого, нависає чиясь тінь, здається, вона належить Продавцеві, найбільш суперечливому персонажу «Кентерберійських оповідань». Навіть його пролог та оповідь перебувають поза наявною структурою Чосерової якої завгодно, лиш не закінченої, поеми. Як човник на хвилях, оповідання Продавця є світом для самого себе, воно ні на що більше в Чосера не схоже і при тому видається мені найвищим злетом його поетичної сили; як і кожен справжній витвір мистецтва, воно неперевершене. Дональд Говард, розмірковуючи про різницю між Продавцем і його оповіданням та рештою «Кентерберійських оповідань», порівнює

дисонанс його появи з «маргінальними щодо світу середньовічного аскетизму, банальними, часто непристойними, малюнками на полях серйозних рукописів», передвісниками картин Ієроніма Босха. Пікантна присутність Продавця та його оповіді, що з маргінальної стає для Чосера центральною, вказує на появу в нарації «найбільш незваного гостя», як Ніцше називав європейський нігілізм. Зв'язок між Продавцем індульгенцій та Шекспіровими великими нігілістами Яго та Едмундом, видається мені так само сильним, як і вплив цих образів на інтелектуальних негідників Достоевського — Свидригайлова та Ставрогіна.

Уперше Продавець зі своїм жажливим приятелем, гротесковим Збирачем податків, з'являється ближче до кінця основного прологу. Збирач податків постає певним еквівалентом поліції думок, яка зараз псує життя іранцям: він кармеліт і тому має право притягувати до релігійного суду порушників моралі. Він контролює сферу сексуальних послуг, здираючи процент з доходів усіх повій у своїй єпархії та шантажує їхніх клієнтів. Як оповідач основного прологу, Чосер-пілігрим висловлює захоплення поміркованістю цього шантажу: лише кварта міцного червоного вина щороку дозволяє чинити перелюб і далі. Видається, що іронія Чосера дещо відступає, не бажаючи реагувати на гидкого Збирача, котрий всього лише створює тло для набагато колоритнішого Продавця. Збирач податків — це лише пересічний грубіян, підходящий компаньйон для Продавця, який закидає нас у пекло не стільки дантівської, скільки шекспірівської, постійно змінної свідомості. Чосер копіює образи продавців індульгенцій та шарлатанів у літературі та реальному житті свого часу, але його Продавець, як мені видається, значно перевершує ці зразки і взагалі є його найкращим образом.

Продавці індульгенцій мандрували усією Європою, продаючи відпущення гріхів за мовчазного потурання церкви, хоча це й суперечило церковним канонам. Як особи світські, вони не мали права проповідувати, проте повсякчас порушували заборону, відтак, Продавець Чосера є чудовим проповідником і перевершує цим своїм

талантом будь-якого телевізійного проповідника сучасної Америки. Критики сперечаються довкола сексуальної орієнтації Продавця: чи він євнух, чи гомосексуаліст, чи гермафродит? Як на мене — ніщо з наведеного; в будь-якому разі Чосер мав на увазі щось, чого ми не знаємо. Можливо, це знає Продавець, проте навіть у цьому ми не впевнені. З двадцяти дев'яток пілігримів він найбільш суперечливий, хоча водночас і найбільш інтелектуальний; в останньому він, фактично, конкурує з тридцятим пілігримом — самим Чосером. Продавець настільки здібний, що ми починаємо замислюватись про його походження, однак він нічого про це не розкажує. Цей розумний релігійний лицемір і продавець фальшивок пропонує спасіння, зважившись конкурувати із самим Христом; та водночас він постає носієм самотутньої духовної свідомості та потужної релігійної уяви.

Серце п'їтьми, найстрашніша метафора Джозефа Конрада, вельми влучно характеризує демонічного Продавця, котрий, перевершуючи своїх фіктивних нащадків, сам є безоднею розбещеності. Один з критиків Чосера Р. А. Шоаф [R. A. Shoaf] блискуче підмітив, що Продавець «продає себе кожним своїм вчинком, кожним днем служіння своїй професії, проте своє шаленство він усвідомлює і шкодує, що не може викупити себе сам». Він знає, що його, хай навіть подиву гідний, крам не зможе врятувати йому душу, однак, продираючись крізь вихваляння та балаканину цього персонажа, ми починаємо підозрювати, що, окрім жадоби та гордощів за ту силу, що дає проповідництво, до професійного обману його змушує ще якась спонука. Ми ніколи не дізнаємось, що змусило Чосера створити цього найпершого, принаймні в літературі, нігіліста, проте мені видається правдивим припущенням парадоксальна характеристика Честертона:

Джефрі Чосер був саме тим, чим «смиренний Продавець» не був — таки смиренным продавцем відпущень гріхів. Але нам не зрозуміти усіх людей того цікавого та доволі складного суспільства, якщо ми не збагнемо,

що у певному розумінні усі їхні дивацтва мали один і той самий центр. Офіційна продажність поганого Продавця та вельми неофіційна люб'язність доброго Продавця — обидві походять від своєрідних спокус та складної дипломатії однієї і тієї ж самої релігійної системи. Такі постаті з'явилися тому, що, в пуританському сенсі, система була не такою вже й простою. Вона була призвичаєна, навіть із точки зору набагато серйозніших мислителів, ніж Чосер, до бачення, так би мовити, двох сторін гріха: хистке розрізнення смертного та не-смертного гріхів спонукало до виникнення похибок та викривлень, які й уможливили появу скандальної постаті Продавця — практика індульгенцій виродилася з теорії милосердя. Проте подібні різнотлумачення уможливили і появу таких людей, як Чосер, котрі набули зрівноваженої та тонкої здатності дивитись на речі з різних боків, усвідомили, що навіть зло має право на власне місце в ієрархії злого, а у скрайній відносності Пекла та Чистилища є речі навіть більш непростими, аніж Продавець прощення.

Честертон наділяє Чосера перспективізмом, можливим лише за умов домінування середньовічної католицької віри. Незалежно від свого походження, перспективізм з поетичної точки зору важить більше, ніж віра. Амбівалентність перспективізму виводить по-стать Продавця з-під контролю автора, відтак визначаючи межі Чосерової іронії. Загалом, Чосер — справжній комічний поет у нашому (шекспірівському) розумінні комедії. Пролог Продавця та його оповідання не комічні, але вбивчі. Він, як сам каже, «сповнений пороків», але бачимо і його геніальність — на слабший термін я не згоден ані щодо Продавця, ані щодо Яго, котрий з'явиться після нього. Як і Яго, Продавець поєднує обдарування драматурга, тобто здатність до оповіді, актора та режисера, і знову ж таки, як і Яго, він чудовий знавець моралі та першопроходець у царині глибинної психології.

Продавець, Яго та Едмунд зачаровують своїх жертв, із читачами включно. Усі вони відверто визнають власну зіпсутість, але тільки перед нами або, як у випадку Продавця, перед прочанами, котрі нас, читачів, заступають. Їхній тріумф розуму та зіпсутості зачаровує, як і будь-яка піднесена літературна надмірність. Пишнота негативних характеристик Продавця, Яго, Едмунда так само захоплює, як і позитивне життєлюбство Вдовиці, Панурга і Фальстафа. Нас приваблює енергія цих образів, як колись наголосив Вільям Гезлітт у есе «Про поезію загалом»:

Ми бачимо речі самі та показуємо їх іншим такими, якими відчуваємо їхнє існування, або так, як, навіть проти наших поглядів, нас змушують про них думати. Уява, таким чином, мислячи їх та надаючи їм форми, убезпечує вихід сліпому та невідступному прагненню волі. Ми не хочемо, щоби речі були саме такі; а хочемо, щоби вони поставали такими, якими вони є. Бо знання — це свідомої сила, а розум не обдурити, хоча він може стати жертвою пороку або божевілля.

Про Яго Гезлітт писав: «Йому так само або майже так само байдужа власна доля, як і доля інших; він наражається на будь-які із небезпек заради дрібниці та сумнівної вигоди і сам стає жертвою власної омани та пристрасті», — сказане цілком стосується і Чосерового Продавця. Яго та Продавець зваблюють нас, і Шекспір та Чосер добре про це знали. Нам подобається крам Продавця, його «святі реліквії»: скляні скриньки, повні лахміття та кісток, чарівні рукавиці. І ми поділяємо його прагнення позбавити власну проповідь будь-яких моральних наслідків:

*Myn hondes and my tonge goon so yerne
That it is joye to see my bisinesse.
Of avaryce and of swich crusedness
Is al my preching, for to make hem free
To yeven hir pens and namely unto me.*

*For myn entente is nat but for to winne,
And nothing for correccioun of sinne:
I rekke nevere, whan that they ben beried,
Thought that hir soules goon a-blakeberied!*¹

Нам кумедно чути такі слова та уявляти собі ефект його проповідей. Ще більше задоволення ми отримуємо від довершеного оповідання Продавця, де трійко гульвіс, галасливих хлопців, котрим нині якраз на часі явитися в образі пекельних байкерів, збираються подолати саму Смерть, а дія відбувається у час чуми, коли у Смерті багато роботи. Вони натрапляють на бідного та старого чоловіка, який прагне хіба повернутися до матері-землі:

*And on the ground, which is my modres gate,
I knokke with my staf bothe erly and late,
And seye, «Leve moder, leet me in!»*²

Наляканий цими шибайголовами, страхітливий стариган скерує їх туди, де вони можуть знайти Смерть, котра виявляється купою

¹ Мої руки та язик працюють так вправно,
Що радісно дивитися на мої справи.
З жадоби та черствості
Мої проповіді їх звільнять,
Звільнять їхні пенси та принесуть їх мені.
Тому що мої наміри — перемога,
Але відпущення гріхів.
Мені все одно, як їх поховають,
Хай навіть їхні душі будуть вугільно-чорні.

Переклад Ольги Карпенко

І на землі, яка є воротами до моєї матінки,
Я стукаю палицею вранці та ввечері
І промовляю — люба матінко,пусти мене.

Переклад Ольги Карпенко

золотих монет під дубом. Двоє змовляються заколоти молодшого, але вже після того, як він навмисно отруїв їхнє вино. Пророцтво старого сповнюється, й нам залишається дивуватись, хто ж він, власне, такий. Вочевидь, це власний винахід Чосера, а у межах «Кентерберійських оповідань» — витвір творчого генія Продавця. Мандрівний старий, судячи з усього, союзник смерті, хоча сам, попри все, не може вмерти; він спрямовує інших до багатства, яке зневажає або покинув — учені логічно пов'язують його із легендою про Агасфера. Можливо, Продавець, свідомо наближаючись до прокляття, боїться стати ще одним таким мандрівником? Як проекція самого Продавця, дивний старий демонструє неправдивість його вихвалень, що, мовляв, лише жадоба грошей складає основний мотив кар'єри ошуканця. Справжнім мотивом є самовираження, саморуйнація, самопрокляття. Він пристрасно жадає приреченості, переживаючи, доки ще надійдуть справжні відчай та час для самопожертви, малу смерть, коли вульгарний Корчмар принижує його у присутності інших пілігримів.

Продавець переходить від приреченості як передумови до саморуйнування як дії, оскільки дослухається до власної внутрішньої мови і приймає рішення всупереч їй. Мені цей аспект образу видається особливо зворушливим, тому що, як я підозрюю, для Шекспіра він став центральним прийомом його поезики, явивши новий спосіб зображення людського характеру, мислення та особистості. Пандар, хитрун-посередник із Чосерової поеми «Троїл та Кресіда», навряд чи був би гідним попередником Яго та Едмунда; лукавий Пандар занадто добросердий, занадто доброзичливий у своїх намірах. Але у Чосера є Продавець, котрий підсумовує жакливу оповідь красномовним висновком та пропонує професійні послуги товаришам по мандрівці:

*Peraventure ther may falle oon or two
Doun of his hors, and breke his nekke atwo.
Look which a seuretee is it to you alle
That I am in youre felaweship y-falle,
That may assoille yow, both more and lasse,*

*Whan that the soule shal fro the body passe.
 I rede that oure Host heer shal briginne,
 For he is most envoluped in sinne.
 Com forth, sire Hoste, and offre first anon,
 And thou shalt kisse the reliks eveichon,
 Ye, for a grote: unbokel anon they purs.¹*

Зухвалість промови провокує на грубу відповідь, просто вимагає грубощів, а тому Продавець не випадково звертається саме до Корчмаря, котрий більш ніж хто інший радий покінчити з його базіканням. У цей момент у Продавця просто голова йде обертом, він себе не контролює, його тягне за собою хвиля нестримного бажання бути покараним. І коли Корчмар брутально погрожує відрізати й викинути Продавцеві яйця, жвавий мирянин-проповідник замовкає: «Отак він не сказав більше ні слова». Для мене ця сцена функціонує поруч мовчанки Яго у фіналі: «Від цього часу я не вимовлю ні слова». Два великі нігілісти розуміють, що завдають слухачам страху, хоча самі, можливо, не до кінця його відчують. Геній Яго дивовижно не підходить духові, якому відома лише війна, так само і Продавець є неприкаяним духом,

¹ Випадково один чи двоє з вас
 Можуть звалитися з коня та зламати шию.
 Гляньте, як вам усім пощастило,
 Що поміж вами є я,
 Хто може відпустити гріхи великим та малим.

Коли душа розлучатиметься із тілом,
 Я порадив би, щоби наш Корчмар почав каяття,
 Бо він найбільш погрузнув у гріхах.
 Підходь, пане Корчмарю, ти будеш першим,
 Тобі треба перецілувати усі святі реліквії,
 За кожному — чотири пенси, розв'язуй-но свого гаманця.

Переклад Ольги Карпенко.

що вправляється у шахрайстві, нехтуючи свій геній пробуджувати страх перед вічністю. Подібно до надзвичайної сили мислення Шекспірового Едмунда та Свидригайлова Достоевського, зброєю Продавця та Яго є надприродний інтелект, спрямований лише на повалення істин. Канонічна велич Чосера, якому стало сили навчити Шекспіра секретам творення персонажів, знаходить найвище втілення у похмурому пророчому образі Продавця, чиї нігілістичні нащадки дотепер залишаються з нами як у літературі, так і в житті.

5. СЕРВАНТЕС: ГРА СВІТУ

Про самого Сервантеса ми знаємо більше, ніж про Шекспіра, і, без сумніву, знатимемо ще більше, оскільки його життя було яскравим, напруженим, навіть героїчним. Шекспір мав величезний успіх як драматург і помер у достатку, виповнивши усі свої соціальні амбіції (настільки, наскільки він їх мав). А от Сервантес, незважаючи на успіх «Дон Кіхота», не отримував за книгу жодних гонорарів, та й з меценатами йому не щастило. Він мав зовсім мало амбіцій, попри бажання прогледувати себе і свою сім'ю, а як драматург узагалі зазнав поразки. Поезія до його талантів не належала; «Дон Кіхот» був його талантом. З Шекспіром, котрий був його сучасником (вважається, що вони померли в один день), Сервантеса споріднює універсальність його генія; лише він має право, поруч Данте і Шекспіра, вважатися одним зі зверхників Західного канону.

Дехто говорить про Сервантеса як про поєднання Шекспіра і Монтеня, адже всі троє були письменниками здорового глузду; четвертого такого ж розсудливого, поміркованого та добросердного знайти важко — хіба що це буде Мольєр; втім, Мольєр — це, вочевидь, той самий Монтень, тільки народжений знову, щоби писати в іншому жанрі.

У деякому сенсі лише Сервантес і Шекспір сягнули найвищої досконалості; ніхто не може пробитися вище, бо куди б ми не рухалися, вони завжди опиняються там раніше за нас.

Стикаючись із могутністю «Дон Кіхота» читач ніколи не почувується приниженим, навпаки, вивисується над собою. Зовсім не так почувуєшся, читаючи Данте, Мільтона чи Джонатана Свіфта,

чию «Казку бочки» я завжди вважав найкращим зразком прозової мови після Шекспіра — вона щомиті вражає, але й докоряє, і раниць. Тим більше не почуваш нічого подібного, коли читаєш Кафку — центрального письменника нашого хаосу. Шекспір все-таки найближчий до Сервантеса; особливо імponує майже безмежна безпристрасність великого драматурга. Тим часом, Сервантес хоча й ревno дбав про своє католицтво, одначе ніхто не назве «Дон Кіхота» надто вже побожною книжкою. Скоріш за все, Сервантес походив із давніх християн півострова, не з-поміж навернених євреїв (*conversos*) або новохрещених сектантів, хоча більше про його походження та віросповідання ми навряд чи дізнаємось. Повністю схарактеризувати види його іронії неможливо, але так само неможливо їх оминути.

Незважаючи на його героїчну військову службу (у великій морській битві з турками при Лепанто Сервантеса було поранено, й він, фактично, перестав володіти лівою рукою), Сервантесу доводилося постійно остерігатися наслідків контрреформації та переслідувань інквізиції. Навмисне божевілля Дон Кіхота давало йому, як і самому Сервантесу, щось на кшталт права клеїти дурня, як те робив Блазень у «Королі Лірі»; до речі, п'єсу поставили майже водночас із виходом першої частини «Дон Кіхота». Сервантес майже напевне був послідовником Еразма, голландського гуманіста, праці якого про справжню християнську сутність людини знаходили відгук серед новонавернених євреїв, затиснутих між приписами юдаїзму, котрого їх примусили зректися, та християнською суспільною системою, що перетворила їх на громадян нижчого гатунку. Серед предків Сервантеса було повно лікарів — вельми популярна професія серед іспанських євреїв до хвилі висилок та навернень 1492 року. Здається, навіть через сторіччя Сервантеса непокоїть ця дата, котра стала початком масштабних гонінь євреїв та марокканців, а відтак, серйозно зашкодила іспанській економіці та всьому суспільству.

Здається, «Дон Кіхота» неможливо сприйняти двом читачам однаково, а літературні критики, навіть найбільш проникливі, не можуть дійти спільної думки про головні сильні сторони книги. Еріх Авербах [Erich Auerbach] вважав, що Сервантесу немає рівних у змалюванні

звичного життя як всюдисущої радості. Я ще раз перечитав «Дон Кіхота» і зрозумів свою неспроможність віднайти у книзі те, що Авербах називає «універсальною, багатоплановою, некритичною та непроблематичною — просто радістю». «Символічні й трагічні поняття», навіть якщо їх вжито, аби схарактеризувати божевілля героя, видаються Авербаху фальшивими. Проти цього погляду я висуну твердження чи не найбільш проникливого і донкіхотівського з усіх критичних агоністів баскського літературознавця Мігеля де Унамуну [Miguel de Unamuno], чие «трагічне відчуття життя» напряму постає із Сервантесового шедевра, котрий для Унамуну, замість Біблії, має стати справжнім іспанським Писанням. «Наш Господь, Дон Кіхот», — називав його Унамуну, кафкіанський образ до Кафки, божевілля якого опирається на віру в те, що Кафка називав «непорушністю». Лицар Печального Образу в Унамуну шукає способів вижити, єдиним його божевіллям є хрестовий похід проти смерті: «Величним було божевілля Дон Кіхота, і було воно величним тому, що проростало із величного коріння: незнищеного бажання вижити, джерела найбільш неймовірних глупств, так само як і найбільш героїчних подвигів».

З точки зору Унамуну, божевілля Дон Кіхота є відмовою прийняти те, що Фройд називав «випробуванням реальністю» або принципом реальності. Якщо Дон Кіхот примириться з необхідністю помирання, то загине вельми швидко і, повернувшись в лоно християнства, перетвориться на культ смерті — подібні тлумачення характерні не лише для Унамуну, а й для інших іспанських візіонеристів. На думку Унамуну, радість та веселість книги повністю концентруються в образі Санчо Панси, котрий повсякчас приборкує свого творчого демона (daimon) Дон Кіхота і задоволено прямує за сумним лицарем від однієї невдачі до іншої. Таке прочитання, знову ж, вельми близьке до притчі Кафки «Правда про Санчо Пансу», в якій саме на долю Санчо дістаються всі любовні та інші лицарські пригоди, аж доки його уявний демон, персоніфікований як Дон, йде геть, змушуючи Санчо волочитися за собою. Цілком можливо, що Кафка зводить «Дон Кіхота» до одного доволі гіркого єврейського анекдоту, проте так все одно краще щодо книги, ніж коли Авербах вичитує в ній одну суцільну радість.

Стількох інтерпретацій, скільки випало на долю «Дон Кіхота» зазнав, напевне, лише «Гамлет». Ніхто не зможе закреслити низки романтичних інтерпретацій «Гамлета», а «Дон Кіхот» викликав стільки ж романтичних тлумачень, скільки й есеїв та книг, котрі ідеалізацію Сервантесового персонажа відкидають і заперечують. Романтики (а себе я також до них зараховую) вважають Дон Кіхота героєм, а не блазнем, відмовляються читати книгу, найперше, як сатиру і вбачають у пошуках Дон Кіхота метафізичний і містичний сенс, після чого твердження про вплив книги Сервантеса на «Мобі Діка» виглядає цілком природним. Захоплення цим неймовірним пошуком мрії триває, починаючи від німецького філософа та критика Шеллінга у 1802 році і до бродвейського мюзиклу «Чоловік з Ламанчі» 1966 року. Найбільше підносити Дон Кіхота схильні романісти: великими прихильниками цього образу були англійці Філдінг, Смоллетт і Стерн, німці Гете і Томас Манн, французи Стендаль і Флобер, американці Мелвілл і Марк Твен, а також майже всі сучасні іспаномовні письменники Америки. Достоевський, який може видатись нам надзвичайно відмінним від Сервантеса, наполягав, що його князь Мишкін з роману «Ідіот» мав Дон Кіхота за прототип. З огляду на те, що багато хто вважає Сервантеса засновником роману, котрий винайшов альтернативу пікарескній повісті, цілком зрозумілим є захоплення його непересічним експериментом серед пізніших романістів, проте неймовірну прихильність до цієї книги Стендаля і, особливо, Флобера можна пояснити хіба визнанням винятковості досягнень її автора.

Особисто мені, звісно ж, імпонує погляд Унамуно, оскільки, на мою думку, найглибший сенс «Дон Кіхота» у відкритті та піднесенні героїчної особистості — й це стосується і Дона Кіхота, і Санчо. Втім, Унамуно відверто надавав перевагу персонажу, а не його автору, і тут я вже з ним не погоджуюсь, оскільки мало хто з авторів настільки інтимно пов'язаний зі своїм героєм, як Сервантес. Хотілося б знати, що сам Шекспір думав про свого Гамлета, бо про ставлення Сервантеса до Дон Кіхота ми знаємо надто багато, хоч наші знання почерпнуті, як правило, із дотичних джерел. Сервантес заклав у свою оповідь нескінченну кількість розривів, щоби спонукати читача вести її

замість невпевненого у ній автора. Лукаві та злісні тлумачі, котрі не-втомно працюють, аби принизити величний образ нестримного лицаря, також змушують стати нас активними читачами роману. Дон Кіхот вірить в існування чаклунів, а Сервантес прагматично передбачає їх наявність, щоб побудувати сенс своєї книги. Лише вдавшись до мовних чар, здатні ми зрозуміти ламентатії сумного лицаря, і Сервантес є найпершим підступним чарівником на його шляху. Його персонажі читали всі історії одне про одного, власне, більша частина другого тому присвячена їхнім судженням про том перший. Читач повинен затратити значні розумові зусилля, щоби сприйняти текст, незважаючи на те, що сам Дон Кіхот вперто відкидає навчання, хоч така відмова більше стосується його «божевілля», а не фіктивного статусу лицарських романів, через які він збожеволів. Дон Кіхот і Сервантес разом винаходять новий тип літературної діалектики, котра чергує уявлення про здатність наративу відображати реальні події і марність таких намагань. І чим більше Дон Кіхот у першій частині розуміє обмеження, на які нашоухується художнє письмо, тим більше торжествує Сервантес, вигадавши лицаря і його вірного зброєносця. Дружні й, водночас, далекі від іділічного спокою відносини між Дон Кіхотом та Санчо вражають ще більше, ніж яскравість змальованих ним природних чи соціальних реальій. Лицаря та його зброєносця об'єднують і їхня парна участь у тому, що зве-ться «законами гри», і взаємна бурчлива прив'язаність одне до одного. Я не можу в усьому Західному каноні навести кращого прикладу справжньої дружби, принаймні такої, яка б так повно розкривалася у постійних жвавих діалогах. Ауру цих розмов добре окреслив Ангус Флетчер [Angus Fletcher] у своїй книзі «Кольори мислення»:

Дон Кіхота і Санчо об'єднують жвавість та наснаже-ність їхніх розмов. Говорячи один з одним чи навіть зятя-то дискутуючи, вони розбудовують своє мислення. Жод-на з думок кожного з них не залишається непоміченою і нерозкритикованою. Під час багатьох люб'язних супер-ечок, тим більш люб'язних, чим більш непримиренних,

обоє поступово розмічають поле взаємної вільної гри, пропонуючи домислювати свої думки і нам, читачам.

Моїм улюбленим з-поміж десятків інших є діалог між Дон Кіхотом та Санчо у II частині роману, в розділі 28, котрий відбувається після того, як лицар, подібно до сера Джона Фальстафа, стверджує, що обережність — це найважливіший компонент героїзму. На біду Санчо, через ці міркування він опиняється сам у розлютованому селі. Після сумної пригоди зброєносець скаржиться на біль у всьому тілі, на що отримує від лицаря розважливу відповідь:

— Причина тут, безперечно, у тому, — пояснив Дон Кіхот, — що палиця, яку вони використали, щоб тебе відлупцювати, достатньо довга і сягнула вниз по твоїй спині аж до того місця, де болючі частини знаходяться; якби ж вона сягнула далі вниз, то тебе боліло б ще більше.

— Мій Боже! — вигукнув Санчо, — ваша милість позбавила мене такого тягаря у думках, що тепер все стало так ясно, як це лише може бути! Моє тіло! Чи то причина болю є аж такою вже таємницею, щоби тлумачити мені, що болить мене там, де били палицею?

Переклад Миколи Лукаша

У підґрунті цього діалогу лежить глибока приязнь між двома друзями, котрі почуваються один з одним рівними. Відклавши набіж питання, хто з цих двох є більш оригінальним персонажем, можемо стверджувати, що їхня оригінальність вкупі, як єдиного парного персонажа, перевершує індивідуальну оригінальність кожного з них окремо. Проте цю люблячу і сварливу пару об'єднує щось більше, ніж тільки взаємні приязнь і глибока повага. Попри це, вони є партнерами у єдиній грі, царині зі своїми правилами та особливим баченням реальності: добре розуміє цей момент Унамуно, проте в теоретичному плані краще звернутися до Йогана Гейзінги [Johan Huizinga] та його першорядної праці «Homo ludens» (1944), у якій він згадує

Сервантеса хіба побіжно. Гейзінга починає з того, що вирізняє свій предмет дослідження — гру — з-поміж суміжних понять комедії та глупоти: «Категорія комічного межує з *глупотою* у високому та низькому сенсах цього слова. Тим часом, гра ніколи не буває глупством. Її сенс перебуває поза опозицією глуду та глупоти».

Дон Кіхот не є ні божевільним, ні дурнем, він просто особа, котра грає роль мандрівного лицаря. Гра, на відміну від божевілля чи дурості, є добровільною дією. Згідно з Гейзінгою їй характерні чотири риси: свобода, незацікавленість, виключність або обмеженість і наявність правил. Всі чотири риси повністю справджуються стосовно Дон Кіхотового вдаваного лицарства, проте не завжди пасують Санчо, котрий долучитися до гри господаря не поспішає. Дон Кіхот занурює себе в ідеальні простір і час, залишається вірним свободі свого вибору, незацікавленості й ізольованості та її обмеженням, аж поки не зазнає остаточної поразки, покидає гру, наvertsається до християнської мудрості й так помирає. Унамуно пише, що Дон Кіхот вирушив на пошуки справжньої своєї батьківщини і віднайшов її у вигнанні. Як завше, Унамуно проникає у саму сутність великої книги. Подібно до євреїв чи марокканців, Дон Кіхот опиняється у вигнанні, проте його вигнання внутрішнє, як у новонавернених чи морисків. Дон Кіхот вирушає зі свого села, щоби знайти духовний прихисток у вигнанні, адже лише вигнанцем він може почуватися насправді вільним.

Сервантес ніколи не каже нам напевне, що спонукало Алонсо Кехана (у книзі наведено кілька варіантів написання його імені) довести себе до божевілля читанням лицарських романів, перш ніж пуститися у мандри і стати Дон Кіхотом. Скромний шляхтич з Ламанчі мав лише один недолік: був надто пристрасним читачем популярної літератури свого часу, що врешті й позбавило його розум будь-якого зв'язку з реальністю. Сервантес зображає Алонсо як показовий приклад непрожитого життя. Він неодружений, наближається до свого п'ятдесятиріччя, вочевидь, не мав жодного сексуального досвіду, змушений спілкуватися з невеликим колом осіб: сорокарічною економікою, дев'ятнадцятирічною племінницею, єдиним своїм робітником

та двома друзями — сільським вікарієм та циркульником Ніколасом. Недалеко від його запустілого маєтку живе міцна сільська дівчина Алдонса Лоренцо, котра, сама того не знаючи, стає для Алонсо ідеалом і об'єктом його фантазій, в яких її іменовано шляхетною пані Дульсінеєю Тобосскою.

Чи насправді вона виступає аж таким об'єктом змагань цього доброго чоловіка — невідомо. Один критик дійшов до того, що пов'язав перетворення Кехани на Дон Кіхота з невдоволеним і пригніченим бажанням старого шляхтича до своєї юної племінниці; ніщо в тексті Сервантеса до таких висновків не веде, зате подібні версії свідчать, до якого розпачу доводить його текст сучасних критиків. Автор лише повідомляє, що його персонаж зійшов з розуму, не вдаючись при цьому у жодні клінічні подробиці. Втрату Дон Кіхотом глузду, знову ж, на мій погляд, найкраще пояснює Унамуно: «Він тратить розум заради нас, ради спасіння нашого розуму, щоб явити нам приклад духовної щедрості». Тобто Дон Кіхот приніс у жертву свій глузд, щоби компенсувати наше невігластво і наш брак фантазії.

Убогий селянин Санчо вирішує стати зброєносцем лицаря і супроводить його у другій вилазці, котра закінчується доблесною атакою проти млинів. В нагороду добродушному і на перший погляд тугодумному Санчо Дон Кіхот обіцяє завоювати для нього острів, на якому той стане губернатором. Сервантес відверто іронізує, коли уперше знайомить нас із Санчо, котрий насправді має неабиякий глузд і прагне не так губернаторського багатства, як слави. Якщо тлумачити ще глибше, то якась частина Санчо прагне розпочати власну гру, що ускладнює решта його натури, котра повинна підігравати Дон Кіхоту. Подібно до лицаря, його зброєносець шукає своє нове «я»; кубинський романист Аলেখо Карпент'єр [Alejo Carpentier] вважав, що саме Сервантес винайшов цей мотив для світової літератури. Я б сказав, що Сервантес зробив це відкриття водночас із Шекспіром, проте персонажі обох авторів різняться модальностями змін їхніх характерів.

Дон Кіхот і Санчо Панса є ідеальними співрозмовниками; вони по черзі замовкають і слухають одне одного. А в Шекспіра персонажі дослухаються до самих себе і змінюються, обдумуючи власні

внутрішні діалоги. Але ні Дон Кіхот, ні Санчо не здатні вслухатися у себе: лицарський ідеал та реальний світ зброєносця надто сильні й повнокровні, а тому ці двоє не сумніваються в них і не здатні змінитися. Вони можуть богохульствувати, проте не помічати своїх богохульств. А трагічна велич шекспірівських персонажів мала розвиток далі і в комедії, в історичній та романтичній повісті; лише у кульмінаційних сценах упізнавання його залишені в живих персонажі здатні почути те, що кажуть інші. Вплив Шекспіра переміг техніку діалогу Сервантеса, і так трапилося не лише в англомовних країнах. Модерністський соліпсизм корениться у винаході Шекспіра (і, частково, ще Петрарки до нього). Діалоги між персонажами, котрі виступають на передній план у творах Данте, Сервантеса, Мольєра, видаються нам менш природними, ніж розкішні спрямовані до себе монологи персонажів Шекспіра; напевне, вони й справді є менш природними.

У Шекспіра немає пари, котра б нагадувала дуєт Дон Кіхота і Санчо, адже друзі та коханці у його п'єсах ніколи до кінця не слухають одне одного. Згадайте сцену смерті Антонія, в якій Клеопатра слухає більше себе і дослухається до себе, або гру Фальстафа і Генрі, коли Фальстаф змушений перейти до оборони, бо принц постійно атакує. Окремі винятки, наприклад, діалоги Розалінди та Селії у «Як вам це подобається», трапляються, але нормою вони не є. Шекспірівські особистості не мають відповідників, оскільки самі вартують надто дорого. Розхвалений Унамуно егоїзм Сервантеса пом'якшується вільним діалогом між лицарем та зброєносцем, котрі по черзі звільняють одне одному простір для гри. І Сервантес, і Шекспір є майстрами творення персонажів, проте найяскравіших персонажів Шекспіра — Гамлета, Ліра, Яго, Шейлока, Фальстафа, Клеопатру, Просперо — відносить від нас геть вітер їхньої внутрішньої самотності. А Дон Кіхота рятує Санчо, і Санчо рятує Дон Кіхот. Їхня дружба стала канонічною і, частково, змінила природу Канону після них.

Що значить божевілля, якщо такого божевільного ніхто не може обманути? Ніхто не використовує Дон Кіхота, навіть він сам. Лицар вважає млини велетнями, а лялькові вистави — справжніми

подіями, проте над ним не так вже й легко посміятися, адже у дотепності перевага за ним. Його божевілля є божевіллям *літературним*, воно контрастує з лише частково літературним божевіллям оповідача у знаній лицарській баладі Роберта Браунінга «Чайлд Роланд до Темної Вежі прийшов». Дон Кіхот є божевільним тому, що його взірєць Орlando (Роланд) з поеми Аріосто «Несамовитий Роланд» зійшов з розуму через еротичні переживання. Так само збожеволів, як повідомляє Дон Кіхот Санчо, інший його попередник — Амадіс Галльський. Чайлд Роланд Браунінга не прагне більшого, ніж «поразками достойним бути» і зазнати невдачі, як і всі поети-лицарі, котрі перед ним приходили до Темної Вежі. Дон Кіхот значно здоровіший: він хоче здобути перемогу, скільки б разів йому не доводилося падати і вставати. Його божевілля, як він сам пояснює, це вироблена попередниками поетична стратегія, а тому він замалим що не традиціоналіст.

Сервантес вельми обережно ставився до своїх попередників, а найбільше подібностей у його творчої манери з письмом Фернандо Рохаса, котрий походив із сім'ї новонавернених євреїв і був автором великої прозової драми «Селестина», далекої від католицького ідеалу твору через відсутність теологічних викладок і значний аморалізм. Сервантес писав, що ця книга «була б божественною, якби хоч трохи приховувала людське», маючи на увазі саме відверте зображення людської сексуальності, котра не визнає моральних обмежень. Дон Кіхот, звісно ж, обмежує свої сексуальні бажання до такої міри, ніби є священиком, хоча Унамуно, власне, й вважає його священиком справжньої іспанської — кіхотичної — церкви. Постійна наснаженість Дон Кіхота на битву з усім підозрілим, є досить відвертою сублімацією його сексуального потягу. Примарний об'єкт його бажання, зачарована Дульсінея, виступає символом слави, котру потрібно здобути через насильство, що Сервантес завжди зображає як абсурд. Виживши під Лепанто та в інших битвах, пробувши довгі роки у марокканському полоні, а потім в іспанських в'язницях (де й почалася робота над «Дон Кіхотом»), Сервантес мав дуже добре уявлення і про війну, і про неволю. До вражаючого героїзму Дон Кіхота варто ставитися з великою повагою, проте і зі значною долею іронії, хоча ставлення

самого Сервантеса все одно важко зрозуміти напевне. Шалена цілеспрямованість мандрівного лицаря перевищує аналогічну рису будь-якого іншого персонажа літератури Заходу.

Критик повинен мати неабияку мужність, аби поставити велич образу Дон Кіхота під запитання. Незважаючи на всю свою іронію, Сервантес відверто симпатизує Дон Кіхоту та Санчо, чим спонукає ставитися до них з любов'ю кожного зі своїх читачів. В житті саме слово «любов» може позначати все і нічого, а тому тлумачити її вельми складно, але любов до літературних персонажів, вочевидь, варто спробувати пояснити більш раціонально. В цьому Сервантес, здається, наблизився до універсального навіть більше за Шекспіра, адже мою виняткову любов до єдиного суперника Дон Кіхота серед мандрівних лицарів — сера Джона Фальстафа не поділяють ні більшість моїх студентів, ні майже ніхто серед колег-викладачів. Не знайдеться такого критика, котрий би назвав Дон Кіхота «осоловілим й огидним старим волоцюгою», як зволив висловитися Джордж Бернард Шоу про Фальстафа, проте є достатньо таких, котрі наполягають, що герой Сервантеса дурень і божевільний і що сам автор сатирично висміює його «неконтрольований егоцентризм». Але якби не це, ми б не мали книги, бо хто захоче читати роман про Алонсо Кехану Доброго? Наприкінці всієї історії колишній розчарований лицар повертається до релігії й помирає цілком при здоровому глузді, чим нагадує мені тих друзів моєї юності, котрі десятки років підряд захоплювалися неконтрольованим психоаналізом, але потім позбулися залежності, шал їх спав і закінчили вони цілком притомними аналітиками. Навіть перша частина книги є чим завгодно, але не сатирою, покликаною висміювати нашого героя, а в другій частині, на думку багатьох критиків, автор робить все, щоби читач якомога повніше ототожнив себе з Дон Кіхотом та Санчо.

Герман Мелвілл, шасливо ігноруючи факт вигаданості Дон Кіхота, з істинно американським смаком назвав його «наймудрішим з мудреців, які коли-небудь існували». В Мелвілла було троє улюблених персонажів: Гамлет, Дон Кіхот і Сатана з «Втраченого раю». На превеликий жаль, Агав не стає четвертим з них — можливо, тому,

що поєднує у собі риси перших трьох — проте, екіпаж китобоя просякнутий правдивим сервантесівським духом, а сам Сервантес постає у заключній промові оповідача поруч автора візіонерської «Подорожі пілігрима» та улюбленця всіх американських демократів президента Ендрю Джексона:

Порятуй мене, о великий демократичний Боже! Ти, що не пошкодував несправедливо звинуваченому Баньяну блідої перлини поетичного натхнення, Хто одягнув у золоті шати стражденну жебрацьку руку старого Сервантеса, хто вибрав Ендрю Джексона з-поміж побережної гальки, і возніс його на бойового коня, і дав його славі гриміти, щоби захиталися трони! Ти, котрий у всій Твоїй силі йдеш землею, обираючи переможців серед народного загалу, порятуй мене, о Боже!

Таким є екстаз правдивої американської релігії, котра майже не має нічого спільного з обережним католицизмом Сервантеса, проте набагато ближча тій іспанській релігії, котру Унамуно називає кіхотизмом. Трагічний сенс життя, помічений Унамуно в «Дон Кіхоті», виявляється пізніше і у «Мобі Діку». Агав є маніяком, як ним є і значно добріший Дон Кіхот, проте обоє вони постають перед нами як гнані життям ідеалісти, котрі дошукуються земної справедливості не як релігійні фанатики, а як безкорисні, богоподібні герої. Агав прагне лише знищити Мобі Діка — слава для капітана-квакера ніщо, а помста все.

Шкоди мандрівному лицарю завдають хіба вигадані ним самим міфологічні істоти, і Дон Кіхот стоїчно зносить всі поразки. Унамуно вважає, що лицаря веде жадання вічної слави, витлумаченої як «вивищення особистості у просторі та часі». Для мене це тлумачення — аналог Благословення Ягвіста: прожити повніше життя і вийти поза рамки часу. Донкіхотовими чеснотами є щедрість та проста доброта. Його вадою, якщо таку можна знайти, є загальне переконання іспанського Золотого віку, що справжню перемогу здобувають

зброєю, проте оскільки він увесь час зазнає поразок, то від цього не-
доліку, схоже, здатен врешті вилікуватися.

Як і я, Унамуно із найвищою серйозністю ставиться до захоп-
лення Дон Кіхота Алдонцою Лоренцо і його подальшим пошануван-
ням її як ангелічної зачарованої Дульсінеї, подібної до Дантової
Беатріче — у той спосіб образ лицаря набуває майже повної завер-
шеності. Він живе вірою, знаючи, як видно з його шаленств, що ві-
рить у фікцію, і розуміє — бодай у моменти прозрінь — що це
лише фікція. Дульсінея є першорядною фікцією, і лицар виступає
як опанований нею читач, поет дії, котрий творить величний міф.
Дон Кіхот Унамуно постає парадоксальним агоністом, предком зма-
лілих мандрівників Кафки та Бекетта, котрі шукають шлях через хаос
нашої сучасності. Можливо, сам Сервантес і не мав на увазі витвори-
ти образ героя-шукача секулярного «непорушного», проте Дон Кіхот
стає таким у пристрасному коментарі Унамуно. Лицар стає метафі-
зичним актором, згодним ризикувати і зносити насмішки, щоб тільки
ідеалізм продовжував існувати.

На противагу перейнятому направду еротичною вірою лица-
рю, Сервантес виводить незвичайний, вельми шекспірівський пер-
сонаж трикстера Гінеса де Пасамонте, котрий уперше з'являється
у 22 розділі першої частини як один із невірників, засуджених
на галери, а далі повертається у другій частині, в розділах 25—27,
вже під іменем ілюзійніста майстра Педро, котрий пророкує за до-
помогою містичної мавпи і ставить настільки правдоподібну ляль-
кову виставу, що Дон Кіхот, повіривши у її справжність, атакує і зни-
щує його ляльок. В образі Гінеса Сервантес витворює уявного
персонажа, котрий однаково добре почувався би і серед низових
верств Єлизаветинської епохи, і на найнижчому дні іспанського Зо-
лотого віку. Коли Дон Кіхот і Санчо вперше його зустрічають, він
йде дорогою з десятками інших в'язнів, засуджених королем до вес-
лування на галерах. В інших невірників були залізні пута на руках
і ошийники, прикуті до єдиного ланцюга, проте Гінеса закували
більш вибагливо:

Далі йшов чоловік років під тридцять, дуже гарний з себе, тільки що одно око йому в друге заглядало. Скутий він був не так, як інші: на нозі мав довгого ланцюга, що обвивався йому навкруги всього тіла, а на шиї аж двоє залізних кілець — одно злучене з ланцюгом, а друге, так зване «держи-мене» або «задериголова», з'єднувалось біля пояса двома залізними прутами з наручнями, замкнутими на велику колодку, так що ні рук до рота не піднесеш, ні головою до рук не нахилишся.

Переклад Миколи Лукаша

Як пояснюють Дон Кіхоту вартіві, Гінес є надзвичайно небезпечним і настільки хитрим та самовпевненим, що вони бояться його втечі, навіть коли він закутий подібним чином. Його засудили на десять років галер, що прирівнюється до громадянської смерті. Гінеса закуто так, що він не може головою нахилитися до рук чи, навпаки, підняти їх, у чому Роберто Гонсалес Ечеваррія [Roberto González Echevarría] вбачає іронію, спрямовану проти авторів пікареских романів, бо ж Гінес і сам складає хвальковиту пікареску про своє життя:

— Як вас цікавить моя особа, то знайте — я Гінес де Пасамонте і сам написав своє життя оцими ручками й пучками.

— Латрига правду говорить, — підтвердив комісар, — він і справді списав свою історію дуже, як то кажуть, до шмиги і залишив ту книгу в тюрмі під заставу на двісті реалів.

— І викуплю колись, — докинув Гінес, — хоч би й за двісті дукатів.

— Така б то вона добра? — спитав Дон Кіхот.

— А добра, — відповів Гінес, — сховається перед нею в кут і Ласарільйо з Тормеса, і всі інші подібні писання, старі й нові. Бо в ній, мосьпане, щоб ви знали,

сама щира правда, і така ж цікава та втішна, що ніяка вигадка їй не дорівняє.

— А як тій книзі на титул? — спитав Дон Кіхот.

— «Життя Гінеса де Пасамонте», — відповів Гінес.

— І вона вже закінчена? — допитувався Дон Кіхот.

— Як же вона може бути закінчена, — сказав Гінес, — коли моє життя ще не скінчилось?

Переклад Миколи Лукаша

Шаленець Гінес вказує головний принцип пікарески, котрий не можна застосувати до «Дон Кіхота», хоча цей роман і закінчується смертю головного героя. Втім, Дон Кіхот помирає метафорично ще до того, як Алонсо Кехана Добрий помирає дослівно. «Ласарільйо з Тормеса», цей анонімний архетипний зразок іспанської пікарески, вперше був опублікований у 1553 році і довгий час залишався вельми популярним читвом; англійською його найкраще переклав у 1962 році поет В. С. Мервін. Якщо історія хвалька Гінеса була ще кращою, то вона була просто прекрасною, хоча це й так зрозуміло, оскільки вона стала частиною «Дон Кіхота». Гінес уже провів колись чотири роки на галерах, а від нового десятирічного терміну його рятує високе божевілля Дон Кіхота. Гінес та інші засуджені розбігаються, а бідний Санчо намагається застерегти свого пана, що його вчинок — то виклик самому королю. Сервантес, котрий сам п'ять років пробув у марокканському полоні, а пізніше сидів у іспанській в'язниці, несправедливо звинувачений у зловживаннях на посту збирача податків, вкладає у вуста Дон Кіхота промову, просякнуту особистою пристрастю і позбавлену іронії: «...королю ж, гадаю, знайдеться і без них досить принагідних слуг, бо то, на мою думку, річ надто жорстока й несправедлива — повертати в рабство тих, що їх Бог і природа вольними створили».

Після загальної бійки, коли варта втекла, Дон Кіхот наказує звільненим в'язням відправитися до Дульсінеї й описати свою пригоду. Гінес спершу намагається напоумити лицаря, але коли той

впадає у гнів, в'язні починають шпурляти в нього і в Санчо камінням, а потім обох грабують. Врешті

...на бойовищі zostалися самі тільки Дон Кіхот із Санчо та Росинант з ослом. Осел стояв, задумливо понуривши голову, тільки ушима час від часу пряв — ще йому торох од того камінного граду не перешумів і досі; Росинант лежав, простягнувшись поруч із господарем своїм, бо його теж якась каменюка з ніг ізбила; Санчо тремтів, голем-голісінкий, щоб їх Свята Германдада тут не зуспіла, а Дон Кіхот журился, що люди, яким він стільки добра зробив, такого наброїли йому лиха.

Переклад Миколи Лукаша

Пафос цього уривка видається мені просто витонченим — це з тих епізодів, які не забуваються. Унамуно, такий же піднесено безумний, як і його пан, Дон Кіхот, вважає, що уривок «...вчить нас звільняти галерних рабів саме тому, що вони нам не будуть за це вдячні». Сумний Дон Кіхот не погоджується зі своїм баскським екзегетом, запевняючи Санчо, що засвоїв урок. Мудрий зброєносець не вірить і відповідає: «Тоді ви, мабуть, пане, розуму навчитеся, як я турком стану». Однак, урок і справді засвоєно, проте не лицарем, а самим Сервантесом, котрий переоцінив свою прихильність до вельми вдалого, але менш важливого образу «відомого мерзотника та злодюги» Гінеса де Пасамонте. Самовпевнений Гінес, дури́світ і збоченець, цілком вписується у шерех канонічних літературних злочинців, як-от шекспірівський Бернардин з «Міра за міру» або блискучий Вотрен Бальзака. І якщо Вотрен може повернутися як абат Карлос Геррера, то чому б Гінесу не назватися лялькарем майстром Педро. Цікаво, однак, знати, що ще, окрім авторської гордості, спонукало Сервантеса повернути Гінеса де Пасамонте у другу частину «Дон Кіхота»?

Критики загалом погоджуються з думкою, що протистояння між Гінесом та Дон Кіхотом, між пікареским трикстером та лицарем-візіонером, частково ілюструє опозиційність двох літературних

жанрів: шахрайської повісті та роману, котрий Сервантес, власне, і винайшов подібно до того, як Шекспір (котрий не знав грецької трагедії, крім її куцих залишків у текстах римлянина Сенеки) винайшов новочасну трагедію та трагікомедію. Подібно до персонажів Шекспіра, Дон Кіхот має багату духовну сутність, у той час як негідник Гінес зображений поверхово, незважаючи на всі його дволичні таланти. Гінес є майстром позерства, проте до внутрішньої трансформації він не здатен. Дон Кіхот, як герої Шекспіра, не перестає змінюватися, і в таких змінах мета його постійних часто злісно-роздратованих, проте, врешті, люб'язних розмов із Санчо. Пов'язані в єдиний дует правилами літературної гри ці двоє ще й втягують одне одного у нескінченний процес взаємної гуманізації. Їхні невдачі вельми численні, але хіба це дивно у кіхотичному світі? Час від часу Санчо подумує покинути свій пост зброєносця, але не може це зробити: частково, він захоплений своїм паном, а частково його, як і Дон Кіхота, стримує любов. Вряд чи цю любов можна відрізнити від гри з її правилами, проте так і повинно бути. Безперечно, однією з причин повернення Гінеса де Пасамонте у другій частині є його відсутність у грі — навіть у ролі актора лялькового театру.

Кожен читач знає головну різницю між першою і другою частинами «Дон Кіхота»: всі важливі персонажі другої частини або напряду заявляють, що читали першу, або знають, що вони є у ній дійовими особами. У такий спосіб створено додаткові умови для повторної появи пікаро Гінеса у 25 розділі другої частини роману, в якому ми бачимо чоловіка в одязі з верблюжої вовни та у пов'язці із зеленої тафти, що закриває йому половину обличчя. Це і є майстер Педро, котрий може показати всім мавпу-пророчицю, а також лялькову виставу про звільнення з мавританського полону дочки Карла Великого Мелісендри її чоловіком мандрівним лицарем Доном Гайферосом, головним васалом Карла.

Власник корчми, у якій Дон Кіхот і Санчо зустрічають майстра Педро, каже про нього, що він «базікає за шістьох, а п'є за дванадцятьох». Після того, як він упізнає Дон Кіхота і Санчо, на пораду

своїм мавпи-провидиці (яка, щоправда, не передбачає майбутнє, а лише прозирає в минуле і теперішнє) розіграє лялькову виставу, котра, без сумніву, є однією з метафоричних прикрас шедевру Сервантеса. Найкраще про цей епізод написано у «Медитаціях про Дон Кіхота» Ортеги-і-Гассета, котрий порівнює виставу майстра Педро з «Менінами» Веласкеса, картиною, на якій художник, малюючи короля та королеву, одночасно зобразив на полотні і свою майстерню. Лялькова вистава не була тим полотном, на яке Дон Кіхот зміг би спокійно дивитися — він, звісно, був найгіршою публікою для такого видовища:

Побачивши й почувши стільки бусурменства і стільки навіженства, Дон Кіхот зміркував за благо спомогти втікачів; тож зірвався на рівні й покликнув товстим голосом:

— Не допущу, поки я живий, щоби при мені так підступно трактовано такого зацного рицаря й небожана коханця, як дон Гайферос. Спинись, плюгава галайстор! Не смійте гнатися-туритися за ними, а то я сточу з вами бій!

Як сказав, так і зробив, добув меч, плиг одним скоком до вертепу і давай з небаченим завзяттям і люттю бити лялькових маврів: тих скидав на землю, тим стинав голову, одних калічив, інших шаткував на капусту і в розпал тієї січі так кресонув навідліг, що якби майстер Педро не пригнувся, не скоцюрбився і не присів, Дон Кіхот зніс би йому голову так же завиграшки, буцімто вона в нього була марципанова.

Переклад Миколи Лукаша

Цей розмашистий удар не є аж таким випадковим і, вочевидь, складає кульмінацію всієї розкішної сцени. Мастер Педро втрутився у п'єсу, в якій його не мало бути, і цілком міг за це поплатитися. За момент до того Дон Кіхот сказав Санчо, що лялькар, напевне, продав душу дияволу, бо його мавпа «...вгадує лише минуле й теперішнє,

а диявольська премудрість на цьому й обмежується». Підозра лицаря ще посилюється, коли майстер Педро, говорячи про мавританські мечеті, вміщує на них церковні дзвони. Відповідь Гінеса-Педро на закид Дон Кіхота готує нас до сцени, коли той припинить виставу:

— Не уїдайтеся, ваша милість, пане Дон Кіхоте, за такий дріб'язок і не домагайтесь досконалості — все одно її не осягти. Чи ж у нас не виставляють кожен Божий день кумедій, де все півтора людського? А проте вони тішаться неабияким успіхом, і глядачі в надпориванні їм ляпають і кричать «браво». Говори далі, хлопче, і не слухай нікого, хай навіть у моїй виставі дурниць, що того маку на паляниці.

Переклад Миколи Лукаша

Відповідь Дон Кіхота похмуро лаконічна: «Ваша правда». У цьому епізоді майстер Педро перетворюється на великого літературного суперника Сервантеса, жажливо продуктивного й успішного поета-драматурга Лопе де Веґу, фінансові тріумфи якого поглибили відчуття Сервантесової поразки як драматурга. Дальший напад лицаря на картонну ілюзію театру — це, водночас, і критика суспільних смаків, і метафізична демонстрація кіхотичної чи художньої волі, котра розмиває межі між природою та мистецтвом. Гумор такого змішування приправлено літературною сатирою, котру не компенсують пізніші грошові відкупні Дон Кіхота за свою щедрю помилку і його вибачення зі звичними наріканнями, що це, мовляв, чарівники задурили йому голову. Після цього епізоду Гінес де Пасамонте зникає з роману, оскільки його функцію протиставити пікарро лицарю-візіонеру виконано. Нам залишається не тільки насолода від всієї сцени, а також і естетична притча, в якій вміщено наче скорочений виклад усієї донкіхотівської місії і показано, водночас, і її межі, і героїчну пристрасть, з якою персонаж і автор ламають кордони нормативної літературної репрезентації.

Автор пікаресок Гінес не може змагатися з Дон Кіхотом, котрий провіщає майбутній триумф роману.

Читачі розходяться у своїх вподобаннях до першої або другої частин «Дон Кіхота», вочевидь, не лише тому, що ці книги доволі різні щодо тону оповіді, а й чітко відмінні у ставленні Дон Кіхота і Санчо до їхнього світу. Особисто я не знаходжу нічого нудного у другій частині (вона подобається мені більше), проте у ній лицар і його зброєносець часом страждають від нового типу самоусвідомлення. Знати, що ти одночасно є ще й персонажем книги про твої походеньки, аж ніяк не сприяє здійсненню нових подвигів. Втім, присутність читачів, котрі знають про їхні попередні невдачі, Дон Кіхота і Санчо не надто зворушує. Санчо починає відчувати смак у пригодах, і це робить дружбу обох персонажів ще міцнішою. Що більше, ми бачимо Санчо, котрий діє самостійно, коли стає на десять днів мудрим і доволі знудженим обов'язками губернатора, а далі свідомо відмовляється від посади і повертається до свого компаньйона. Найбільше мене зворушує зміна у ставленні до свого письма, котра відбувається з самим Сервантесом. Він повертається обличчям до смерті, знаючи, що щось у ньому помере разом з Дон Кіхотом, а щось (можливо, навіть глибше) залишиться жити разом із Санчо Пансою.

Ставлення Сервантеса до свого шедевра важко схарактеризувати однозначно. Лео Шпітцер [Leo Spitzer] вважає, що в романі досконало окреслено нові межі влади письменника:

Високо над вселенським, створеним ним самим космосом... возсідає на троні мистецьке «я» Сервантеса, всеохопне творче «я», рівне Природі, богорівне, всемогутнє, всезнаюче, предобре — милосердний творець подібний до Бога, проте не обожнений... адже Сервантес завжди схилявся перед вищою Божою мудрістю, втіленою у вченні католицької церкви та у встановленому порядку держави і суспільства.

Чи походив Сервантес з новонавернених євреїв, чи ні, проте у нього вистачало самогубного нахабства аж настільки низько не схилятися, про що Шпітцер, звісно ж, не може не знати. Чим би не був «Дон Кіхот», він точно не є ні побожним католицьким романом, ні, на що, знову ж, натякає Шпітцер, пеаном «розумному правлінню». Ця книга сповнена сміху, інколи меланхолії, навіть болю, а Дон Кіхот постає, водночас, і поборником всього людського, і лицарем смутку. Чи зможемо ми коли-небудь визначити, що є «питомо сервантесівським»? Еріх Авербах написав, що «цього не виразиш словами», проте все-таки мужньо спробував:

Це не філософія; і ніяка не дидактика; це навіть не занепокоєння непевністю людського існування чи могутністю долі, як у Монтеня чи Шекспіра. Це ставлення — до світу, а відтак і до сутності його мистецтва, в якому сміливість та холонокровність відіграють найважливішу роль. Поруч задоволення, яке він має від багатоманіття своєї гри, в ньому співіснують південні небагатослівність та гордовитість. Це не дає йому сприяти гру надто серйозно.

Присягаюсь, що навіть такі красномовні слова недостатньо описують нам велич «Дон Кіхота»; наполягаю на потребі перечитування цього тексту, хоча б тому, що Сервантес сприймає гру світу, як і супротивну йому гру Дон Кіхота і Санчо Панси, вельми серйозно і, водночас, іронічно. Сервантесівське настільки ж багатозначне, як і шекспірівське: воно вміщує нас з усіма нашими відмінностями. Мудрість так само притаманна Дон Кіхоту й Санчо Пансі, особливо коли трактувати їх разом, як притаманні інтелект та мовна майстерність серу Джону Фальстафу, Гамлету та Розалінді. Двоє героїв Сервантеса — це, просто кажучи, найбільш досконалі персонажі Західного канону, за винятком хіба пригорщі чи двох (то найбільше) їхніх побратимів із Шекспірових текстів.

Суміш божевілля і мудрості у їхніх характерах, їхня незаперечна справжність мають відповідниками найбільш досконалі образи героїв та героїнь Шекспіра. Сервантес, як і Шекспір, заклав основи нашої природи: тому ми вже не бачимо, що робить «Дон Кіхота» настільки оригінальним і дивним твором. Якщо гру світу і можна передати у літературному тексті, то маємо саме той випадок.

6. МОНТЕНЬ І МОЛЬЄР:

КАНОНІЧНЕ УНИКАННЯ ІСТИНИ

У французькій літературі, як видається, немає єдиної поста-ті, котра перебувала б у центрі національного канону: немає свого Шекспіра, Данте, Гете, Сервантеса, Пушкіна, Вітмена. Натомість є сузір'я титанів, кожен з яких годився би на цю роль: Рабле, Монтень, Мольєр, Расін, Руссо, Гюго, Бодлер, Флобер, Пруст. Перевагу можна віддати тандему Монтень—Мольєр, адже найвидатніший із есеїстів був духовним батьком єдиного суперника Шекспіра у жанрі комедії.

Мольєр, на відміну від Шекспіра з його всеохопною свідомістю, вважав своє заняття — розважати благопристойних осіб — дещо дивним. Аудиторія англійця аж ніяк не заперечувала проти непристойностей. Звісно, Королева Єлизавета мало чим нагадувала Луї XIV, і навіть Яків I, найосвіченіший з усіх британських монархів, ніколи так і не став тим головним глядачем Шекспіра, яким для Мольєра був Король-Сонце. Цілком можливо, що увага монарха в чомусь обмежувала Мольєра, проте навряд чи суттєво, адже він, фактично, був таким же універсальним драматургом, як і Шекспір. Мольєр різче схожий на Шекспіра, що частково можна пояснити впливом Монтеня на творчість їх обох. Гамлет Мольєра — це Альсест, головний герой «Мізантропа». Обидва персонажі сформувались під впливом певних аспектів філософії Монтеня, обидва виправдовують безжальну й бентежну думку Ніцше: «Те, для чого ми знаходимо слова, — вже мертво у наших серцях»;

в акті мовлення завжди є щось зневажливе». Гамлет долає цю неповагу до слів лише у п'ятому акті, Альсест — не долає взагалі. Втім, вирок Ніцше стосується мовлення, а не письма, тобто есеїстичному мистецтву Монтеня він напрому суперечить.

Емерсон, як і Ніцше, відвертий послідовник Монтеня, описав «Проби» так: «Різоніть ці слова — і вони кровитимуть. Вони мають артерії, вони живі». Триумф Монтеня — у тому, як відверто він вжив себе у свою книгу; саме це ми називаємо його оригінальністю — словом, що в англійській мові має більш позитивне значення, ніж у французькій, де часто вживається як синонім ексцентричності. Радикальна оригінальність Монтеня — це щось найменш французьке у ньому. Але саме вона зробила есеїста канонічним — не лише для Франції, а й для Заходу загалом. Мене ніколи не перестає дивувати цей неусвідомлений закон Західного канону: він інкорпорує твори за їхню унікальність, а не за те, що вони гладенько вписуються в наявний порядок. Як і кожен великий канонічний автор, Монтень щоразу глибоко дивує читача — і не лише тому, що не вкладається в рамки всіх тих концепцій, з якими підходять до написаних ним текстів. Його можна інтерпретувати як скептика, гуманіста, католика, стоїка, навіть епікурейця — практично, як заманеться.

Його розмах і охопність наближаються до шекспірівських вимірів, і один зі способів розглядати Монтеня, хоча він нічого не знав про Шекспіра, в той час як Шекспіру про нього дещо було відомо, — це подивитися на нього як на наймасштабнішого з усіх шекспірівських персонажів, що перевершує навіть Гамлета. Як і Гамлет, Монтень — це особистість, що перебуває у пошуку. Перечитуючи і переосмислюючи вже написані частини власної книги, він змінюється; і, напевно, не можна навести іншого прикладу, коли книга втілюється в людині, а людина розгортається як книга. Жоден інший письменник не прислухається до себе так уважно, як Монтень; в жодному іншому творі, крім «Проб», ми не побачимо такого безперервного процесу вслухання у себе самого. Навіть постійно перечитуючи цю книгу, я не можу до неї звикнути: вона

демонструє чудеса мінливості. Мені відомий хіба ще один такий матеріал — записники та щоденники Ралфа Валдо Емерсона, американського втілення Монтеня. Одначе, щоденники Емерсона надто розлогі, це не цілісна книга, якою, без сумніву, є самоаналізи Монтеня. Для такого елегійного літературного критика, як я, «Проби» мають священний статус поруч із Біблією, Кораном, Данте і Шекспіром. З усіх французьких авторів, включно з Рабле чи Мольєром, Монтень постає найменш обмеженим рамками національної культури, хоча, парадоксальним чином, формування суто французької ментальності відбулося за його безпосереднього впливу.

Мати Монтеня, котра в есеях згадується лише мимохідь, походила з родини навернених у християнство іспанських євреїв (*conversos*), які були незадоволені статусом громадян другого сорту і переселилися в Бордо. Хоча Монтень лишався католиком, дехто з його братів та сестер прийняли кальвінізм, і ким би ми не вважали Монтеня, називати його письменником релігійним доволі абсурдно. На кожну згадку про Христа у його книзі припадає дюжина цитат із Сократа. Навіть дослідник М. А. Скріч [M. A. Screech], котрий наполягає, що Монтеня слід розглядати як ліберального католицького автора, врешті-решт підсумовує: Монтень вірить, що «завжди, коли божественне втручається у людське життя, порушується природний порядок, у якому людина почувається якнайзручніше». Виступаючи в ролі громадського діяча (найчастіше — з великою неохотою), Монтень відмовлявся пристати до певного табору у тогочасних французьких релігійних війнах. Особисті його симпатії були на боці його земляка гасконця Генрі Наваррського — палкого захисника протестантів, який, ставши Генрі IV, прийняв католицизм заради спокою Парижа та королівства. Якби Монтень мав міцніше здоров'я, він, напевно, прийняв би запрошення Генрі IV стати одним з королівських радників, проте доля вирішила інакше, й автор «Проб» помер самотнім у віці 59-ти років.

Його книга на той час вже стала знаменитою в Європі й відтоді її слава та вплив не слабшали. Проте, якщо справдиться моє

тривожне передбачення, і за якихось років десять, а то й менше, ми зустрінемо світанок нової Теократичної епохи, Монтень, принаймні на якийсь час, відійде у тінь. Його авторитет залежить від читачів-чоловіків, що ототожнюють себе з автором. Що ж до феміністок, то вони навряд чи колись пробачать Монтеня, чоловічий шовінізм якого далеко випередив Фройдів: Фройд проголосив жінку непізнаваною таємницею, а для Монтеня таємниці не існувало взагалі. Вершиною його системи цінностей було людське, а жінки — не зовсім люди: Монтень ототожнював їх із природою. І все ж він був достатньо мудрим, щоби не звинувачувати лише одну стать. Це зрозуміло з його пізнього, вельми перейнятого питаннями статі есею «З приводу деяких віршів Вергілія»:

Я стверджую, що чоловіка та жінку зроблено в один і той самий спосіб; за винятком освіти та звичок, різниця між ними невелика. Платон у своїй «Державі» запрошує і тих, і тих займатися різноманітними науками, військовими та цивільними справами, покладає на обидві статі однакові обов'язки. А філософ Антісфен знімає усі відмінності між їхніми та нашими чеснотами. Значно легше звинуватити одну стать, аніж виправдати іншу. Це як у старому прислів'ї: в чужому оці бачиш соломинку, а у своєму не бачиш колоди.

Найкращий, як на мій погляд, англомовний перекладач та інтерпретатор Монтеня Доналд М. Фрейм [Donald M. Frame] визначає головним напрямом його еволюції поступове усвідомлення факту, що всі ми — зокрема й гуманісти чоловічої статі — належимо до одного спільного натовпу. У часи, коли ми шкандибаємо до кінця Демократичної епохи, це відкриття аж ніяк не є сенсаційним. «Одначе, — додає Фрейм, — з вуст освіченого письменника 1590 року ці ідеї звучали доволі радикально й негуманістично».

Щоб усвідомити, наскільки радикальним, як на 1590 рік, був Монтень, пропоную розглянути його поруч із Блезом Паскалем,

французьким науковцем та релігійним письменником, що народився на третину століття пізніше — у 1623-му. Паскаль майже не міг звертатися до Монтеня без побоювань та обурення (resentment). Він відмовлявся прийняти католицизм попередника — католицизм, що ґрунтувався на скептицизмі. Монтень мав справу лише з мінливим світом платонівських видимостей, проте це не заважало йому вірити у вічного католицького Бога, який перебуває за межами людського пізнання. Цей Бог не ховається, а проте — недосяжний. Люди приречені вічно чекати на дар Його появи, а тим часом живуть собі природним життям, перебуваючи у щасливому скепсисі щодо світу, який населяють. Натомість, Бог Паскаля прихований, проте досяжний. Цей парадокс відкриває простір для трагедій, але не сприяє комедіографам. Стимулом драматичної творчості Мольєра міг бути Монтень, а Расіна, без сумніву, надихав Паскаль. Скептицизм Монтеня, можливо, вплинув навіть на трагікомізм «Гамлета», що вже говорити про іронічний комізм «Мізантропа». Цікаво, що трагічна течія французької культури, представлена Паскалем та Расіном, не так охоче експортувалася, як комічний світогляд Монтеня і Мольєра.

Догматичне неоохристиянство Т. С. Еліота змушувало його віддавати перевагу Паскалю, а не Монтеню: виправданий релігійний вибір, проте неприйнятне літературне судження. Запропонувавши англомовному читачеві «Думки» Паскаля, Еліот поставив себе у незграбне становище, адже цей опус майже всуціль складається з не зовсім засвоєних ідей Монтеня. Випадок важкий: «Думки» багато хто міг би назвати відвертим плагіатом. Припускають навіть, що Паскаль писав їх, тримаючи перед очима примірник Монтеневих «Проб». Було так у дійсності чи ні, але метафора мені подобається: неначе справжній канібал, Паскаль злісно і похмуро пожирає Монтеня. Дуже нагадує ситуацію з раннього оповідання Борхеса «П'єр Менар, автор „Дон-Кіхота“», де Паскаль — Менар, а Монтень — Сервантес. Ось два фрагменти, які я надзвичайно люблю зіставляти: 358-му «думку» Паскаля та блискучу сентенцію з есе Монтеня «Про досвід»:

Людина — ні ангел, ані тварина, і прикро, що той, хто хоче грати роль ангела, поводить як тварина.

•

Люди хочуть позбутися себе, втекти від людського. Це божевілья: замість того, щоб перетворитися на ангелів, вони перетворюються на тварин; замість того, щоби піднятися, вони падають.

Монтень також зазнавав впливів, але його потужний дух переосмислив та перевершив їх. Усе, що мав Паскаль, — це Монтень, якого він хотів би забути, але яким був просто одержимий. Картина невтішна: Паскаль таврує нас усіх, у той час як Монтень — просто звинувачує декого в ідеалізаторському божевільлі. Паскаль редукує нас до певних ролей, а Монтеня цікавить наше сутнісне буття. Чому ж Паскаль так переймався Монтенем? Еліот твердить: Паскаль вивчав Монтеня, щоб заперечити, знищити його, але не зміг — це, радше, нагадувало жбурляння гранатами в туман. Монтень, переконує Еліот, — це «туман, газ, рідина, таємничий елемент». Напевно, найдивніша характеристика з усіх, які ми знаємо. Підтекст цієї несправедливої метафори прояснюється, коли автор «Смерті в соборі» каже, що Монтень «досяг успіху тому, що виразив скептицизм, притаманний кожній людині». Включно з Паскалем та Еліотом, звісно.

На мою думку, це просто помилкова інтерпретація. І недооцінка Монтеня: його оригінальність та сила впливають далеко не зі спокійного скептицизму, який, не слід забувати, лишається скептицизмом католицьким. Незважаючи на всю свою іронічну скромність, Монтень пише як харизматична особа, де в чому схожа на Гамлета. Тобто нас захоплює не звичайний скептицизм, а оригінальна особистість Монтеня — особистість, яку вперше у літературі зроблено темою твору. Волт Вітмен та Норман Мейлер були непрямими спадкоємцями Монтеня, Ніцше та Емерсон — безпосередніми нащадками. А невдалий бунтівник Паскаль — лише мимовільною жертвою. Монтень був не туманом, не газом, не рідиною, а цілісною

природною людиною, і тому дратував невдалих шукачів гармонії на кшталт Паскаля та Еліота — авторів, далеких від комедії, хоча й не обділених почуттям іронії.

Дослідження Фрейма часто називають «Монтеневим відкриттям людини», і хоча кінець шістнадцятого століття може видатися часом для цього відкриття дещо запізнілیم, визначити автентичного попередника для Монтеня важче, ніж навіть для Фрейда. Сам Монтень охоче покликався на Сенеку та Плутарха, та й справді взяв від них чимало — проте виключно в царині матеріалу. Монтень, без сумніву, оригінальний письменник: ніким до нього так повно і гарно не була виражена людська самосвідомість. Секрет Монтеня в тому, що він майже ніколи на своїй самосвідомості не «зациклюється», в тому негативному сенсі, в якому зараз ми про це говоримо. Кажучи «вона така зациклена на собі», ми аж ніяк не робимо людині комплімент. Монтень же говорить про себе протягом 850 містких сторінок, а нам хочеться ще більше, бо він окреслює не типову людину, і вже точно — не жінку, але чоловіка, що має бажання, здатність та можливість думати і читати.

Вся справа у харизматичному дарі, який вельми важко пояснити. Емерсон, який чітко бачив цей Монтенів дар, зробити цього не зміг, не змогли і численні академічні дослідники. Мені видається, найкраще пояснити його особистість допоможе образ Сократа з діалогів Платона, що буквально переслідував Монтеня. Швейцарський історик Герберт Люті [Herbert Luthy] вважав, що сутність Монтеня відобразилася в одній із широко відомих його сентенцій: «Коли я граюся зі своїм котом, хтозна, чи не отримує він від того більшого задоволення, ніж я?» Це крок поза межі перспективізму, і до того ж, крок грайливий, сократичний. Проте Платонів Сократ — дуаліст, що ставить душу вище за тіло, а Монтень — моніст, що відмовляється підставляти під удари тіло заради спасіння душі. Навіть Сократ не дає усіх ключів для відповіді на питання: що ж дозволяло Монтеню так ясно бачити і викладати правду про себе? Більшість читачів сходяться на думці, що найкраще есе Монтеня, яке він продумано лишив насамкінець, — есе «Про досвід».

До нього я і звернуся, щоб розгадати секрет Монтеня, якщо тільки це буде мені під силу.

Найкраще все Емерсона називається, що прикметно, «До-свід»; у ньому є особливий, мій улюблений уривок, що красномовно демонструє, чого автор навчився від свого наставника Монтеня: «Не можна применшувати значення того факту, що ми за своєю природою змушені сприймати речі лише з особистої точки зору, що на наше бачення впливає наш темперамент. Але Бог таки зглянувся на наші молитви. Через людську неповноту мораль найперше реалізується як чеснота довіри самому собі. І ми мусимо триматися за цю неповноту, якою б ганебною вона не була, і після спалахів активної діяльності завжди повертатися до себе, іще переконаніше триматися самодовіри».

Втім, «неповнота» тут уявна, так само, як пізніше у поезії Воллеса Стівенса. У чому полягала «неповнота» Монтеня, чому він потребував читачів? Потреба самоствердження і харизма злилися в одне, і відтак зрозуміло, яке місце ми посідаємо у його планах. Його лякає сум — свій і наш, тож він пропонує мудрість як ліки і для себе, і для читача. Меланхолія Монтеня — вже сама собою канонічна, і такою ж стала його мудрість. Найкраще резюме щодо канонічної меланхолії, як на мене, зробила Merri Кілгур у праці «Від співпраці до канібалізму»:

Меланхолія, що пов'язувалася із впливом зірок, з при-
током зовнішніх сил у тіло, передбачила теорію поетичного
впливу. Вона від самого початку асоціювалася з артистич-
ною особистістю — розколотою, повною суперечностей.
Меланхолію розглядали і як один із тілесних гуморів, і як
хворобу; а після того, як злилися спершу протилежні теорії
Галена та Арістотеля, — одночасно і як прокляття, і як бла-
гословення. Це був знак як *генія*, так і *демона*, про які дав-
ніше думали, як про доброго та злого духів, що скеровують
людину, а нині — як про внутрішні якості.

Меланхолія чи розколотість не в останню чергу пов'язана з муками митця щодо того, що він не народив себе сам, як у випадку великого поета та грішного ангела — мільтонівського Сатани, що до свого падіння був Люцифером. У Монтеня меланхолійність є центральною у початкових 2 та 3 есе I книги — «Про сум» та «Наші почуття бачать далі за нас», але випробування, описані там, ще не надто промовисті. Автентична, зріла меланхолія Монтеня іде далі за суперечності, які терзають митця, і повертає до великих тіней болю та смерті. Найкращим, чи не єдиним другом Монтеня був на два роки старший від нього Етьєн де Ла Боеті. Після шести років близької дружби він раптово помер у віці тридцяти двох років. Можливо, тому, що Монтень прагнув ніколи більше не зазнавати страждань від подібних втрат, після цієї смерті він не дозволив зав'язатися жодній іншій справжній дружбі. Він не поділяв християнського чи павликанського погляду на дочасну смерть, згідно з якими вона була відхиленням від божественного плану, карою за гріхопадіння людини. Як зауважив Гуго Фрідріх, Монтень не завдавав собі клопоту полемізувати з положеннями християнства — він їх просто ігнорував як несуттєві. Незважаючи на свою відданість Сократу, Монтень не поділяв навіть його версію безсмертя душі, не кажучи вже про християнську доктрину життя після смерті. Ніщо не може бути менш християнським (і більш дотепним), ніж поради Монтеня щодо приготування до смерті з фрагмента «Про фізіогномію», книга III, есе 12:

Якщо не знаєш, як умирати, — не хвилюйся; коли прийде час — Природа вичерпно покаже тобі, що робити. Вона прекрасно подбає за тебе сама, тож не забивай собі цим голову.

Ми затьмарюємо життя турботою про смерть, а смерть — турботою про життя. Перше нас мучить, друга — лякає. Ми готуємо себе не до смерті, бо це надто вже швидка річ. П'ятнадцятихвилинні страждання

без наслідків та шкоди не заслуговують на якісь особливі інструкції. Насправді ми готуємо себе до приготувань до смерті.

Казати правду для Монтеня — це, зрештою, говорити «Про досвід». Дане есе слідує за відкиданням християнських поглядів на смерть і завершує книгу. Природний скептицизм поступається місцем природному знанню — для того лише, щоб повернутися до питання про межі пізнаного і до Сократа: «З досвіду свого я підтверджую людське незнання, що воно, на мою думку, — найпевніший факт у школі світу. Ті ж, хто не зможуть уявити своє незнання з таких поверхових прикладів, як мій чи їхній власний, нехай прийдуть до нього разом із Сократом, майстром майстрів».

Навіть вищим від незнання є те, що Фройд пізніше сформулював як усвідомлення «Я» завжди матеріальним та тілесним. Монтень цю істину висловив більш зграбно:

Підводячи підсумки: увесь той вінегрет, що я його тут накришив, — це ніщо інше, як запис дослідів з мого життя, достатньо повчальних для здоров'я духовного, якщо будете виконувати викладені тут поради з точністю до навпаки. Але для здоров'я тілесного ніхто не зможе запропонувати вам досвіду ціннішого, ніж я, бо він у мене чистий, незіпсутий, невихолощений теоретизуваннями. У галузі медицини досвід — це перегній, яким розум удобрює усе поле.

Розум, як вважається, звернений до «буття», але Монтень наполягає, що він прагне зобразити не буття. Він зображує проминання, а наше тілесне здоров'я — це історія виключно минушого. Досвід — це перехід з одного стану в інший; після Монтеня це положення стане філософією усієї літератури від Шекспіра й Мольєра до Пруста й Бекетта. Демонструючи нам свою особистість, Монтень має на меті показати: «Я» — це перехід,

проминання, переправа. Якщо «Я» — мінливе, то літописець цього «Я» не завжди зможе пригадати, що він «хотів сказати». Отже, мудрість не є знанням, бо знання, за природою своєю ілюзорне, зводиться до цього «хотів сказати». Бути мудрим — означає промовляти мінливе, і хоча Монтень ніколи не втрачає своєї особистості, його одне «Я» завжди перетікає в інше «Я», як одна інтонація поступається місцем іншій:

Потрібно навчитися терпіти те, чого не можна уникнути. Наше життя, як і світова гармонія, складається з протилежних речей, з різноманітних тонів — милозвучних і брутальних, різких і спокійних, стиснених і гучних. Якби музикант віддавав перевагу лише одному із них, що б він міг зіграти? Потрібно вміти компонувати їх разом, змішувати їх. І те саме слід робити з добром і злом, що взаємопроникні, з усім нашим життям. Існування неможливе без сумішей, у яких один елемент не менш важливий, ніж інший. Намагатися бунтувати проти природних потреб — значить наслідувати нерозумного Ктесіфона, що викликав на поєдинок власного вола.

Не можу сказати, що з легкістю приймаю цю пораду, хоча й знаю, що вона мудра. Водночас як особу, що проти природних потреб таки бунтує, вона мене і не ображає припущенням, нібито я буцаюся з волом і мушу обов'язково програти. Бо цей уривок — це у Монтеня увертюра до відвертої оповіді про безкінечні страждання від каменів у нирках та про іронічну розраду, дану його власним розумом: «Але ж ти помираєш не від хвороб, а від життя. Смерть гарнісінько вб'є тебе і сама, без допомоги недуг. А хвороби і так відтягли смерть багатьом, хто прожив довше, бо весь час думав, що помирає».

Наскільки велика доля іронії у цих словах — неясно, проте з наближенням до кінця есе вона явно зростає.

Я, котрий хвалився, що охопив життєві радощі так старанно й повно, не бачу в них, якщо придивлюся пильніше, практично нічого, крім суєти. Але що з того? Ми і є суєтливі та вітряні. А навіть вітер — мудріший за нас — любить зчиняти шум і ганяти туди-сюди, цілком задоволений зі своїх обов'язків, не бажаючи ніякої стабільності та монолітності — якостей, йому непритаманних.

Монтень тут одночасно проголошує і обмеження, і свободу: для життєвих радощів, для себе, для своїх «Проб». Ми можемо бути мудрим, як вітер, але у цьому разі не маємо привласнювати не притаманні нам якості. Яким би іронічним цей есей не був, він залишається виправданням — себе, природних задоволень і письма, хоча і визнає усе це минушим. А проте, як тут наполягається, гідно прожити це мінує життя — цілком достатньо.

Ми величезні дурні. «Він прожив життя даремно», — говоримо ми. — «Я за сьогодні нічого не зробив». Що, невже ти не жив? Це ж не просто найголовніше, а й найславніше з усіх наших занять... Наш обов'язок — творити свою особистість, а не книжки, здобувати не перемоги у битвах і не території, а порядок і спокій у поведінці. Гідне життя — ось наш великий і славний шедевр.

Ці слова звучали особливо гостро для Монтеня і його перших читачів, котрі жили в часи кривавої громадянської війни між Католицькою Лігою під проводом герцогів Гізів, протестантами на чолі з Генрі Наваррським та роялістами — прибічниками Генрі III, останнього короля з династії Валуа. Однак, порядку та спокою нелегко досягти і зараз, тож уривок зберігає свою актуальність. З наближенням до кульмінації есею з іронією та риторичною силою починає змагатися мудрість. Знову з'являється Сократ, щоб отримати належне вшанування — з чарівним зауваженням: «Ніщо так не вражає у Сократі, як той факт, що вже у похилому віці він знаходив час

вчитися танцювати та грати на музичних інструментах і вважав, що ці години прекрасно проведеними». Вже на порозі смерті Монтень вторує Сократу, виголошуючи девіз: «Чим менше мені лишилося жити, тим глибшим і повнішим я маю зробити своє життя». Ми підводимо місток до все того ж возвеличення повсякденності, яке обурило Паскаля настільки, що він, вкравши шматок із Монтеня, намагався його переробити; проте осягнувши повний контекст цього уривка, ми настільки приголомшені, що забуваємо про Паскаля:

Люди хочуть позбутися себе, втекти від людського. Це божевільня: замість того, щоб перетворитися на ангелів, вони перетворюються на тварин; замість того, щоби піднятися, вони падають. Ця трансцендентальна іронія мене лякає, як лякають недосяжні висоти; і ніщо так неважко перетравити у житті Сократа, як його екстази та одержимість. У Платоні немає нічого більш людського, як ті якості, за які його назвали божественним. З усіх наших наук найбільш приземленими мені здаються саме ті, що піднеслися найвище. У житті Александра Великого я не бачу нічого настільки примітивного і смертного, як його нав'язливі мрії про безсмертя. Коли оракул Юпітера-Аммона провістив Александру місце серед богів, Філота доволі в'їдливо вкусив його у привітальному листі: «Оскільки це стосується тебе, я дуже радий; але шкода підданих того царя, котрий незмірно перевищує людські пропорції».

Цей уривок, як мені здається, сягає вершин мистецтва есеїстики; його сила — у тому, як висловлюється незгода з найліпшими — Сократом та Александром — у їх найгіршому. Ми за межами меланхолії письменника та її суперечностей. Нам не видається старомодним Монтеневе протистояння класикам, яких він надзвичайно шанує, проте судить за міркою людської мудрості. За словами

Фрейма, Монтень олюднив гуманізм, і мудрість відтоді пов'язувалась із єдиним знанням, якого можна досягнути: знанням, як жити. Але сформулювати це у таких термінах — значить втратити Монте-ня, тож щоби віднайти лише йому притаманну канонічну мудрість, необхідно повернутися до його тексту. Есе «Про досвід» має для нас настільки велике значення завдяки когнітивній гармонії, якої не зустрінеш в інших есе:

Знати, як отримати задоволення від гідного існування, — це найвища досконалість, це майже святість. Ми шукаємо іншого життя, бо не знаємо, як розпорядитися тим, яке є; прагнемо вирватися від себе, бо не знаємо, як бути собою. Але вилазити на котурни немає сенсу — адже ходити все одно доведеться власними ногами. На найвищому троні у світі сидіти потрібно на власних сідницях.

Паскаля, напевно, неабияк бісили подібні комічні образи, які не лишають місця трансцендентальним томлінням, теологічним суперечкам та трагедії Бога, котрий приховує своє існування. Під час наближення нової Теократичної епохи, ці чотири речення Монтеня мають стати нашим оберегом від торгашів одкровеннями. Монтень є одним із центральних письменників Західного канону, бо читач під його проводом може знайти своє Я, яким би деформованим воно не стало у наш час. До приходу Фрейда жоден інший світський мораліст не дав нам так багато, і мені здається, що ми оцінимо Фрейда по справедливості, якщо назвемо його Монтенем нашої Хаотичної епохи.

Вікторіанський поет та романіст Джордж Мередіт, автор включеної у роман «Егоїст» п'єси у високому мольєрівському стилі, серед іншого написав і «Етюд про комедію». Мольєра в ньому доволі безпідставно зображено як подвійного агента між вищим і середнім класом: він нібито ставив вистави і для королівського двору, і для міщан, проте симпатизував лише міщанам. Це все ж

ідеалізація: Мольєр, син шпалерника, заслуговує на звання комедіографа Аристократичної епохи навіть більше, ніж Шекспір, син рукавичника. Зрілий Монтень не приховував, що пов'язує свою життєву філософію зі світобаченням звичайних людей, проте Мольєр, як і Шекспір, рідко відкриває сторонньому оку свої найглибші симпатії. Як і Монтень, він був натуралістом, може, навіть скептиком. А до релігії, поза сумнівом, ставився не менш байдуже, ніж Шекспір.

Із притаманним йому здоровим глуздом, Мольєр поділяв прагматичну позицію Арістофана, хоча в усьому іншому і притлумлював Арістофанів дух, не надто доречний при дворі Людовіка XIV. Фактично, богом Мольєра був його милостивий преславний монарх, без чієї прихильності, а нерідко й прямої підтримки, Мольєр не вижив би серед численних ворогів — паризьких святош. Одним стовпом драматургової кар'єри був саме Король-Сонце, другим — майже релігійна відданість театру. Мольєр був актором, писав п'єси і керував трупкою, що, зрештою, поглинуло все його життя. Він помер легендарною смертю — після вистави свого фарсу «Уявно хворий» (1673), у якому виконував головну роль, незважаючи на серйозну хворобу. Йому було тоді п'ятдесят років — тридцять з них він провів у театрі.

У нашому академічному світі, що занепадає, викинути автора з Канону дуже легко, та важче це зробити у театрі, де глядач завжди може проголосувати ногами. Тож Мольєру, як і Шекспіру, тут практично нічого не загрожує. Французькому драматургу буде легше вижити в Америці, ніж Монтеню, хоча перший і наслідує другого у демонстрації недосяжності, невловимості істини, такої любої ідеалістам та ідеологам, що заповнили університети в ім'я соціальної справедливості. Нові пуритани, як і старі, не зустрінуть Монтеня та Мольєра з розкритими обіймами, проте у випадку Мольєра це навряд чи має значення. Можливо, йому вдасться пронести дух Монтеневого скептицизму крізь присмерк нової Теократичної епохи, коли мало хто усвідомлюватиме недосяжність істини, а сам Монтень, напевно, поступить місцем Фрейду.

У комедіях Мольєра, як і в есе Монтеня, істина завжди невловима, завжди відносна, за неї завжди змагаються протиборчі індивіди, табори чи школи. Наскільки можемо проникнути у свідомість самого Мольєра, безсторонність та спокій його душі, а також порятунк від сумновідомих сімейних негараздів давала віра в театр. Те саме ми знаходили і в характері Шекспіра, а втім, з цими геніальними драматургами мало що можна знати напевне — і, очевидно, так воно й має бути. Комічне бачення такого високого рівня, як у Мольєра, від чийого ока ніщо не сховається, здатне збентежити, навіть завдати прикрощів. Я не можу читати чи дивитися в театрі «Тартюфа» або «Мізантропа» без того, щоб не замислитися над своїми найгіршими якостями — так само, як і над відразливими рисами своїх ворогів. Я особисто протиставляю себе Мольєровим фанатикам, хоча у його п'єсах, на відміну від дивовижних гротесків Бена Джонсона, фанатики не карикатурні. Унікальний геній Мольєра — у тому, що він писав «нормативні фарси», як я їх називаю, — хоч це і майже оксюморон, він переконливий.

Жак Гішарно [Jacques Guicharnaud] влучно зауважив: п'єси Мольєра «демонструють, що будь-чие життя — це плітки, фарс і ганьба», тож глядач «приходить до усвідомлення людського віроломства і більше не обманюється щодо власного ества». І далі Гішарно запально доводить, що центральні п'єси Мольєра переконують: «Людська душа в суті своїй гріхозна, хоч при цьому вона і тішиться ілюзією свободи». Можливо, це занадто суворий присуд — Мольєр все ж був учнем Монтеня, щоби бачити у людській душі щось більше, ніж просто гріховність та ілюзію свободи. Чим би ця приємніша якість не була, найбільша відмінність від Монтеня у тому, що відчуття «проминання», таке важливе для «Проб», у Мольєра замінюється повторюваністю. Монтень змінюється, однак персонажі Мольєра — ні. Вони мають простувати вперед такими ж, як і були. Монтень прислуховується до себе, як Гамлет і Яго, і це саме те, чого герої Мольєра не роблять.

Шедеврами Мольєра прийнято вважати «Мізантропа», «Тартюфа» і вельми суперечливого «Дон Жуана» — п'єсу, написану радше

прозою, ніж віршем. Її нелегко назвати комедією, принаймні зараз. Я бачив «Дон Жуана», інсценізованого так, ніби Мольєр повністю схвалював свого героя, — і ця інтерпретація була невдала; бачив і такі інсценізації, де Дон Жуан виглядав однозначним негідником, — і це було невдало теж. «Мізантроп» і «Тартюф» створюють нам менше проблем, хоча вони теж достатньо складні. Чи Шекспір якось вирізняв «Гамлета» з-поміж інших своїх п'єс — ми ніколи не дізнаємося, хоча критики б'ються над цим питанням століттями. А от зв'язок між мізантропом Альсестом та Мольєром — автором, режисером і виконавцем цього надзвичайно цікавого персонажа — існує; та слід розуміти, що він набагато складніший за ототожнення. Де істина у «Мізантропі»? Що ми повинні думати про Альсеста? Невловимість істини у цій п'єсі частково пов'язана з духовним впливом Монтеня, але набагато більше тут власного глибоко оригінального характеру Мольєра.

«Мізантроп» — п'єса насамперед шокує жвава: Мольєром, коли він її писав, ніби володіла якась демонічна сила. Читаючи п'єсу чи дивлячись виставу, я щоразу дивуюся її швидкості та енергії — це просто-таки шалене скерцо, від початку і до кінця. Темп задається з перших реплік:

Ф і л і н т

Та що вам, друже мій?

А л ь с е с т

Лишіть мене в спокої!

Ф і л і н т

Чому химерною неласкою такою...

А л ь с е с т

Ідіть собі, прошу, не тратьте зайвих слів.

Ф і л і н т

Раніш би вислухати, ніж удаватися в гнів.

А л ь с е с т

Ні, хочу гніватись, а слухати не бажаю.

Переклад Максима Рильського

Альсест сердиться на друга за те, що той надміру сердечно привітався зі знайомим — і так одразу встановлюється той надлишок, що робить образ Альсеста комічним. Його надміру гостру реакцію на все довкола можна назвати чи то «героїчною», чи то «божевільною» — оскільки правда і те, й інше. Але означення «кіхотична» буде тут не до речі. Як і Тартюф з Дон Жуаном, Альсест надто сильний для свого оточення — усього лиш салону. Тартюф — це піднесений релігійний ханжа, як і Продавець індульгенцій Чосера, але він має настільки скандальний смак до життя, що дехто з критиків навіть порівнював його з такими неоднозначними віталістами, як батська Вдова і Фальстаф. А Дон Жуан, ще один предтеча модерного нігілізму, за своєю енергетикою дивним чином нагадує Яго.

У Мольєра з'являється цікава діалектика, що нагадує про один із прийомів Шекспіра: відчувувати персонажів від контактів з іншими задля того, щоби повніше розкрити їхню особистість. Альсест, Тартюф і Дон Жуан схожі з Гамлетом, Яго та Едмундом в тому, що за свою яскраву неоднозначність платять самотністю, відокремленістю від решти. Альсест ще має свого Горацию — Філінта, але Яго й Тартюфа оточують лише їхні жертви. Дон Жуана скрізь супроводжує випробуваний у бувальцях слуга Сганарель, а Едмунд мусить задовольнятися подвійним побаченням з Гонерільєю та Реганою. Мене дещо бентежить той факт, що обидва найбільші (з часів афінян) драматурги натякають, що на самоті ми стаємо психологічно багатшими, хай навіть не в кращий бік, ніж при контакті з іншими людьми. Але ця схожість між Шекспіром та Мольєром видається мені не випадковою.

То де ж істина в образі Альсеста — чи її невловимість прирікає нас на одвічні сумніви? Річард Вілбер [Richard Wilbur], під чим блискучим пером Альсест заговорив американським віршем, має свій погляд — надзвичайно тонко врівноважений, але, як на мене, трішечки засуворий:

Потяг до справжності та відвертості, а він у героя
дійсно щирий, на біді, скомпрометовано безмежним

несвідомим егоїзмом Альсеста... Як і багато людей, позбавлених почуття гумору, але переповнених благо-родним обуренням, він нещадний до всіх, окрім себе, тож навіть не усвідомлює, що подекуди не відповідає власному ідеалу... Як і всі довкола, він є жертвою своєї морально розслабленої доби, а тому нездатний бути послідовною Людиною Честі — простою, великодушною, пристрасною, рішучою, щирою. Від інших Альсест відрізняється тим, що усвідомлює ідеал і навіть уривками здатен йому відповідати. Але комічний недолік героя в тому, що він, як і Дон Кіхот, сплутує себе з ідеалом та у своїй самоомані викривляє світ. Виходить парадокс: захисником щирих переживань та нелицемірного спілкування зроблено одну з найбільш штучних і нелюдимих осіб, якій небуття та самотність загрожує більше, ніж пустопорожнім балакунам. Альсест змушений постійно ламати комедію — ніби для того, щоби повірити у власне існування.

Сказано одночасно блискуче і точно, й Альсестові тут перепало. Та це не може бути усією правдою, адже аудиторія Мольєра/Вілбера все одно чомусь більше симпатизує обуреному Альсесту, ніж усім іншим героям п'єси. Спробуйте замінити ім'я «Альсест» на «Гамлет» і прочитати цей уривок як коментар до Шекспіра. У деяких місцях не спрацює: Гамлет не позбавлений почуття гумору і вкрай нещадний до себе, та й кіхотичного в ньому небагато. Але далі все сходиться дуже точно. Чи критикував Мольєр у образі Альсеста самого себе, ми не знаємо, — так само, як не знаємо, чи Шекспір наділив Гамлета хоч якимись із власних рис. Але мені Альсест видається єдиним персонажем Мольєра, що має моральну свідомість (хоч і не має гумору), необхідну для написання п'єси Мольєра, так само, як давно вже було помічено, що Гамлет, автор п'єси у п'єсі, цілком міг би написати «Гамлета».

Джон Голландер [John Hollander] має кілька плідних спостережень щодо того, як розвивається п'єса, головним героєм якої зроблено сатирика. Навіть святоша Тартюф та лібертин Дон Жуан — сатирики до якоїсь міри, що вже казати про Альсеста, найзапеклішого представника цієї породи. Те, що комедія Мольєра значно ширша за його сатиру, — заслуга великого таланту драматурга. Альсест — критик суспільства, але у свою чергу він критикується в п'єсі «Мізантроп». Голландер проникливо зауважив, що п'єса мусить захищати себе від героя-сатирика: наприклад, Шекспір, щоби «Ромео і Джульєтта» лишалась трагедією, змушений вбити Меркуцію до того, як він почне відтягувати на себе інтерес глядача. Всупереч Вілберу, одному з найкращих критиків Мольєра, я би хотів, аби ми подивилися на «Мізантропа» як на п'єсу, що до певної міри захищає себе від Альсеста, так само як «Гамлет» до певної міри захищає себе від безжального інтелекту Гамлета. Альсестові дійсно притаманні усі ті комічні вади, на які вказує Вілбер, і навіть ще деякі, але ж поза ними цей персонаж виконує важливу естетичну роль широкого, непересічного соціального сатирика та морального психолога.

Незважаючи на свої комічні вади, Альсест втримує нашу симпатію і навіть захоплення, тому що Мольєр, як і Шекспір, розумівся на тому, що я називаю естетикою стану обурення, гніву, викликаного нестерпними, непоборними обставинами. Глядач та читач не може не ототожнювати себе з героєм, який перебуває у цьому стані, — можливо, тому, що в кінцевому підсумку всі ми не здатні змиритися з неминучістю смерті. Альсест настільки ж обурливий, наскільки обурюється, — і це комічний тріумф драматурга. Але те, що герой, як і Гамлет, постійно ламає комедію, мені видається чимось більшим, ніж просто прагненням «повірити у власне існування», як стверджує Вілбер. Grimasy Альсеста — це обурення сатирика з приводу людського життя, котре скомпрометувало себе, і, знову ж як і у випадку Гамлета, розум Альсеста не стільки стривожений, скільки невтомний. Обидва герої думають радше надто глибоко, ніж надто багато, і обидва не можуть

вижити в тому світі, у якому приречені існувати. Гамлет пасивно притягує до себе смерть, заграє зі смертю; Альсест тікає в абсолютну самотність. Ще одна їхня подібність — нехтування коханими жінками. Кокетка Селімена, звісно, не тиха Офелія, але обурені сатирики Альсест і Гамлет відкидають обох однаково, тому що встановили для жінок, як і для всього світу, надміру завищені стандарти — яким самі не відповідають. Це надзвичайно важлива складова і комізму Мольєра, і трагізму Шекспіра, схожих тим, що головний герой у них обох — сатирик.

В. Г. Мур [W. G. Moore], який після Жака Гішарно видається мені найбільш плідним критиком Мольєра, застерігає, що концентруватися варто не стільки на постаті Альсеста, скільки на структурі п'єси. Це знову-таки підтвердження, що комедія підпорядковує собі сатирика:

...у п'єсі висвітлюється щось набагато більше, ніж просто образ Альсеста, і це щось — ширша проблема про місце принциповості у несправедливому світі. Звести цю велику п'єсу до вивчення одного характеру — означає обмежити її розмах. Саме питання про природу щирості, яке тут охоплює цілий комплекс питань: і марнославства, і моди, і недоброзичливості, й умовностей, — визначає порядок і структуру п'єси.

Втім, Мур також усвідомлює всю складність образу Альсеста — одночасно і блазня п'єси, і її Гамлета. Це постать, яку ми ніколи не зрозуміємо до кінця:

Альсест смішний не тому, що засуджує лицемірство свого суспільства. Цей герой — антисуспільний, бо на підставі принципів рекомендує іншим таку лінію поведінки, яка була би вигідна для нього самого... Альсест — символ чогось дуже цікавого і складного.

Щоб усвідомити масштаб і глибину характерів Мольєра, варто спробувати з'ясувати, в чому полягає ця невловна якість. Можливо, Альсест плутає загальне і особисте. Людіні від природи властиво маскувати і виправдовувати власні вчинки апеляціями до зовнішнього стандарту. А отже, ми часто воліємо не помічати, наскільки наша прихильність до цього стандарту обумовлена особистими інтересами... Альсест прагне, хоч і несвідомо, визнання, успіху, відзнак... Розробляючи тему коханця-мізантропа, Мольєр з його неймовірною творчою силою вивів постать, що не вкладається у жодну схему чи концепцію, постать, яку можна порівняти з образом Гамлета за багатством особистісних, соціальних, етичних, політичних і навіть теологічних алюзій, які викликає герой.

Та хіба всі ми не плутаємо загальне та особисте? І хіба актор-друматург Мольєр не прагнув визнання, успіху, відзнак? Навіть Муру не вдається говорити про Альсеста без зайвих моралізувань. Сам Мольєр — несхибний: Рамон Фернандес [Ramon Fernandez] зауважує, що «Альсест — це Мольєр, який втратив відчуття комічного». Як вказує Фернандес, Альсест страждає від надміру: він надто доброчесний, надто розумний, надто принциповий, надто агресивно захищає істину, навіть надто дотепний, щоби люди довкола могли його стерпіти. Герой тут не схожий на автора: Мольєр ніколи не мав поважного суспільного статусу — акторів навіть на одному цвинтарі з доброчесними буржуа не ховали. І до того ж, як придворний Людовіка XIV, драматург був змушений завжди приховувати свої справжні думки, говорити більше натяками, ніж відверто.

Граючи роль Альсеста, високопрофесійний постановник Мольєр напевно помічав ту пікантність, що три жіночі ролі п'єси розподілено між його нелюбою дружиною, його коханкою і актрисою, що вперто уникала його залищань. Але зв'язок між Альсестом і Мольєром не такий вже й простий, а тому нам слід обережно

ставитися до писань моралізаторів. Мене дивує, що літературні критики, які щодня захиляються у потоках поганих віршів, не захоплюються Альсестом (як захоплююсь я), коли він висловлює своє ядуче ставлення до графоманів:

Тут справа нелегка і делікатна, пане.
Поетам раз у раз поблажливість бажана,
А правда інколи не до вподоби їм.
Розмову мав колись я з віршником одним
(Не назову його). Сказав я без вагання,
Що треба гамувать охоту до писання,
Що рими, зіплені при нагоді дрібній,
Не слід покvapливо нести на суд людський,
Що той, хто вірші всім і кожному читає,
В смішне становище частенько потрапляє.

Переклад Максима Рильського

Як на мене, лише одну претензію варто пред'являти Альсесту: за те, що відмовився від чарівної та загадкової Селімени. Але сатирики традиційно уникають шлюбу. Навіть тут мені хочеться захистити героя від моралізаторської критики, яка ототожнює його з Дон Жуаном — на тій підставі, що обоє претендують на роль абсолютних суддів в усіх царинах, включно з еротикою. Часом у мене виникає підозра, що сучасні критики Мольєра не відрізняють його від Расіна — що не менш комічно, ніж наприклад, гібрид Монтеня з Паскалем. Мартін Тарнелл [Martin Tarnell], скажімо, у монографії «Класична мить» ототожнює Мольєра з духом його епохи — яка виявляється, зрештою, Ерою Расіна. Тож не лишається нічого іншого, ніж кваліфікувати «Мізантропа» як п'єсу, головний герой якої не виходить зі стану постійної істерики. До крайньої моралістичної редукції Тарнелл доходить у наріканні: «Марно вдавати, ніби у фіналі порядок відновлено і блазень, змирившись, повертається до психічної норми». «Якої норми?!» — вибухнув би Альсест, і нормальний читач або глядач з ним би погодився.

Велич «Мізантропа» розвіялась би без сліду, якби це була п'єса про здорове суспільство і божевільного Альсеста. Я змушений **вернутися до Монтеня** — за допомогою проти критиків, якщо **уже** доводиться рятувати від них героя Мольєра.

Ми звикли розглядати Гамлета, серед іншого, і як тип монтенівського скептика, але блязня з нього наші критики не роблять. Спостерігати, як Гамлета грає актор, неспроможний доторкнутись до піднесеного, — нестерпно, та ми зазвичай очікуємо, що цю роль не доручать слабкому, неглибокому виконавцю. Не кращий театральний досвід — дивитися й на неадекватно потрактованого Альсеста, коли він постає дурнем, що обманює сам себе. Моралістичні настрої критиків завдали п'єсі великої шкоди, принаймні в англійських країнах. Альсеста повинен грати великий актор — яким, без сумніву, був Мольєр, коли вперше тріумфував у цій ролі. У авторській постановці та виконанні Альсест, за переказами, виглядав набагато глибшим, ніж у сучасних інсценізаціях; він не був просто блязнем, який шкодить сам собі. Над «Мізантропом» повинні працювати такі режисер і актор, котрі здатні зрозуміти образ морального сатирика, який не втрачає сили та гідності, але при цьому сам стає жертвою — проте не мстивого суспільства, а духу комедії.

Альберт Бермел [Albert Bermel] у добротній монографії «Театральна щедрість Мольєра» чомусь кидає Альсесту різкий докір, що той просто відлюдько, а ніякий не якобінець-реформатор; а також критикує сердечний холод, з яким Альсест відмовляє Селімені на пропозицію одружитися. У подібному можна було б звинуватити й Гамлета. Альсест не настільки розумний, як Гамлет, — хто взагалі зміг би похвалитися перевагою над данським принцем? — але все-таки, розщедрюється на похвалу Бермел, «має чималу інтелектуальну та моральну відвагу», хоч і не вельми приємні особисті якості. Альсест ще нікому не припав до душі, крім Жан-Жака Руссо, котрий вважав залицяльника Селімени такою ж доброчесною і моральною особою, як він сам. Для комічної п'єси природно, що Селімена та Альсест не були одне в одного особливо закохані.

Альсест, як і Руссо, любив тільки себе, і хтозна, чи не тому й викликав симпатію у філософа?

Мольєр — настільки ж ухильний, наскільки й глибокий — не прагнув уславити в образі Альсеста свою протилежність. Але осуд мізантропа-аристократа, що лунає з вуст моралізаторів нашого хаотичного століття, його би потішив. Монтень навчив Мольєра прагматично уникати істини — це великий урок для актора, і Альсесту він теж пішов би на користь, якби той лиш міг його стерпіти. Ми кажемо, що Мольєр мав дар коміка, а не трагіка, проте усвідомлюємо, що найславетніші його комедії вельми похмурі, хоч на трагікомеді — нехарактерний для Франції жанр — вони і не перетворились. Монтень та Мольєр уникають трагічного світогляду, який Люсьєн Гольдманн в монографії «Прихований Бог» приписує Паскалю й Расіну. Справді глибоке релігійне почуття — не зовсім те саме, що й релігійна віра, особливо в епоху, коли віра накидається державою, тож, можливо, саме брак щирої релігійності є тією головною рисою, що пов'язує автора есе «Про досвід» з автором п'єс «Мізантроп», «Тартюф», «Дон Жуан».

Обидва вони мусили ховати цю рису — задля власної безпеки. Але метафорично вона виразилася у спільній зневазі Монтеня й Мольєра до медиків. У своїй сатирі на лікарів Мольєр проводить дуже завуальовану паралель між медициною та теологією, відчитується ця аналогія і в Монтеня. Мольєр дуже глибоко сприйняв перехід Монтеня від гуманізму до уславлення простого, повсякденного життя (перехід, який Фрейм визначає головним напрямом еволюції Монтеня). Своєю ідеальною аудиторією Мольєр, без сумніву, бачив «чесних людей», які у есеїста прийшли на зміну гуманістичному ідеалу. Найбільша оригінальність Монтеня полягала у автопортретуванні, а такий матеріал не дуже-то й пристосуєш для драми. Але Мольєру для того, щоби звершити своє найголовніше досягнення — перетворити фарс на критичну комедію — потрібен був каталізатор з-поза меж театральної сцени. На мою думку, Мольєр використав ідею автопортрета, але повернув її навпаки. Альсест — найбільший з негативних, обернених

автопортретів Мольєра, але він не єдиний. Усі ці зумисне викривлені, велетенські скалічені фігури п'єс Мольєра — антитези Монтеневому образу цілісної, здорової людини. Монтень учить розвивати волю, працювати над самовладанням; Мольєр — показує похмуру комедію сваволі, котра призводить до самознищення. Альсест, який мені видається сильним і вартим захоплення, — це зразкова ілюстрація того, що відбувається, коли діяти всупереч фінальній настанові Монтеня з есе «Про досвід». Якщо ви хочете втекти від себе, позбутися людського — вам загрожує божевілля. Ви не підніметеся до ангела, а впадете до рівня тварини. Альсест, який у фіналі мріє втекти в пустелю, щоб жити у цілковитій самоті, рухається до того, чого найбільше боявся Монтень.

7. САТАНА МІЛЬТОНА ТА ШЕКСПІР

Місце Мільтона в Каноні непохитне, незважаючи на те, що феміністичні критики обурюються ним чи не найбільше з усіх великих поетів. У одній розмові з Джоном Драйденом Мільтон якось аж підозріло охоче назвав своїм «Великим предтечею» Спенсера. Я дійшов висновку, що цю репліку слід тлумачити як захист перед Шекспіром. Останній викликав у Мільтона справжній, хоч і ретельно приховуваний, поетичний страх, та водночас, як це не парадоксально, допоміг увійти до Канону. З усіх післяшекспірівських літераторів саме Мільтон, а не Гете, Толстой чи Ібсен, найплідніше скористався з Шекспірового винаходу — еволюції характеру; при тому, що свідомо поет все життя намагався відігнати від себе тінь великого драматурга. Сатана «Втраченого раю» — найбільш шекспірівський персонаж після персонажів самого Шекспіра. Це явний спадкоємець великих героїв-злочинців — Яго, Едмунда, Макбета, а також Гамлета, якщо брати темний його бік. Борг перед Шекспіром, а також небажання визнавати цей борг об'єднує Мільтона з Фройдом, який поета, до речі, високо цінував. Обидва автори зображали розколотість, амбівалентність, але найсуттєвіша подібність між повстанням Сатани проти Бога та громадянською війною в людській психіці полягає в тому, що ці великі міфи змогли вистояти під вагою спадку Шекспіра і творчо засвоїти цей спадок.

Одними з перших образів героя-злочинця з'являються у Крістофера Марлоу: це Тамерлан — скіфський вівчар, що завойовує світ, та злий дотепник Варрава — самовдоволений мальтійський єврей. Їхніми слідами пішли чудовиська з ранніх п'єс Шекспіра — мавр

Арон у трагічній бійні «Тит Андронік» та горбань Річард III. Для тонкого поетичного чуття Джона Мільтона всі ці постаті були надто брутальні. Інтелектуальний нігілізм його Сатани виростає з темної прірви в душі Гамлета, а окремі характерні для грішного ангела риси узяті від Яго — першого оригінального героя, якого обійшов увагою богоподібний воєначальник, і який страждає через недооцінку його заслуг.

Мільтон розробив міф про те, що Шекспір пропагував «природу» у творчості — а природна свобода, натякав поет, серед іншого означає і дикість. Водночас він, Мільтон, нібито пропонував менш гріховний шлях: піднесення над природою заради того, щоб досягти раю, — чи хоча б узріти його. Одначе довго протриматись у мільтонівському Едемі не вдалося б нікому; сам Мільтон, партія з однієї особи, заледве зміг би стерпіти свій парадиз більше, ніж мить. Велич «Втраченого раю» пов'язана з переконливою трагічністю поеми (вона не тільки епічна), а саме — з трагедією перетворення Люцифера на Сатану, хоч при цьому самого Люцифера, світлоносного сина ранку, ватажка летючих зірок, автор і не показує. У поемі діє лише Сатана, також — Адам і Єва, що з'являються в полі зору до, під час і після падіння Люцифера. В якомусь сенсі, «Втрачений рай» — це також і трагедія Сви й Адама. Їх теж наділено шекспірівськими якостями, проте виглядають ці герої чомусь менш переконливо, ніж Сатана з його значно сильніше розвинутим внутрішнім Я. Можливо, саме тут — один із ключів до проблематичного зв'язку Мільтона з автором «Отелло» та «Макбета» — п'єс, що найсильніше вплинули на «Втрачений рай». На словах відкидаючи шекспірівську всеохопність, Мільтон, однак, активно її експлуатував, причому зловмисник у нього завдяки цьому вийшов багатшим, живішим, ніж герої і героїня. Водночас постаті Бога і Христа у Мільтона не мають нічого шекспірівського, і їх це збіднило як драматичних персонажів. Про Бога «Втраченого раю» можна сказати лише те, що він підозрює всіх довкола, бундючний і впевнений у своїй правоті. А Христос тут, як я одного разу вже зауважив, — це такий собі райський Роммель чи Паттон, роль якого зводиться до командування ангельським штурмом.

Шекспір помер, коли Мільтон був семирічним хлопчиком. Через шістнадцять років, у 1632-му, у світ вийшла епітафія Мільтона «Про Шекспіра». Цю хронологію завжди варто тримати у пам'яті, досліджуючи тривожне ставлення Мільтона до найбільшого з поетів англійської культури, а може, — й усього світу. Скоро виповниться майже сорок років відтоді, як помер Воллес Стівенс (1955), а його присутність в американській поезії відчувається і досі. Хронологічна дистанція від Шекспіра до Мільтона дійсно була небезпечно короткою, тож у вшанувальному вірші останнього прочитується жест відсування попередника:

О любий спадкоємче слави! Для них
Свідоцтв не потребуєш ти слабих;
У наших подиві ти сам, величний,
Собі поставив пам'ятник довічний.

Переклад Михайла Ореста

Шекспір — спадкоємець слави та батько муз, і сам стає музою чоловічої статі, яка надихає Мільтона, — проте не на трансцендентальні візії. «Подив» — це дійсно саме та емоція, яку викликав і викликає Шекспір у будь-якого поета, але у системі цінностей Мільтона вона була другорядною. Як і Данте, Мільтон прагнув написати божественну поему, фактично — Третій заповіт. А подив дещо відрізняється від істини й благоговіння, так само, як «природа» Шекспіра далека біблійному чи мільтонівському «одкровенню». І Макбет, і Сатана стали жертвами своєї уяви. Проте якщо у Шекспіра цей сюжет можна розглядати як відображення якогось внутрішнього конфлікту — можливо, це метафоричне покарання власної сили уяви, то у Мільтона знаходиш лише недовірливе й несхвальне ставлення до фантазії.

Як протестантський пророк, як дійсно протестантський поет, Мільтон був би дуже незадоволений тим, що «Втрачений рай» нині сприймають як сильну наукову фантастику. Я постійно перечитую цю поему і щоразу проймаюся «подивом» від незвичності Мільтона.

Суміш шекспірівської трагедії, Вергілієвого епосу та біблійного прощства робить «Втрачений рай» унікальним твором. Лячний пафос Макбета поєднується тут із жажіттями підземного світу «Енеїди» та старозавітної апологією влади. Така комбінація здатна будьякий літературний твір потопити з кінцями, але Джона Мільтона, котрий пережив втрату зору та катастрофічну політичну поразку, потопити було важко. Напевно, переконливішого торжества візійнерської волі у західній літературі не знайти. У «Самсоні-борці» чи «Поверненні раю» можна відчутти, як важко насправді Мільтон пережив свої втрати, проте у «Втраченому раю» він тріумфує над усіма ворогами. Окрім одного таємного противорчя — Шекспіра.

Читачеві «Втраченого раю» слід звертати увагу насамперед на Сатану — цапа-відбувайла для майже всіх учених екзегетів, і як би там не було — найславетніший образ поеми, поруч із яким можна згадати хіба ще величну обробку старозавітних візій сотворення світу (Книга сьома). Сатана, звісно, зазнає поразки: як і Яго з Макбетом, коли роль героя-злочинця виконано, а також як Мефістофель, коли Фауста забирають на небо. Ці поразки діалектичні, і трактування їх залежить від перспективи, яку автор лишає читачеві. Яго, спантеличений тим, що Емілія пішла на смерть, аби врятувати репутацію Дездемони, готовий піти на тортури, але не зізнається у своїх мотивах — навіть собі: «Що знаєте — те знаєте. Віднині / Я й слова більше не скажу». Сатана в останній сцені постає у личині змії, яка сичить із дна Пекла.

Ми не маємо цілковитої довіри до цієї перспективи: в ній чи не найсильніше проявилася тенденційність, що дуже шкодить твору. Мільтон тут демонструє поганий смак, оскільки виникають підозри, що це його особиста помста Сатані, що відтягнув на себе стільки поетової енергії та сили. Шекспір натомість не мстить ні Яго, ні Макбету, ні жодному іншому персонажу своїх тридцяти восьми п'єс.

Ця відмінність спричинена чимось глибшим, ніж просто різницею жанрів. Річ у тім, що Шекспір у своїй п'єсах проявляє дивовижну незацікавленість: про нього не можна сказати, що він вірує чи не вірує,

моралізує чи захищає нігілізм. Ми можемо насолоджуватись образом Яго, навіть якщо він змушує нас здригнутися. Мільтон же, якщо нам подобається Сатана, примушує нас почуватися винними, оскільки відверто стає на захист віри та моралі. Чи сам пізній Мільтон, періоду «Самсона», у щось вірив — я схильний сумніватись, принаймні постать Христа у поезії Мільтона важить небагато. Як і Ісус американських фанатиків, Син Божий у Мільтона сходить з хреста надзвичайно швидко, ледь дочекавшись кінця розп'яття. Набагато ліпше, ніж Ісус європейський, Мільтону підійшов би американський Ісус, який після воскресіння ходив землею значно довше, ніж вказані у Біблії сорок днів, і не пережив ані розп'яття, ані вознесіння.

Піднесений і мільтонічний, Сатана дуже упевнено почуватися у «Втраченому раю», не сумнівається у своїй ролі та призначенні, як і великий маніпулятор Яго в «Отелло» — доки обоє не зазнають краху у фіналі. Яго ми пам'ятаємо за тим, як він поступово збирає до рук все більше ниточок, що дають йому владу над персонажами, поки не досягає своєї мети — тріумфу над зломленим Отелло, тріумфу негативного творця. Сатана лишається у нашій пам'яті завдяки величній богозневазі й тій швидкості, з якою влаштовує гріхопадіння людей. Обидва ці персонажі пишаються тим, що найліпше сформулював Джон Вебстер, учень Шекспіра, у п'єсі «Білий диявол». Герой-злочинець Вебстера, вмираючи у фіналі, озирає сцену, завалену трупами, й екзальтовано вигукує: «Це я намалював картину сю похмуру! Ось мій шедевр — страшний нічний пейзаж». Як живописець нічних пейзажів, Сатана всім завдячує своїм попередникам: Яго і Макбету, Гамлету й Едмунду.

Мусимо прийняти: свідомо цього боргу, хоч як не дивно, Мільтон не визнавав. Без Шекспіра не з'явилося би ні образу Сатани з його богоборчістю, ні теорії Фрейда про базову суперечність різних інстанцій психіки. І те, й інше виросло з ненависті Яго до Отелло, Макбета — до власних Едіпових амбіцій і Гамлета — до всіх і вся, щонайперше — до себе. Суперечність, за Фрейдом, — базова основа стосунків між Суперого, Его та Ід. Рівні за силою афекти, любов та ненависть, впереміш циркулюють між цими психічними

інстанціями, і їхні припливи-відпливи то заливають, то висушують Я, бідолашне его. Образи Яго, Макбета і Сатани практично невіддільні від цієї конфліктності, майже цілковито визначаються нею.

Яго, що не хоче визнавати різниці між війною та цивільним життям, у вступній сцені «Отелло», уявляє себе на місці свого генерала — воєнного божества Отелло, так само, як Люцифер — на місці Бога у Мільтона. Люцифер, коли Бог віддає перевагу перед ним Христу, відчувається недооціненим, так само, як Яго, коли його обійшов Кассіо — новачок, якого Отелло призначив своїм заступником, хоч на цей пост претендував Яго, випробуваний у боях хорунжий — тобто прапороносець, котрий носив кольори Отелло, а отже, беріг його честь. Напевно, досвідчений Отелло, який війну і мир мудро розрізняв, зрозумів, що його вірний прапороносець цієї науки не навчиться. Випадок Сатани, де домішуються також теологічні фактори, складніший. Чому Бог у Мільтона проголошує своїм сином Христа, а не Люцифера — головного над усіма ангелами? І у який точно момент Люцифер ступає на стежку, що привела його до падіння? Якщо його статус від початку був нижчим, ніж у Христа, чому він про це нічого не знає, аж доки Бог своїм декретом не проголошує Христа Месією?

Важко сказати, що Мільтонів Бог вносить у ці питання якусь ясність:

Почуйте, янголи, нащадки світла,
Престоли, херувими, сили, власті,
Наказ мій, що його не скасувати.
Днесь я вродив того, кого назву
Єдиним Сином, на святім горбі
Помазаним, якого вбачать всі
Праворуч мене; він вам голова;
Я присягнувся, що йому поклін
Всяк чин воздасть навколішки як Пану,
І під його намісницьким правлінням
Всі зробляться, немов душа одна,

Навік щасливая. Хто ж проти нього —
 Той проти мене, єдності руйнатор,
 Паде у тьму кромішну, що йому
 Рокована довіку, без спокути...

Переклад Юрія Бедрика

Це виклад традиційної християнської доктрини, проте чи вона поетично прийнятна? Я не можу читати цю різку, деспотичну заяву без того, щоб не згадати проникливого спостереження сера Вільяма Емпсона, що Бог сам у першу чергу винен в усій колотнечі, точнісінько так, як і в Книзі Йова, коли починає вихвалитися перед Сатаною покірною і праведністю свого слуги. Художній промах Мільтона в тому, що лише загрозлива всемогутність Бога утримує нас від того, щоби почути у Його словах бахвальство. Іудейський Бог взагалі видається одержимим думкою про непокору — навіть коли непокори ніхто ще не виявляє. Рання історія культу Єгови, хоч реконструювати її нелегко, наводить на думку, що страх перед потенційним бунтом залишився з того періоду, коли це військове божество було всього лиш одним з багатьох і ще тільки боролось за встановлення свого верховенства. Але у Мільтона немає нічого подібного до такої передісторії — чогось на кшталт романтичних переказів про молодшого помічника, з яким бог війни Отелло завоював свою наречену Дездемону.

Республіканцю Мільтону, напевно, не сподобалось би, що у промовах його Бога ми чуємо риторику тиранії, оскільки єдиним легітимним монархом автор «Втраченого раю» вважав протестантського Господа. Та все одно Мільтонів Бог більше схожий на Якова I чи Карла I, ніж на Давида чи Соломона, не кажучи вже про Єгову авторства «J». Щось у цьому Бозі глибоко неправильне, як і у войовничому Ісусі, який у колісниці свого Отця веде загони ангелів на штурм. У вустах Отелло риторика авторитету звучить переконливіше, ніж у вустах Мільтонового Бога: «Сховайте-но блискучі ваші шпаги, / Бо їх іржею може вкрити роса!» (Переклад М. Рильського). Ось те, що не подобається Яго, а тому

його триумф і величніший, і наслідки має руйнівніші, ніж половинчасте повстання Сатани.

Я зовсім не хочу сказати, що трагічний Сатана — це «маленький Яго», що має більше спільного з, наприклад, Іахімо з «Цимбеліна», ніж із Яго чи Макбетом. Образ Сатани дає тріщинку (втім, малопомітну на фоні його загальної естетичної величі) тому, що Мільтон відмовився — або не зміг — правильно драматизувати християнську тему. Поема би виграла, якби він, подібно до нехристиян Гете і Шеллі, звернув увагу на іспанську драму Золотого віку, зокрема, на Кальдерона, але Мільтона відвернув від іспанців їхній католицизм. Важко не припустити, що авторитет Бога-Отця і Христа, принаймні у «Втраченому раю», стримовував геній Мільтона, — і Вільям Блейк у «Шлюбі Неба та Пекла» випередив мене у цьому припущенні.

«Втрачений рай» засвідчує, що Мільтон, всупереч власній волі, не зміг вийти з-під впливу Шекспіра. В образі Сатани поєдналися онтологічний нігілізм Яго і надто бурхлива уява Макбета, з домішкою гамлетівської зневаги до мовлення. Усе, для чого Сатана, як і Гамлет, може знайти слова — вже мертве у його серці. Сатаною рухає щось на кшталт естетичної гордості Яго щодо свого уміння зрежисувати трагедію і щось на кшталт лячної підозри Макбета, що навіть узурпація на сцені життя, врешті-решт, не більш як одна з ролей поганого актора. Блискучі драматичні прийоми, якими обставляється падіння Сатани, — це все винаходи Шекспіра, як і те, що Сатана змінюється після того, як вслухається у себе і довго міркує над власними словами. Однак Мільтон не захотів зобразити ту радикальну зміну, внаслідок якої Люцифер став Сатаною. Якщо ми переглянемо текст, то побачимо, що найголовніший момент метаморфози опущено. Усе, що ми чуємо, — це еліптичне моралізаторство з уст Рафаїла, не надто люб'язного архангела:

...не спав і Сатана,
Як звуть його тепер; старе ім'я
Його на небесах уже не чує —
Архангел із найперших, а чи й перший
За силою; обтяжений лише

Страшною заздрістю до Сина Бога —
Того, кого назвав Отець верховний
Месією, царем... У величанні
Його — той зрів приниження своє...

Переклад Юрія Бедрика

Дуже нешекспірівське ухиляння від опису. А ми ж хочемо знати, як розігрувалась ця сцена, хочемо востаннє побачити Люцифера перед тим, як він зникне назавжди. Намагаючись втекти від Шекспіра, Мільтон усуває драматичний момент метаморфози героя-злочинця. Зрештою, Рафаїл неправий: Люцифер, а не Сатана, вважав себе незаслужено обійденим, і нас дратує це проголошення офіційної позиції раю — про те, що Люцифера відтепер іменують лише Сатаною і позбавляють усіх привілеїв. Шекспір дбайливо розгортає перед нами образи Яго та Макбета, а Мільтон — покладається на те, що читач-християнин просто прийме, схвалить історію, розказану з точки зору сторони-переможця. Цей та інші моменти здатні загубити навіть «Втрачений рай», однаке поему достатньо швидко рятує повернення шекспірівського Сатани, який отримує шанс оприлюднити власний погляд:

Нас, кажеш, створено? І вийшли ми
Не з перших рук, довірив нас Отець
Творити Сину? Неймовірна річ!
Нас вчать того, що нам було б відомо:
Хтось бачив день творіння? Ти згадаєш,
Як наділяв тебе творець буттям?!
Нам те не знане, що було до нас,
І той, хто був до нас; саморожденні
Ми з власної потуги; рух світил
Зімкнувся — й досконалими з небес
Ми народилися, сини етеру;
Міць наша — тільки в нас...

Переклад Юрія Бедрика

Цей погляд вводить такі прагматичні реалії, поетичні та людські, що так званим істинам християнства важко з ним сперечатися. Звісно, Сатана дозволяє собі драматичну іронію, проте у цих риторичних питаннях криється більше, ніж іронія. Вони виписані за зразком гнівних монологів Яго і на мить ставлять читача «Втраченого раю» на місце Отелло, спантеличеного тенденційністю, якій, хоч вона й не прихована, надзвичайно важко опиратись. Від Яго, Макбета і, у більш витончений спосіб, від Гамлета Сатана успадкував надзвичайно переконливу енергію заперечення, котра долає межі простого існування і виказує прагнення проникнути по той бік принципу задоволення. Шекспір винайшов, може, і не все, але без сумніву створив нас такими, як ми є. І в тому числі ланкою своїх персонажів — від Гамлета до Яго, Едмунда і Макбета — поклав початок європейському нігілізму.

Сатана, з усією його витіюватою красномовністю, однак, лише повторює те, що вперше відкрив Шекспір: всередині нас немає нічого, крім порожнечі. Гамлет каже, що він одночасно і все, і ніщо; Яго спускається у прірву ще глибше, стверджуючи: «Я не той, ким я є» — свідоме переінакшення слів святого Павла: «Милістю Божою, я той, ким я є». Сатана каже, що ми не пам'ятаємо часу, коли були б ми не такі, як зараз, а зараз — ми ніщо. Яго відчуває онтологічну порожнечу, оскільки єдиний, хто міг дарувати йому повноцінне буття, бог війни Отелло, оминув його. Сатана, якого теж оминули, наполягає, що породив себе сам, і вирішує зіпсувати творіння, яке Бог любить більше за нього. Яго — значно могутніший — знищує самого бога, кидаючи у хаос ту єдину реальність, що мала для нього цінність. Бідний Сатана, на противагу йому, може лише подратувати Бога — але не знищити його.

На тлі сатанинської відваги Яго Сатана виглядає карликом, це очевидно. Мільтона це могло б довести до розпачу, якби він наважився визнати вплив Шекспіра. Задовго до того, як виник задум поеми «Втрачений рай», Мільтон планував написати трагедію — однойменну або під назвою «Адам, вигнаний з раю». Цей твір мав починатися із рядків, що нині становлять частину Книги четвертої (32—41).

Сатана оглядає сади Едему з верхівки гори Ніфат, розташованої у верхів'ї Тигру, і погрожує сонцю — у дусі традиційного героя-злочинця епохи короля Якова, з пафосом бездарних наслідувачів Марлоу:

О ти, кого вінчає вища слава,
Єдине в маєстаті, наче Бог
Цього нового світу; перед ким
Ховаються зірки; до тебе мовлю,
Але не дружньо, Сонце; хочу я
Сказати, як ненавиджу проміння,
Котре до мене спогади несе
Про час, коли за тебе вищим чувсьь,
Доки гординя ще не звергла вниз
Мене, як бився я з царем небес...

Переклад Юрія Бедрика

У чернетках «Адама, вигнаного з раю» персонажа на ім'я Сатана немає, є лише Люцифер. Наведений уривок — один із ключів до тієї постаті, яка згодом перетвориться на Сатану. Судячи з цих десяти рядків, образ Люцифера перебував під таким же впливом Марлоу, як Сатана — під впливом Шекспіра: цей монолог міг би виголосити Тамерлан, але не Яго чи Макбет. Риторика Люцифера гіперболізована, як і у Тамерлана; міркою тут виступає піднесене: все або до краю звеличується, або применшується. Місце ранкової зірки зайняло сонце, і Люцифер спершу вважає нижче своєї гідності називати цього узурпатора на ім'я. А коли ж усе-таки називає, робить це із відвертою ненавистю до того, хто викликав у нього болісну ностальгію. Ми знову повертаємося до тієї радикальної зміни, яку Мільтон відмовився зобразити: коли і як Люцифер перетворився на Сатану? Відповідь можна знайти приблизно через тридцять з половиною рядків, очевидно, доданих до оригінальної промови пізніше:

До пекла мій політ; я пекло й сам;
Під глибиною — глибша глибина

В мені чаїться, жерти мене ладна,
І проти неї пекло — мовби рай...

Переклад Юрія Бедрика

Перший рядок — явне переінакшення репліки Мефістофеля Марлоу: «Довкола пекло, і у пеклі — я», решта три — глибші. Але Мільтон не зміг би сотворити цей образ пекельної паші в душі героя без тих тортур, які Яго завдав Отелло, без занурення Макбета у темну прірву своїх фантазій. Якби «Адам, вигнаний з раю» все ж був завершений, Люцифер не відрізнявся би від персонажів комедій Марлоу; Сатана з'явився після того, як у душі Мільтона переміг Шекспір. Марлоу був карикатуристом, і Люцифер Мільтона став би такою ж великою карикатурою, як Тамерлан чи Варрава. Одначе Шекспір винайшов постійно мінливе внутрішнє Я, самосвідомість, що невпинно зростає, глибинне Я, що поглинає все, Я, що вперше у повному масштабі з'явилося в Гамлета і пожирає Сатану. У праці «Мінлива природа людини» голландський психіатр Я. Г. Ван ден Берг називає першовідкривачем внутрішнього Я Мартіна Лютера. Лютер, звісно, приніс новий погляд на духовну організацію людини — одначе лише за ступенем, а не за якістю відмінний від пророцтва Єремії, де сказано, що закон для людських душ віднині встановлює Бог. А от відкриття Шекспіра я би не взявся характеризувати однобічно — як протестантське чи неортодоксально католицьке. Як і завжди у випадку Шекспіра, воно одночасно і таке, й інше, тож, не виключено, лютеранство якимось і вплинуло на уявлення драматурга про людську свідомість. Однак мені здається, що шекспірівське внутрішнє Я відрізняється від лютерівського не лише за ступенем, а й за якістю. А від усієї історії західної свідомості до Лютера — відрізняється так вже точно. Автономність Гамлета, його звичка покладатися лише на себе пережила століття, сплелася з поглядами Ніцше та Емерсона, перегнала їх і потягнулася далі, далі навіть, ніж бачимо ми.

Якою справедливою лишається заувага Емерсона про Шекспіра: «Його свідомість — це горизонт, зазирнути за який ми наразі не можемо». Редукціоністи, які наполегливо нам нагадують, що Шекспір

в першу чергу — професійний драматург, потрапляють під удар рафінованої емерсонівської іронії: «Шекспір магією своїх п'єс псує нам весь смак закулісних пліток». Можу лише припускати, що сказав би Емерсон про наших культурологічних матеріалістів та нових істористів, втім, відповідний докір уже існує: «Шекспір — єдиний біограф Шекспіра; і навіть він не може промовити нічого — крім як звернутись до Шекспіра в нашій душі» (есе «Шекспір, або Поет» із «Обранців людства», 1850). Шекспір у Мільтона — це найглибше дно Сатани, це тривога, ніби щось пожирає його зсередини власного ества. Звідки Мільтон узяв цей образ самопожирання?

Складність цього запозичення в тому, що Сатана — це *одночасно* і Яго, і розчавлений Отелло; і Едмунд, і збожеволілий Лір; і Гамлет піднесений, і Гамлет аморальний; і Макбет, що зупинився на межі царевбивства, і Макбет, що його таки скоїв. Усунувши Люцифера і лишивши в поемі тільки Сатану, зрілий Мільтон, можливо, не свідомо, став до Шекспіра ближчим, ніж хотів би бути. Люцифер, незважаючи на всі свої розчарування, не страждав би від страху перед часом та від сексуальних ревнощів — негативних емоцій, що роздирають серце Сатани. Одержимість Сатани часом — це вплив Макбета. Так само жоден великий образ страдника, якого гризуть сексуальні заздрощі, — у Мільтона, Готорна чи у Пруста — не може не нагадувати про Шекспіра. Фактично, самого зображення негативного боку людської душі до Шекспіра не існувало. Після нього енергія зла пульсує в нігілістах Достоевського не менш потужно, ніж у Сатані «Втраченого раю», але ніколи після Мільтона вона не сягала такого піднесеного масштабу.

Порівняймо два епізоди, у яких Яго і Сатана смакують свої плани, — тонші варіації мотиву «Це я намалював картину сю похмуру». Перший узято з «Отелло», акт 3, дія 3, рядки 321—333. Відправивши Емілію за хустинкою Дездемони, Яго плекає солодкі мрії, що перериваються появою вже приреченого Отелло:

Впущу цю хустку в Кассію господі;
Він знайде там її. Такі дрібниці, —

Хоч і легкі вони, як те повітря, —
 Для ревнощів багато важать... Так!
 Це може вплинути на справу... Вже
 Моя отрута діє на Отелло;
 А для такої вдачі підозріння,
 Непевні здогади — також отрута,
 Спочатку непомітна і на смак
 Лесть чутна, та коли у кров потрапить —
 Палатиме, неначе поклад сірки.

(Входить Отелло.)

Я так і знав... Ось він іде сюди!
 Ні мак, ні мандрагора, ані всі
 На світі зілля більше не повернуть
 Тобі солодкого спокою-сну,
 Що ним ти вчора спав!

Переклад Максима Рильського

Порівняймо з цим аналогічний уривок «Втраченого раю», книга 4, рядки 366—385, де Сатана, учень Яго, з жадібним зацікавленням пожирає очима безтурботних Адама і Єву:

О ніжна паро, ти й не уявляєш,
 Як близько зміни. Втіхи і розваги
 Як дим, розвіються, скорбота прийде
 Тим більша, бо ж велика радість ваша;
 Щасливі ви занадто, щоб це щастя
 Тривало довго, сад ваш піднебесний
 Занадто безборонний перед лихом,
 Котре вже близько; хоч не прагну лиха
 Для вас, кого б я пожаліти міг,
 Хоч хто мене жалів? Союзу щиро
 Шукаю, дружби — вірної, простої,
 Щоб з вами міг я бути й ви зі мною
 Навічно; хоч житло моє не тішить,

Як цей прекрасний рай, але прийміть
 І цей творця шедевр; він дав його мені,
 Я ж — вам дарую; і відкриє пекло,
 Для вас, для двох, найширші із воріт,
 І всі князі пекельні стринуть вас;
 Там стане місця, щоб прийняти всіх
 Нащадків ваших.

Переклад Ростислава Семківа

Незалежно від того, народилася чи ні «внутрішня людина» 1520 року, коли Лютер задумав написати свій трактат «Про християнську свободу», триумф Яго полягає в тому, що у кульмінації п'єси він зміг поставити внутрішню людину Отелло на коліна, у той час як Сатана передчуває триумф, спостерігаючи за останніми хвилинами вільного життя Адама та Єви. Без величі своїх жертв — як зовнішньої, так і внутрішньої — самі Яго і Сатана не змогли би сягнути такого загрозливого масштабу. В обох уривках ми зустрічаємо піднесеність нігілістичної сили, де поєдналися естетична гордість за свій шедевр — похмурий пейзаж та садомазохістська ностальгія за величчю, яку зловмисник вже зруйнував або збирається зруйнувати. Яго, попередник Сатани, знаходить у своїх діяннях чисту насолоду, у той час як Сатана схиляється до лицемірної печалі. Перевага, звісно, на боці Яго, оскільки він ближчий до позиції чистого естета. У бурмотіннях Яго можна вчути Джона Кітса та Вальтера Патера.

Ні мак, ні мандрагора, ані всі
 На світі зілля більше не повернуть
 Тобі солодкого спокою-сну,
 Що ним ти вчора спав.

Переклад Юрія Бедрика

У той час, як репліка Сатани хіба пародіює всі шлюби, укладені в інтересах політики: «Шукаю дружби — вірної, простої».

Перетворення драматичного критика на політика засмучує нас і змушує визнати: ми хотіли би, щоби Сатана навіть у більшій мірі був наділений геніальністю та нігілізмом Яго. Але що було робити Мільтону? Автентичний духовний нігілізм можна було знайти у чосерівського Продавця індульгенцій, однак його характерні риси не розвинулися на повну силу, аж доки не прийшов Шекспір і не побачив, як можна вдосконалити героїв-злочинців Марлоу, підсиливши психологічний бік їхньої жорсткої аморальності. Сучасники Шекспіра перебували у полі дії тих самих соціальних та історичних сил, що й автор «Отелло», «Короля Ліра» і «Макбета», проте великий англієць володів значно потужнішими внутрішніми психологічними силами. Шекспір точно знав, як використовувати і перетворювати спадок Чосера та Марлоу, проте ніхто, навіть Мільтон і Фройд, не знали, як використати Шекспіра, а не бути ним використаним, не знали, як переплавити щось настільки велике та універсальне у власний оригінальний твір.

8. ДОКТОР СЕМЮЕЛ ДЖОНСОН, КАНОНІЧНИЙ КРИТИК

Походження західної літературної критики можна виводити з багатьох джерел, наприклад, — з «Поетики» Арістотеля чи «Держави» Платона, у якій він нападає на Гомера. Особисто мені імпонує погляд Бруно Снелла [Bruno Snell], який у праці «Зростання розуму» першим критиком називає Арістофана з його дошкульними нападами на Евріпіда. Я вбачаю якусь похмуру іронію в тому, що критика починається зі свідомого фарсу, а конає у фарсі несвідомому — фарсі, який розігрує натовп «політичних» та «культурних» критиків, що заповнили наші університети. Тож елегія Канону була би неповною без вшанування істинно канонічного критика — доктора Семюела Джонсона, ніким, ніде і ніколи неперевершеного.

Джонсон має менше спільного з Монтенем і Фройдом, двома іншими есеїстами, що розглядаються у цій книзі, ніж вони мають між собою. Скептицизм та епікурейство викликали у Джонсона гнів; він був щирим адептом роялізму, християнства та класицизму — на відміну від Т. С. Еліота, що не завжди служив цій трійці вірою і правдою. Доктор Джонсон ні в чому не викликає сумнівів, його добродетля не менше за його велич, але водночас — він несподівано, неприручено і у найвищій мірі дивний. Я маю на увазі не лише його особистість — ту вельми своєрідну, навіть ексцентричну (хоч і, звісно, величну) фігуру, яка постає перед нами з біографії Босвелла «Життя Джонсона» (найкращого з усіх літературних життєписів). Джонсон був сильним поетом, створив чудову

прозову поему «Расселас, принц абіссінський», однак, у всіх своїх творах — і в критиці зокрема — він залишається, найперше, представником дидактичної літератури мудрості.

Істинний попередник Джонсона — автор біблійного «Екклезіасту». Обидва вони просто-таки ідіосинкретичні моралісти, що не вкладаються у звичні рамки і тим нас непокоять. Для Англії Джонсон виконує ту саму роль, що й Емерсон — для Америки, Гете — для Німеччини, Монтень — для Франції: це національний мудрець. Джонсон, як до певної міри й Емерсон, — мислитель цілковито оригінальний, хоч і називає себе прибічником християнської, класицистичної та консервативної ідеологій. Знову ж таки подібно до Емерсона, Ніцше чи французьких моралістів, Джонсон — блискучий афорист, у якого етика, як зауважив М. Дж. К. Годгарт [M. J. C. Hodgart], не виходить за рамки здорового глузду. Можливо, найточніше схарактеризувати Джонсона як критика, що і в житті, і в літературі покладається на досвід. Переконливіше з усіх інших він демонструє, що особистий підхід — єдина можлива методологія критика. Іншими словами, критика — це різновид літератури мудрості, й аж ніяк не політично-суспільна наука, не культ гендерної чи расової толерантності, до чого її зводять сучасні західні університети.

Усі критики, великі й малі, часом помиляються, і навіть доктор Джонсон не був безгрішний. «„Трістрам Шанді“ не витримав випробування часом» — один із найприкріших його присудів, та є й інші, наприклад, похвала одного віршованого уривка з «Нареченої в жалобі» Конгріва: це, мовляв, сильніше за все, написане Шекспіром. Джонсон видається мені найглибшим інтерпретатором Шекспіра — проникливішим за Колріджа, Гезлітта, А. К. Бредлі [A. C. Bradley] та Гаролда Годдарда [Harold Goddard], тож тим важче мені зрозуміти цей окремий промах. До того ж, очевидна слабкість Конгріва, чия майстерність проявилася у прозових комедіях, та аж ніяк не трагедіях, робить помилку критика хіба курйозом. Конгрів описав храм-могилу і цим, напевно, зачепив якісь струни в серці Джонсона, котрий перед смертю благоговів не менше,

ніж перед Богом. Наступні блискучі рядки з біографії Босвелла дозволяють краще зрозуміти Джонсона:

...думки його, звертаючись до цієї жахливої події, були сповнені похмурих передчуттів. Його розум нагадував велетенський амфітеатр, на кшталт римського Колізею. У центрі стояла мудрість і, як могутній гладіатор, готувалася до бою з цими передчуттями, що, як дикі звірі, чекали в клітках довкола арени, готові кинути вперед, щойно їх випустять. Після битви він заганяв їх назад в їхні лігвіська, не вбиваючи, тож незабаром вони наступали знову. На моє питання, чи не повинні ми укріпляти наші серця, готуючись до приходу смерті, він пристрасно відповів: «О ні, сер, облиште це. Значення має не те, як ми вмираємо, а те, як живемо. Вмирання неважливе, воно ж триває так коротко». І додав із найщирішим поривом: «Людина знає, що так їй роковано, і мусить скоритися. Хлипанням тут не допоможеш».

За змістом — дуже нагадує Монтеня, однак емоційне наповнення тут цілковито інше: у Монтеня немає нічого подібного до пристрасності чи лячної ширості Джонсона. Останній як мислитель самостійний (його власна похвала Мільтону) уникав теологічних спекуляцій — але не тривоги, пов'язаних з людською неспроможністю зрозуміти кінцеві, остаточні речі. «Надія і страх» часто ідуть у Джонсона в парі. І зовсім небагато письменників були настільки ж, як він, чутливими до фіналів — літературних творів, різноманітних занять, людських життів. Зв'язок між глибинними тривогами Джонсона і його позицією як літературного критика існує. Але, на відміну від Т. С. Еліота, Джонсон не дозволяв собі робити естетичних суджень на релігійній основі. Критик був вельми незадоволений як політичним світоглядом Мільтона, так і духовним, однак захоплювався силою та оригінальністю «Втраченого раю», незважаючи на всі ідеологічні розбіжності з його автором.

Пишучи про Мільтона, Шекспіра, Поупа, Джонсон демонструє всі якості мудрого критика: він стає з великими віч-на-віч, відгукується на їхні твори усім своїм єством. Я не можу назвати нікого іншого, хто такою ж мірою, як Джонсон, усвідомлював би «віроломність людського серця» — особливо серця критика. Це цитата з «Волоцюги»¹, де Джонсон спершу неохоче визнає: «До живих письменників критик, звісно, може мати певні сентименти», — але далі попереджає: ці сентименти не є «загалом необхідними; той, хто береться за перо, кидає виклик людству, тож кожен має право атакувати його у відповідь». Таке канонічне бачення літератури як агону — цілковито класичне, і Джонсон це знав. Наступний блискучий пасаж, натхненний агоністикою, став творчим кредо критика:

Як би не ставились ми до сучасників (про яких неохоче писатиме той, хто добре бачить віроломність людського серця і усвідомлює, як часто під поверхнею суперечок про стиль та пристойність криється потішання власної гордості або заздрості), марною буде спроба захистити від критики тих, хто вже не здатний страждати від осуду — тих, від кого не лишилося нічого, крім імен та творів. До цих авторів критик, без сумніву, вільний ставитись якнайсуворіше, оскільки під загрозою в цьому разі опиняється лише його власна репутація: він як Еней, що витяг меч із піхов в царстві мертвих, бачить перед собою привидів, яким неможливо завдати ран. Критик, звісно, може робити судження, озираючись на усталену думку про автора, однак до таких реверансів його можуть стимулювати лише міркування про власну безпеку — інших мотивів уже не існує.

¹ «Волоцюга» («The Rambler») — серія з більш ніж двохсот есе Джонсона, що протягом 1750—1752 рр. друкувалися у періодиці. Згодом були видані окремою збіркою.

Агон тут простежено до першоджерел, і критику із блиско-чою іронією нагадують, що він оголює меч проти тіней Аїду — проти авторів, яким неможливо зашкодити. Але як щодо найвеличні-ших тіней — Шекспіра, Мільтона, Поупа? «Критик завжди може апелювати до природи», — казав Джонсон, під «природою» розу-міючи Шекспіра. Волтер Джексон Бейт вважав, що ця фраза — кредо Джонсона, відправний пункт його діяльності як критика, що спирався на досвід. Мудрість, а не форма, врешті-решт була для нього головним критерієм для оцінки художньої літератури. Шекспір став для Джонсона універсальним тестом — тим центром Західного канону, на фоні якого потрібно оцінювати досягнення будь-якого письменника.

Можна сказати, що Джонсон починає говорити про Шекспіра з відомої фрази, якою відкривається «Передмова»¹: «Ніщо не при-носить більшої і тривалішої насолоди, як зображення загальної при-роди речей». Джонсон прагнув утвердити статус Шекспіра як авто-ра, котрий наслідує природу якнайправдивіше: «В інших поетів персонажі часто виходили надміру індивідуальними, у Шекспіра вони — майже завжди типові». Джонсон, звісно, не хоче сказати, що образи Гамлета і Яго не індивідуальні; він, навпаки, має на увазі, що їхні індивідуальності увиразнилися настільки, що стали визнача-ти вагомі життєві моделі: ми нині не зможемо пригадати жодного реального чи літературного інтелектуала-харизматика, не схожо-го на Гамлета, і так само жодного злочинного генія, на якого б не падала темна тінь Яго — архетипного естета, котрий грає не сло-вами, а людськими долями. Мольєр нічого не знав про Шекспіра, однак Альсест його «Мізантропа» нагадує Гамлета. Ібсен напевно читав Шекспіра, і Гедда Габлер — достойний нащадок Яго. Шек-спір настільки точно й глибоко схопив природу людини, що усі

¹ 1765 року в Лондоні вийшла збірка «П'єси Шекспіра», до якої Джон-сон написав широковідому передмову та примітки. Фактично, Джонсон по-клав у ній край сумнівам щодо канонічного статусу Шекспіра.

післяшекспірівські персонажі не можуть до якоїсь міри не бути шекспірівськими. Джонсон помітив, що, на відміну від інших драматургів, Шекспір не відводить кохання роль універсального рушія:

Кохання — лише одна з багатьох пристрастей, і на загальну суму життя вона не так уже й сильно впливає, тому поет, котрий всі образи брав із реального світу й показував тільки те, що бачив, і не дозволяв їй узурпувати владу. Він знав, що будь-яка інша пристрасть, достатньо тривала і сильна, теж може нести радість чи горе.

Хто точніше визначив роль цього потягу в п'єсах Шекспіра: Джонсон чи Фройд? У коментарях Фройда до «Гамлета», «Короля Ліра» і «Макбета» боротьбі за сексуальне задоволення, хоч і вітіснене, відводиться не менша роль, ніж боротьбі за владу. Джонсон і Шекспір би із цим не погодились. Рушійна пристрасть у п'єсах Шекспіра, особливо у трьох найсильніших трагедіях, значно глибша й багатша, ніж міг уявити віденський психоаналітик: це амальгама багатьох бурхливих пристрастей. Творчі стимули Джонсона також у цілому були шекспірівськими, тобто визначалися поетичною волею до безсмертя, хоч і мали певний зв'язок із жорстко придушеною сексуальністю критика. Джонсон іронізував над цією волею у листі до Босвелла (від 8 грудня 1763 року):

Напевно, у кожному серці криється бажання вирізнитися серед загалу, котре спершу схиляє особу сподіватися, а потім і вірити, що Природа наділила її чимось особливим. В однієї людини це марнославство викликає відразу до оточення, в іншій — породжує різноманітні бажання, аж доки і те, й інше штучно не розростеться до неприродних розмірів. Так само манірність із часом переходить у звичку, а потім зрештою узурпує владу над тим, хто дозволив їй проявитися спершу як грі.

Ці рядки писалися як самокритика. Та хіба не справедливі вони щодо декого із персонажів Шекспіра, скажімо, щодо Макбета? Не викликає сумнівів, що бажання вирізнитися — це головний стимул метафоричного мислення, стимул, який народжує поетів. Хіба не воно рухає героями, героїнями та антигероями п'єс Шекспіра? Джонсон у передмові пише: «Настільки повнокровні і водночас загальні характери було нелегко окреслити та зберегти; і при цьому, напевно, жоден інший автор не зміг втримати героїв настільки *різними*, несхожими один на одного» [курсив мій. — Г. Б.]. Глибока індивідуалізація мовлення, ідеальна припасованість мови і персонажа, — це одне з надзвичайних чудес Шекспіра, і Джонсон, у своєму бажанні вирізнитися, використав його для самоаналізу. Мені видається цікавою переконаність Джонсона, що Шекспір за своєю суттю був драматургом комічним, а жанр трагедії собі нав'язав, прагнути, очевидно, вирізнитися ще більше:

У трагедії він використовує кожний шанс, щоби ввести комічний епізод, у комедіях же — просто відпочиває і розкошує. Здається, саме це — спосіб мислення, відповідний його натурі. Трагічним сценам Шекспіра завжди чогось не вистачає, але комедії, найчастіше, перевершують усі сподівання. Дивлячись його комедії, глядач отримує насолоду від думок і мови, дивлячись трагедії — від конфлікту і сюжетної напруги. Трагедії Шекспіра — це техніка, а комедії — інстинкт.

Еволюція Шекспіра від комедій та історичних драм до трагедії і драм романтичних (за нашою термінологією), одночасно і підтверджує, і заперечує тезу Джонсона. Хіба «Король Лір» — це техніка, а «Як вам це сподобається?» — інстинкт? До якоїсь міри, Джонсон тут говорить про себе не менше, ніж про Шекспіра, що не так вже й дивує, оскільки Джонсон наполягав, що Шекспір був «дзеркалом природи». Але цікавіше інше: при тому, що критика дуже хвилювало те, що Шекспір «пише без жодної моральної мети»,

Фальстаф, виходить, йому подобався більше, ніж Лір. Для нас брак моралізаторства у письменника не становить проблеми, однак для Джонсона це було не так. Як показав Бейт [Bate], тривоги Джонсона справляли значний вплив на його критичну позицію. Те, що Шекспір не переймався «вселенською справедливістю», завдавало критику великих прикрасів, оскільки сам він був глибокоморальний і по-справжньому вразливий перед трагедіями чи божевіллям. Можливо, Шекспір, як і Джонатан Свіфт, непокоїв Джонсона тому, що у божевіллі короля Ліра той вбачав пересторогу, провіщення власного розладу психіки. Великий сатирик від природи, Джонсон уникав сатири у поезії — і, напевно, її це збіднило, бо справжнього Джонсона в ній дуже мало. Шаленство короля Ліра притягувало критика мимоволі, і його загальне спостереження над цією п'єсою сповнене хвилюючої глибини:

Трагедію Ліра заслужено шанують серед інших драм Шекспіра. Напевно, жодна інша п'єса не приковує до себе такої зосередженої уваги; жодна п'єса так не збудує наші пристрасті і не викликає такої цікавості. Майстерне переплетення різних інтересів, конфліктне протистояння персонажів, раптові повороти фортуни, швидка зміна подій — усе це викликає в душі шквал обурення, жалю й надій, що не стихається ні на мить. Кожна сцена лише поглиблює драматизм, і майже кожен рядок працює на розгортання сцени. Потік уяви поета настільки потужний, що зіб'є з ніг і понесе за течією будь-кого, хто наважиться в нього зануритись.

Ми чуємо голос сильного розуму, що опирається наймогутнішому з розумів, але марно. Його змітає потік Шекспірової уяви. Найсильнішим, істинним критиком Джонсон є в ті моменти, коли в ньому борються суперечливі почуття. У фразі «майстерне переплетення різних інтересів» знову зустрічаємо натяк на вирізнення, котре так його турбувало. Вирізнятися, мати окремішні інтереси — для Джонсона

одночасно і досягнення, і марнославство. Натомість у поетичному космосі Шекспіра це тільки досягнення, яке не має нічого спільного із вселенською справедливістю, добром чи злом, божевільням чи пихою. Жоден критик до Джонсона не міг так блискуче виразити, в чому полягає унікальна і приголомшлива сила Шекспіра. Джонсон вхопив саму суть творчості драматурга, описавши її як мистецтво розрізнення, виокремлення, створення відмінностей. Трагедію важко назвати непричетною до цього мистецтва, і Джонсон, без сумніву, це усвідомлював. Душа Шекспіра, найохопніша в світі душа, знайшла в особі Джонсона найохопніше критичне дзеркало. І це дзеркало здатне було говорити. Як на мене, центральна теза канонічного критика про канонічного письменника, міститься у наступному короткому уривку з «Передмови». В іншій формі тут знову повторюється центральна метафора «вирізнення», «відмінності», що пов'язує критика і поета:

Хоча труднощів він зустрічав так багато, а допомоги в боротьбі з ними — так мало, Шекспір зміг набути якнайточнішого знання про різні сфери життя і про зразки природних характерів, а крім того, навчився варіювати їх з великою вигадливістю, наділяти їх вишуканими відмінностями і, правильно комбінуючи, всебічно їх розкривати. У цій частині свого ремесла він не мав кого наслідувати, а сам став зразком для наслідування для всіх успішних письменників. і можна посперечатися, чи з творчості усіх його спадкоємців можна винести більше максим теоретичного знання або більше правил здорового практичного глузду, аніж своїй країні дав він.

У цю фразу вкладено стільки, що необхідно трохи відійти вбік, аби побачити те, що бачив Джонсон, і вловити всі нюанси його похвали Шекспіру. «Теоретичне знання» ми могли би назвати «усвідомленням пізнання» (cognitive awareness), «практичний глузд» —

мудрістю. Якщо Шекспір справді здобув «якнайточніше знання» і всебічно його розкрив — він випередив усіх філософів. Він не успадкував жодних правил, натомість сам створив такі правила, що їх мусять дотримуватись усі письменники після нього. Джонсон бачить, що Шекспір запровадив навічний стандарт, згідно з яким має оцінюватися вся образотворча діяльність. Знання про різні сфери життя і зразки природних характерів не існує відрубно, ізольовано від зображення. Шекспір варіює з великою вигадливістю, наділяє вишуканими відмінностями, всебічно розкриває. Варіювати, позначати, розкривати — це і є пізнавати, і ми навчилися називати це нашою психологією, яку — має на увазі Джонсон — винайшов Шекспір. Якщо це називається тримати дзеркало перед природою — дзеркало, слід сказати, надзвичайно активне.

Один із малих шедеврів Джонсона називається «На смерть друга» («Нероба»¹, ч. 41). Його було написано 27 січня 1759 року — кількома днями по смерті матері критика. Як християнин він говорить про надію возз'єднання після смерті, однак тон, темний пафос есе засвідчують таке визнання суворой реальності, таке примиренням із неминучістю смерті, яких ми чекали би швидше від скептиків Монтеня і Фрейда, що до релігії ставилися як до ілюзії. Важко знайти кращого знавця психології людини, яка поховала близьких, ніж Джонсон:

Насилаючи такі біди, Провидіння поступово відучує нас любити життя. Інші нещастя можна побороти силою духу або пом'якшити сподіваннями на краще, проте у випадку непоправної втрати безглуздо демонструвати стійкість чи тішити себе надіями. Мертві не повертаються, і нам не лишається нічого, крім горя й томління.

¹ «Нероба» («The Idler») — серія зі 103 есе Джонсона, що друкувалися у періодиці протягом 1758—1760 рр.

На тлі цього надзвичайного уривка всі християнські аргументи виглядають не так слабкими, як половинчастими, навіть вимущеними. Пристрасний, як і в усьому, емпірик і натураліст, Джонсон ніколи не приходив до віри з легкістю. Його жаги до самостійного мислення й розуміння ніщо не могло загасити; до самого кінця він хотів усе більше життя. Навіть якби Босвелл ніколи не видав свій життєпис, незвичайна особистість Джонсона не була би для нас втрачена, оскільки вона промовляє з усього написаного чи сказаного ним. В наш час різноманітні формалісти та культурні матеріалісти різко протестують проти виявів особистості критика. Однак коли я думаю про інтелектуалів, якими найбільше захоплююсь, — про Вілсона Найта [Wilson Knight], Емпсона [Empson], Нортропа Фрая [Northrop Frye], Кеннета Берка [Kenneth Burke] — на пам'ять найперше спадають, якщо не брати до уваги тексти, не теорії їхні, й не методи. Перш за все згадуються яскраві особистості й прояви їхнього ентузіазму: Вілсон Найт, що на всіх конференціях цитує класиків; Емпсон, котрий говорить про високе варварство — якесь майже ацтекське або бенінське — «Втраченого раю»; Фрай, що описує неохристиянський погляд Т. С. Еліота на занепад цивілізації як міф про Великий Західний Кульбіт; Берк, що ставить поруч «І», «ауе», «еуе»¹, аналізуючи образ «прозорого ока» (transparent eyeball) в Емерсона. Джонсон найсильніший з-поміж усіх критиків не лише завдяки інтелекту, ерудиції та мудрості, але й завдяки своїй ефектній особистості.

Джонсон — не тільки похмурий споглядач смерті. Інша його іпостась — гумористичний критик, що вчить остерігатися надмірної серйозності, церемонності й зверхності. У «Житті поетів», найвищому своєму критичному досягненні, Джонсону довелося описати біографії п'ятдесяти поетів, обраних переважно видавцями та власниками книжкових крамниць. У список потрапили, зокрема, такі неканонічні достойники, як Помфрет, Спрет, Елден, Дорсет,

¹ »Я», «вічність», «око» — фонетичне звучання цих трьох слів у англійській мові однакове.

Роскоммен, Стіпні та Фелтон — гідні попередники багатьох наших передчасно канонізованих віршомазів. За зразок їх можна узяти Єлдена. Джонсон зауважив, що цей поет намагався писати піндарівські оди у манері Ебрегема Коулі — ще одного графомана, нині забутого усіма, крім спеціалістів: «Обравши Коулі серед усіх зразків для наслідування, він навіть дерзнув з ним суперничати. «Гімн темряві» Єлдена явно написано на противагу «Гімнові світлу» Коулі».

Про нещасливого Єлдена нащадки не запам'ятають нічого, крім блискучого пасажу, яким Джонсон підсумував його біографію: «Про інші твори цього поета достатньо сказати, що вони заслуговують на увагу — незважаючи на те, що їм інколи бракує відточеності, що рими подекуди слабують і що більшість огріхів пояснюються швидше лінкуватістю автора, ніж нестачею ентузіазму».

Ця репліка практично знищує бідолашного Єлдена, а проте це ще не найбільш в'їдливе спостереження великого критика про малого поета. Єлден дерзнув написати ще й другий гімн, «Гімн життю», у якому, зокрема, змалював Бога, дещо заскоченого появою власноруч створеного ним світла. Рядок «У здивуванні на момент застиг Господь» Джонсон прокоментував так: «Поет мав би пам'ятати, що той, хто володіє Безмежним Знанням, не вміє дивуватися. Здивування — це почуття, яке переживає неук перед чимось незнайомим».

Найсильніші частини «Життя поетів» присвячені Александру Поупу, поетичному попереднику Джонсона; Річарду Севіджу — поганому поету, але блискучому співрозмовнику, з яким Джонсон тісно товаришував у перші роки після приїзду до Лондона — в період Граб-стріт¹; Мільтону, яким Джонсон шалено захоплювався і якого водночас не схвалював; а також Драйдену — до якоїсь міри

¹ Граб-стріт — лондонська вулиця, відома тим, що у XVIII—XIX столітті на ній оселялися маргінальні літератори, журналісти, книготоргівці. Метафорично означає важкі часи у кар'єрі літератора: невизнання і бідкування.

предтечі Джонсона в критиці. Проте важливі, варті уваги місця можна знайти і в есе, присвячених Коулі, Воллеру, Еддісону, Праєру, Свіфту, Янгу, Грею, і навіть божевільному поету Вільяму Коллінзу, другові Джонсона. Як збірка літературних біографій та критичних нарисів ця книга не має рівних у англомовній культурі. Межу між інтерпретацією та біографією тут часто важко провести, як і в інших творах Джонсона: есеїстичних серіях «Волоцюга» та «Ледар», окремих місцях «Расселаса», передмові та примітках до творів Шекпіра і, звісно, в усіх тих численних його висловлюваннях, які доніс до нас Босвелл.

Джонсон, може, свідомо і не підтримав би (як підтримую я) відому тезу Емерсона «історії як такої немає; існують лише біографії», та в дійсності він писав саме біографічну критику. Коли готових життєписів не існувало, як у випадку Шекспіра, Джонсон демонструє, наскільки тонким і глибоким жанром може бути біографічна історія. Найголовнішим для критика завжди було індивідуальне, тож ключові проблеми його есе — це оригінальність поета, його винаходи і наслідування ним природи та інших поетів. Ті дослідники, котрі, як і я, займаються літературними впливами, мають чому повчитися у Джонсона, який в глибині душі знав, чому він припинив писати поезію після поем «Лондон» і «Марнота людських бажань». Ці твори були непогані, але потенційно Джонсон міг написати ще кращі. Його подальшу поетичну кар'єру блокувало усвідомлення досконалості Поупа. Джонсон не схотів будувати свою творчість на боротьбі із цим елегантним поетичним батьком, чий темперамент доволі сильно відрізнявся від його власного.

Т. С. Еліот, слабший критик порівняно із Джонсоном, став потужним поетом, переборовши вплив Теннісона та Вітмена у «Безплідній землі». Джонсон же свідомо відійшов убік, і неокласична традиція Бена Джонсона, Драйдена й Поупа не отримала сильніших спадкоємців, ніж Олівер Голдсміт та Джордж Кребб. Для мене лишається загадкою, чому Джонсон — боєць за характером — відмовився вступити в змагання із Поупом, хоч для того були всі передумови. Стосунки між Джонсоном та Поупом нагадують не стільки

зв'язок між Джойсом і Бекеттом, скільки тотальний вплив Джойса на Ентоні Берджесса. Мені дуже подобається «До сонця не рівняти: Історія любовного життя Шекспіра»¹, проте цей твір любовно відтворює «Улісса», практично його не переосмислюючи. Водночас Бекетт вже навіть у ранньому романі «Мерфі» дуже творчо перетлумачує Джойса, і далі від «Ватта» й великої трилогії «Моллой», «Малон умирає» і «Безіменний» еволюціонує до своїх славетних, вже цілковито позбавлених впливу «Улісса» творів: роману «Як воно є» та трьох центральних п'єс. Джонсон відмовився від поетичної слави, хоча, без сумніву, зробив до неї крок у «Марноті людських бажань». Водночас у критиці він почувався значно більш розкомплексовано, й зумів перевершити усіх, хто писав до нього. Босвелл стосовно цього парадокса мовчить. Поетичні здібності Джонсона не викликають сумнівів — Джонсон і сам знав, наскільки сильним твором є «Марнота». Дивує мовчанка: чому ж він більше нічого не написав?

Я не можу згадати іншої фігури в англійській літературі, яка була б настільки талановитою, як Джонсон, і при цьому свідомо відмовилась бути поетом. Можливо, Емерсон? В особі Вордсворта він мав такого ж поетичного батька, яким Поуп був для Джонсона, і так само, як Джонсон, обрав іншу стихію — прозу. Але навіть найкращі поезії Емерсона — «Вакх», «Дні», «Уріель» та ще декілька — не дотягують до глибини і величі «Марноти людських бажань». Після «Марноти» геній Джонсона звернувся до критики й афоризмів, і полишив поезію. Шекспіра Джонсон любив всупереч собі — адже при цьому доводилось забувати про святу ідею «вселенської справедливості» та морального вдосконалення людства. Проте Поупа Джонсон любив безоглядно, більше навіть, ніж Драйдена. Він усе своє серце віддавав Поупу і навіть назвав його переклад «Іліади» подвигом, який «не перевершити в жодній іншій епосі чи нації», подвигом, який «можна сказати, дав англійцеві нову мову».

¹ Роман Ентоні Берджесса, виданий 1964 року. У російському перекладі — «Влюбленный Шекспир».

Нині про цей переклад більшість із нас воліє не згадувати. Тож аби після цієї скандальної хвали поліпшити враження про Джонсона, варто навести його геніальну оцінку «Дунсіади» — дійсно одного з найбільших досягнень Поупа. Критик справедливо ставив цей твір набагато вище за розхвалений «Нарис про людину». Про останній він казав: «Ніколи ще нестача освіти й вульгарність почуттів не маскувалися так вдало. Голову читача переповнено, хоч при цьому не дізнається він анічогоісінько. Слухаючи ці словеса, вбрані у нові шати, він негоден впізнати мови своєї матері й годувальниці».

Джонсон знав, що за мудрістю, освіченістю й інтелектом переважає Поупа. Що ж його затьмарило, чому він не схотів спрямувати всі сили на розвиток поетичного дару? Частково допомагає відповіді його оцінка Поупа:

Поуп мав, у надзвичайно точно витриманих пропорціях, усі ті якості, що визначають генія. Він мав *Винахідливість*, за допомогою якої формуються нові ланцюжки подій, нові декорації та пейзажі, як у «Викраденні локона», або із заданим предметом ув'язуються сторонні, випадкові ілюстрації та приклади, як у «Нарисі про критику». Він також мав Уяву, котра накладає найглибший відбиток на думку письменника і дає йому змогу доносити до читачів різноманітні природні форми, життєві ситуації та пристрасті, як у «Елоїзі», «Віндзорському лісі» чи «Листах про мораль». Зрештою, він мав Судження, яке дозволяє відібрати з життя чи природи те, що потрібне поету для цієї мети, а також відділити сутність речей від випадкових обставин, завдяки чому зображення часто робиться виразнішим за дійсність; іншими словами, він володів винятково багатою мовною палітрою, і завжди був готовий викласти обрану тему з винятковою грацією та елегантністю. Саме це він продемонстрував, пристосувавши свій стиль до пречудового різноманіття гомерівських почуттів та описів.

Я ставлю під сумнів лише останню чесноту — *Судження*, а також її роль у перекладі «Іліади». Та водночас усім серцем погоджуюсь із відзначенням *Винахідливості* у «Викраденні локона» та *Уяви* в «Листах».

А от де дійсно захват Джонсона від Поупа ризикує стати перебільшеним, так це у підсумку:

Інші поети породять нові образи й нові думки. Але намагатися після Поупа вдосконалити версифікацію — мало не небезпечно. Поєднання мистецтва й старанності в нього сягнуло ідеальних вершин, і спроби перевершити поета обернуться лиш марними зусиллями, лиш нудною прискіпливою працею.

Задане якимось питанням, чи істинним поетом є Поуп, після всього сказаного відповіді не потребує. Слід natomiast запитати самим: якщо Поуп — не поет, де тоді взагалі шукати поезію? Той, хто обмежує поезію визначеннями, лише демонструє власну обмеженість. Та в будь-якому разі, не знайдеться визначення, яке відскіло би Поупа. Погляньмо на нашу й минулі епохи; подивімось, кого людство увінчало лавровим вінком поета; вивчімо їхні твори та їхні погляди — і щодо Поупа в нас не лишиться сумнівів. Навіть якби він дав світу лише свій переклад гомерового епосу, він уже заслужив би на титул поета. Якби автор «Іліади» міг оцінювати наступників, він без вагань би відвів високе місце своєму перекладачеві, не вимагаючи жодних інших свідчень його генія.

Цей уривок спантеличує. Джонсон висловлює догматичне переконання, що неокласичний двовірш є вершиною розвитку поетичної форми. Чому такий скептичний критик й ерудований учений, що взорувався на досвід, зробив фетиш із загальноновизнаної версифікаційної майстерності Поупа — я неспроможний втямити.

Джонсон знав напам'ять буквально тисячі рядків із Поупа та Драйдена і все-таки розумів (як і самі ці поети), що до масштабу Мільтона, не кажучи вже про Шекспіра, їм далеко. Нехай до Мільтона Джонсон ставився двозначно, але до Шекспіра негативних почуттів у нього бути не могло. Джонсон ніколи не ідентифікував себе із Ахіллом Гомера/Поупа так глибоко, як із Фальстафом. Зрештою, можна навіть засумніватись, чи «Марнота людських бажань» за поетичною технікою дійсно гірша, ніж твори Поупа. Зливу компліментів Поупу не поясниш і впливом престижу останнього, бо Джонсон володів тим, за що хвалив Мільтона: самостійним мисленням. Поуп — великий поет, та про нього не можна сказати, як, наприклад, про Шекспіра чи Данте, що в його особі зустрічаєшся із самою Поезією; а стверджувати, що Гомер аплодував би Поуповій «Іліаді» — і взагалі вельми ризиковано. Сама собою пригадується гнівна епіграма Блейка, націлена одночасно і на його покровителя Вільяма Гейлі, невдалого наслідувача Поупа, і на самого Поупа:

Thus Hayley on his Toilette seeing the Sope
Cries Homer is very much improv'd by Pope¹.

Джонсона найбільше захоплював артистизм Поупа, чи то його «поетична мудрість», яку Роберт Гріффін [Robert Griffin] визначив як «особливе поєднання природних талантів із працелюбністю». Джонсон чомусь вважав себе ледарем порівняно із Поупом: виник цей міф, напевно, через відмінність між неспокійним, нетерплячим розумом Джонсона та неспішністю й врівноваженістю Поупа. Джонсона лякав власний інтелект: критик ніби боявся, що може стати жертвою власної неприборканої уяви, як Макбет у лячний візії Шекспіра. Джонсон був надто слухняним сином свого поетичного

¹ Лиш пальця покажи — наш Гейлі не до ладу
Кричить одразу: «Поуп! Підніс ти „Іліаду“».

батька Поупа, а Муза вимагає неоднозначних родинних стосунків між поетами. «Життя поетів» просякнуте якимось прихованим, прямо не вираженим стражданням. Лора Квінні [Laura Quinney] вважає, що воно пов'язане з намаганням «едіпізувати простір літератури». Зустрівши в особі Александра Поупа свого Лая, Джонсон вирішив за краще відступити й піти кружною дорогою, аніж проявити непокору. Можливо, Джонсон був надто моральним, щоб стати великим поетом. Та нам через це шкодувати не варто, оскільки у підсумку ми знаємо його одночасно і як порядну людину, і як найвидатнішого літературного критика.

Канонічна критика Джонсона (а саме її він свідомо витворює) не позбавлена міцного релігійно-політичного та соціально-економічного підґрунтя. Однак настає певний момент, коли критик відкладає усю свою ідеологію вбік, і саме це мене найбільше заворожує. Сучасні апостоли «критики і соціальної реформи» мали б ознайомитися з тим, що Джонсон, а після нього Гезлітт, писали про Мільтона. З усіх релігійних, політичних, суспільних та економічних питань переконаний торі Джонсон та радикал Гезлітт мають абсолютно протилежну позицію, однак Мільтона вихваляють за одні й ті самі якості. Причому Гезлітт не менш красномовний, ніж Джонсон:

Мільтон більше, ніж будь-який інший літератор, користувався із чужих досягнень: він практично вичерпав усі джерела наслідування, і священні, і світські. Та водночас він ні на кого не схожий. Мільтон пише епічні поеми — і вони виходять майже такі ж оригінальні, як у Гомера. Печаткою розуму позначено кожен його рядок... Читаючи його твори, ми потрапляємо під вплив могутнього інтелекту, котрий тим більше відрізняється від інших, чим ближче до них підходить... Ерудиція Мільтона врешті-решт переростає в інтуїцію.

Ці слова справедливі — за єдиним винятком: як я намагався довести, образ мільтонівського Сатани був створений під стійким впливом Шекспіра. Гезлітт, що видається мені другим за силою англійським критиком після Джонсона, останньому не симпатизував. Однак його думка про Мільтона практично збігається із думкою Джонсона:

Найвище досягнення генія — оригінальність винаходу... з усіх тих, хто наслідував Гомера, Мільтон, напевно, найменше від нього залежний. Він від природи був самостійним мислителем, впевненим у своїх силах, і сміявся як над підтримкою, так і над перешкодами. Він не вважав, що думками чи образами попередників користуватися заборонено, однак ніколи не полював на них цілеспрямовано.

Обидва критики точно встановлюють талант Мільтона, за допомогою якого ерудиція переростає в інтуїцію. Це винахідливість, що її Джонсон визначав як сутність поезії. Цінувати фантазію Джонсона навчила меланхолія, котра так не подобалась Гезлітту, тому що лікується ця хвороба, серед іншого, відкриттям нових життєвих можливостей. Джонсон ліпше за всіх, кого я знаю, усвідомлював, як важко людині витримати очікування смерті, особливо власної. Його критика, без перебільшення, заснована саме на цьому знанні. Джонсон вважає, що відмова дивитися смерті у вічі — основний закон людського існування. І коли критик хвалить Шекспіра за те, що його персонажі говорять і чинять під впливом загальнолюдських пристрастей, він думає саме про бажання втекти від усвідомлення своєї смертності. Завдяки Босвеллу ми дізналися про одну невеселу розмову, що відбулася 15 квітня 1778 року, коли Джонсону було шістдесят дев'ять:

Б о с в е л л

В такому разі, сер, ми повинні визнати, що смерть — річ жахлива.

Джонсон

Так, сер. Я ще не знайшов жодної точки зору, з якої б вона виглядала інакше.

Місіс Ноулз (*перебуваючи у щасливій вірі в божественне милосердя*)

Хіба ж не сказав нам святий Павло: «Я вів святу боротьбу за віру, а нині скінчив свій земний шлях: спокійно йду дістати корону майбутнього життя!»

Джонсон

Так, мем, але це слова людини натхненної, людини, котрої торкнулася рука божества.

Босвелл

Смерть видається жажливою у перспективі, проте у дійсності ми бачимо, що люди вмирають легко. Коли смерть приходить, дехто не вірить, що зараз таки помре; інші ж приймають рішення зустріти її стоїчно, як, наприклад, засуджені до страти. Хоч це не означає, звісно, що вони хочуть, аби їх стратили.

Місс Сьюард

Один зі страхів перед смертю, без сумніву, просто абсурдний. Я говорю про страх небуття — це ж лише приємний сон без сновидінь.

Джонсон

О ні, небуття — це не сон. Це ніщо. А найпростіше буття настільки краще за ніщо, що людина згодилася б радше існувати в муках, ніж не існувати взагалі.

Закінчується цей обмін думками зауваженням Джонсона: «Леді плутає небуття, яке є ніщо, з лячним очікуванням на нього. Весь жах небуття полягає саме в передчутті його». Крім того, критик пов'язує цей жах зі страхом перед божевіллям і з надією на спасіння, але саме собою це переживання глибше і за страх, і за надію. Рятуюмося ми від жаского усвідомлення своєї смертності, продовжуючи жити.

Говорячи про Шекспіра, Джонсон ніде не демонструє такої тонкості розуміння, як у своєму коментарі до монологу Герцога «Готуйсь до смерті» у 1 яві 3 дії п'єси «Міра за міру»: «Немолодий вже — та ще не старий / Проте, ніби у сні після обіду / Про те і інше мрієш». Джонсон пише:

Це геніальний образ. Замолоду ми вічно носимось із планами досягнення майбутнього успіху і нехтуємо радощами, що лежать перед нами. Коли ж старіємо, млявість свого віку тішимо спогадами про юнацькі розваги та вигадки. Таким чином, наше життя, в якому ніколи немає місця турботі про теперішнє, нагадує післяобідній сон, який події ранку змішує в мозку з планами на вечір.

Джонсон бачить, що геній Шекспіра викриває нашу цілковиту неспроможність жити теперішнім: ми постійно або очікуємо на щось, або щось пригадуємо. Та Джонсон не говорить, хоча й натякає, що ми відвертаємося від теперішнього тому, що в теперішньому мусимо померти. Страх перед небуттям — ось головний імпульс метафоричного мислення; те, що Ніцше називав «бажанням бути іншим, бажанням бути деінде» активізується відмовою прийняти смерть. Спрага визнання, в тому числі й літературного, згідно з Джонсоном, має той самий стимул — бажання уникнути стану, коли запаморочлива думка про небуття витісняє все інше.

Бейт, у найглибшому з відомих мені досліджень Джонсона, наголосив, що жоден інший письменник так не переймався думкою про розум як активну *діяльність*, котра почне руйнувати особистість або чинити шкоду іншим, якщо не скерувати її на працю. Голод душі за увічненням, що сублімується у найрізноманітніших формах, Джонсон подає як деідеалізований рушій боротьби за літературну канонізацію. Похмурість Джонсона можна назвати негативним емпіризмом на противагу позитивному натуралізму Гезлітта. Обидва критики підносили Фальстафа як найгеніальніше втілення комічного духу в Шекспіра. Але Джонсон сильніше, ніж Гезлітт,

потребував полегшення, котре несе гумор, а тому всупереч власним моральним переконанням майже повністю ідентифікував себе із Фальстафом. Гезлітт від щирого серця насолоджується цим персонажем, як і кожен із нас. Джонсон, як і дрібніші за нього моралісти, колишні й теперішні, Фальстафа не схвалює, але розгромити його нездатний.

Джонсон настільки зворушений Фальстафом, що навіть впадає у захват від нього, аж доки, згадавши про мораль, не приходить до тями:

Фальстафе непорівнянний, неперевершений Фальстафе, як можу тебе описати? В тобі поєдналися Розум і Гріх, розум — яким можна захоплюватись, але не поважати, і гріх, який можна зневажати, але не ненавидіти. У Фальстафа неймовірно багато вад, і саме тих, що природно викликають відразу. Він крадій, ненажера, боягуз і хвалько, він завжди готовий обдурити слабкого й пограбувати бідного, налякати невпевненого й образити беззахисного. Одночасно запобігливий і злий, він насміхається за спиною тих, кому у вічі лестить, і чисю ласкою живе. Принцу він відомий лише своєю поганою славою, проте Фальстаф цим так пишається, що не тільки задирає ніс перед звичайними людьми, а й вважає себе вельми важливим для принца Ланкастерського. Проте настільки аморальна і негідна людина, хоч її і зневажають, стає при королівському дворі незамінною завдяки найприємнішій з усіх людських якостей — постійній веселості, незмінним вибухам заразливого сміху, який тим легше прощається, що викликаний не двозначною іронією, а простою безтурботністю і вітрогонством. Такий сміх розважає, але не викликає заздрощів. До того ж, варто завважити, Фальстафа не заплямовують важкі, криваві злочини, тож блудливість його не настільки обурлива, щоб її не можна було витримати заради веселощів.

Мораль, яку можна вивести із цього образу, така: немає людини більш небезпечної, ніж та, що розбещує, але при цьому вміє розважити. Побачивши, як Фальстаф спокушає принца Генрі, ні розум, ні честь не можуть почуватися у безпеці поруч із таким компаньйоном.

Як щирий фальстафіанець, я не погоджуюся із більшістю сказаного, віддаючи перевагу тлумаченню Моріса Морганна, який у «Есе про образ сера Джона Фальстафа» (1777) став на захист цього найвдалішого в усій літературі комічного персонажа. Як повідомляє Босвелл, Джонсон, прочитавши Морганна, пробурмотів, що наступного разу той, напевно, продемонструє моральні чесноти Яго. Однак Джонсона можна пробачити за одне зворушливе спостереження: про притаманну Фальстафу «найприємнішу з усіх людських якостей — постійну веселість».

Джонсон жадібно потребував цієї якості і тому так часто згадував Фальстафа — як у творах своїх, так і в розмовах. Йому подобалося змальовувати себе кимсь схожим на Фальстафа: старим, проте безтурботним веселуном, сповненим неприборканої життєвої сили, хоч і затьмареної незворотними втратами. Жага до життя пронизує всю творчість Джонсона, пронизує і його особистість, представлену і в Босвелла, і в інших джерелах. Чи покине нас ця життєствердна сила, передбачити складно. Якщо канонічні цінності витісняються із філологічної освіти, чи матиме Джонсон в майбутньому читачів?

Якщо не прийде нове покоління, вільне від ідеологічних перекося, Джонсон, разом зі значною частиною Канону, зникне. Але мудрість не вмирає. Якщо справжню критику буде вигнано з університетів та коледжів, вона оселиться деінде, бо є новітньою формою літератури мудрості. Мені важко писати елегію доктору Джонсону — моему кумиру з отрочтва, тож нехай цей розділ закінчиться його власними словами з передмови до «П'єс Шекспіра». Нам варто ще раз почути голос найбільшого з критиків, котрий говорить про найбільшого з поетів:

Випадковий калейдоскоп чудернацьких вигадок може на якийсь час нас захопити — тією новизною, до якої тікаємо від пересиченості повсякденним життям. Проте несподівані чудеса набридають швидко, і тверде опертя розум може знайти тільки в істині.

9. «ФАУСТ» ГЕТЕ, ЧАСТИНА II:

ПОЕМА ПРОТИ КАНОНУ

З-поміж усіх найсильніших авторів Заходу Гете сьогодні, як видається, сприйняти найважче. Підозрюю, що це не пов'язано зі складнощами перекладу його текстів на англійську. Гельдерліна так само перекладено не надто якісно, проте він промовляє до нас значно більш дохідливо, ніж Гете. Поет і мудрець, чия мова своєю силою рівняється з мовою Данте, здатен вражати навіть у поганих перекладах, але тільки не тоді, коли зміни у житті й літературі настільки віддалили від нас головні для нього речі, що вони здаються нам архаїчними. Гете більше не виступає для нас тим авторитетним попередником, яким він був для Емерсона чи Карлейля. Його мудрість незаперечна, проте здається, що вона належить іншій, не нашій, со-
нячній системі.

У Гете не було німецьких поетів-попередників, котрі могли б бодай у чомусь з ним зрівнятися; Гельдерлін з'явився після нього, проте й надалі в суперництво з ним не змогли б вступити навіть Гайне, Меріке, Стефан Георге, Рільке, Гофмансталь чи дивовижні Трахль і Целан. Але, попри те, що Гете, безперечно, можна вважати істинним зачинателем художньої літератури німецькою мовою, у масштабах всього Заходу його творчість знаменує, скоріше, завершення, ніж початок. Ернст Роберт Курціус [Ernst Robert Curtius], котрий напевне є найкращим з-поміж новітніх німецьких літературних критиків, пише, що тяглість європейської літературної традиції триває від Гомера до Гете. Крок поза цю традицію зробив свого часу Вордсворт,

котрого можна вважати зачинателем модерної поезії, а також тієї інтроспективної лінії, що тягнеться від Рескіна до Пруста і донедавна найбільшого серед живих авторів — Бекетта. Гете жив від 1749 по 1832 рік, а Вордсворт — від 1770 по 1850; отже, англійський романтик був молодшим сучасником німецького мислителя. Проте британські та американські поети почали, нехай несвідомо, активно копіювати Вордсворта, у той час як Гете подібним впливом на німецьку поезію того часу похвалитися не може.

Однак, ми готові стверджувати, що віддаленість Гете у часі лише додає йому цінності у наших очах, особливо зараз, коли французькі спекулятивні мислителі заговорили про смерть автора і гегемонію тексту. Кожен текст Гете, як би він не відрізнявся від інших його текстів, несе на собі мітку його оригінальної та всеохопної особистості, і цю присутність автора у текстах годі оминати чи деконструювати. Читаючи Гете, розумієш, що смерть автора — це не більш як запізніла галльська метафора. Демон чи демони Гете — бо складається враження, що він мав під своєю рукою їх стільки, скільки хотів, — завжди присутні у його творах, потверджуючи вічний парадокс, що і у прозі, і в поезії водночас сплітаються і високий класицистичний *етос*, і особистісний романтичний *пафос*. Слабким місцем творів Гете є хіба його *логос*, в Арістотелевих термінах — *dianoia* (зміст думки), оскільки ексцентрична Гетеанська Наука Природи зараз виглядає не більш ніж неадекватною концептуалізацією його чудесно-демонічного сприйняття реальності. Однак, це мало важить у порівнянні з його літературною могутністю та мудрістю, котра залишається, якщо відкинути більш раціональні побудови.

Курціус проникливо зазначає, що «найпитомішою характеристикою творчості Гете є переважання у ній світла над темрявою», і далі позначає цю характеристику Гетеанським словом «*heiter*», котре не так ближче до «радісний», як до латинського «*serenus*» — таким є безхмарне небо, незалежно від пори дня чи ночі. Як і Шеллі після нього, Гете обрав за особистий поетичний символ вранішню зорю, проте не ту її бліду іпостась, як у Шеллі, коли зоря скоряється променям сонця. Ясний і спокійний (*serenus*) Гете сьогодні є для нас

викликом, адже ні ми самі, ні наші письменники нині не можемо похвалитися такою врівноваженістю. Фауст Гете жив до ста років, і його автор намічав собі такий же вік. Ніцше вчив нас поетиці болю: лише болуче, наполягав він, матиме шанс насправду залишитися з нами. Курціус пише, що Гете притаманна поетика задоволення, засвоєна від старої традиції, проте нам видається, що поетика ясно-го спокою і безхмарних небес є візіям Гете куди ближчою.

«Життєва помилка необхідна для життя», — це важливе прозріння Ніцше є частиною його великого (і визнаного) боргу перед Гете, чиє бачення поезії ґрунтувалося на комплексному розумінні того, що вона, по суті, є тропом, а троп — це різновид творчої помилки. Курціус у своїй головній праці «Європейська література і латинське Середньовіччя» (1948, англ. вид. 1953) ставить поруч два влучні висловлювання Гете про тропи. У «Примітках і статтях», котрі Гете долучає до свого «Західно-східного дивану», він висловлюється про метафору в арабській поезії наступним чином:

...для східної людини всі речі вказують на решту речей, відтак, при звичаєний поєднувати найбільш віддалені речі, арабський поет без вагання виводить абсолютно різні речі одна з іншої, змінюючи всього лиш кілька букв чи складів. Звідси випливає, що мова від початку є продуктивною сама по собі й у собі і справді, якщо тільки співвідноситься з уявою, вже є поетичною. Тому нам слід почати з простіших, первинних тропів, а далі діяти все вільніше й сміливіше, аж доки ми не сягнемо найбільш ризикованих, суперечливих форм, включно навіть з невипрацюваними, конвенційними та банальними їх різновидами, тоді перед нами відкриється вся широчінь східної поезії.

Власне, це і є найзагальніша метафора для самої поезії, в якій «всі речі вказують на решту речей». А в «Максимах та рефлексіях» Гете говорить про свого справжнього учителя (єдиного, кого він може

визнати перед собою, оскільки пише іншою, більш новітньою мовою): «Твори Шекспіра багаті на прекрасні тропи, котрі постають з персоніфікованих концептів, але не підходять нам так, як пасували його поезії, оскільки все мистецтво у його часі було пройнято алегорією».

Звідси випливає важливе для Гете нещасливе розмежування між «алегорією, в якій одиничне слугує вказівкою на загальне», і «символом», що є «справжньою природою поезії; не виражає нічого одиничного, не мислить про і не вказує на загальне». Проте Гете йде далі, зауважуючи, що Шекспір «знаходить образи там, де ми б не подумали їх шукати, наприклад, у книзі... котру він все ще трактує як щось священне». З точки зору незаангажованого Гете вбачати у книзі якийсь глибший сакральний сенс не буде жодною алегорією, проте у первинному символічному значенні, коли «всі речі вказують на решту речей», ми тут алегорію таки бачимо. Метафора книги приводить Гете до усвідомлення власної найбільшої амбіції як поета: окреслити і продовжити європейську літературну традицію, очистити її від випадкових елементів і надати їй сталого образу.

Цю місію Гете продовжив його найбільш яскравий спадкоємець у XX сторіччі — Томас Манн. З люблячою іронією (чи, може, з іронічною любов'ю) Манн створив низку прекрасних портретів Гете, починаючи від есе «Гете і Толстой» (1922), до кількох есе 30-их років (про Гете-літератора, «представника буржуазної епохи» і окремо про «Фауста»), роману «Лотта у Ваймарі» (1939) і, врешті, «Фантазії про Гете» 50-их років. Полишаючи осторонь «Лотту у Ваймарі», звернемо увагу на його блискучу промову до сотої річниці від дня смерті поета — «Гете як представник буржуазної епохи». Для Манна Гете є «великою людиною, яка втілилася у поета», пророком німецької культури та ідеалістичного індивідуалізму, проте понад усім — «чудесною особистістю», Карлейлевым «богорівним чоловіком». Як представник буржуазної епохи Гете виступає за «вільний обмін концепціями та почуттями», що Манн інтерпретує як «перенесення ліберальних економічних принципів у інтелектуальне життя».

Манн наголошує, що стильова врівноваженість Гете була, радше, його естетичним здобутком, ніж природним спадком. У пізній

«Фантазії про Гете» Манн захоплюється Гете через його «винятковий нарцисизм, задоволеність собою, небагато більш серйозну і набагато сильніше пов'язану із самовдосконаленням, просвітлену і очищену до такої міри, що слово „суєтність“ до цього стану стосувати неможливо». Шarm характеристики в тому, що Манн, описуючи Гете, говорить, фактично, про себе, і у цьому тексті, і у прекрасному есе 1926 року «Фройд і майбутнє»:

Гете, від періоду свого учнівства (*imitatio*) часів Вертера і Вільгельма Майстра й аж до старшого віку, коли були написані «Фауст» і «Диван», демонструє нам міфологізований зразок життєвого шляху митця — від неусвідомленості своєї ролі до гри (як то й належить творцеві), а потім до усміхненого, майже дитячого знання про власне покликання.

Маннове учнівство у Гете дало нам Тоніо Крегера як Вертера, Ганса Касторпа як Вільгельма Майстра, «Доктора Фаустуса» на місці Фауста і «Фелікса Круля» замість «Дивана». Втім, у своїх відгуках Манн часом обережніший, вказуючи, що Гете «...пропонує досконалі моделі, котрі спонукають до непевної практики перескакування через цілі стадії нашої освіти (*Bildung*), що відкидає нас поза будь-яку шкалу знань у царство безмежної помилковості». У кількох місцях Манн цитує жорстоке і центральне для Гете питання, котре той сформулював уже в похилому віці: «Чи можна бути щасливим, коли інші також щасливі?» У ньому закладені одразу два першокласні афоризми Гете, в котрих сконденсована вся діалектика його творчості: «Лише привласнюючи набутки інших, ми здатні творити величне» та «Що ж ми можемо назвати насправду власним, окрім енергії, сили та волі?!»

Для Е. Р. Курціуса Гете виступає досконалим завершенням літературної культури, історія якої тягнеться від Гомера до Вергілія і Данте, досягаючи найвищої піднесеності у творах Шекспіра, Сервантеса, Мільтона і Расіна. Лише автор з демонічною силою Гете міг

гідно завершити таку традицію, не розчинившись у її досконалості. Ми спантеличені лише тим, чому в нас виникає враження, що його лірика, попри свою вітальну силу та мудрість, не промовляє до нашої свідомості — не менш потужна, ніж поезія Вордсворта, вона зворушує нас набагато менше. Знані «Trilogies der Leidenschaft» («Трилогії пристрасті»), незважаючи на свою виняткову риторичну напругу, не є віршами, які визначають наше єство як «Тінтернське абатство» чи «Натяки». «Прелюд» не можна вважати поезією вищого рівня, ніж «Фауст», проте перший, вочевидь, виглядає більш нормативним. Найбільшою естетичною загадкою Гете є не його лірична поезія чи проза, вартість котрих ніхто не зважиться поставити під сумнів, але його «Фауст», найбільш гротескна і важка для сприймання поема у драматичній формі в усій літературі Заходу.

Еріх Геллер [Erich Heller] іронічно підмічає: «Яким є гріх Фауста? Неспокій духу. А в чому Фаустове спасіння? У неспокої духу». Так виявляється або плутанина у самого Гете, або його особиста версія гностичної ідеї спасіння через гріх; більше підстав вважати, що це плутанина. Хоча Геллер вбачає у такій суперечності навмисну двозначність:

Гете не зміг написати трагедію людського духу. Саме коли йдеться про дух, трагедія Фауста стає невинуватою двозначною, оскільки для Гете в остаточному підсумку йдеться не про людський дух, а про щось більш фундаментальне, єдине з духом природи.

Герман Вайганд [Hermann Weigand], хоч і визнає, що «спасіння Фауста виглядає вельми неортодоксальним», вважає, що такий єретичний шлях спокути став можливим завдяки «ненастанній боротьбі за вдосконалення власної особистості», що, звісно ж, було справою життя самого Гете. Проте, боюсь, Геллер правий: Фауст не має особистості чи окремого людського духу, що й стає для нас у поемі найбільшою трудністю. Ніщо у Гете не є більш гомерівським

(хоча він, швидше, пропонує гротескову пародію на Гомера), ніж відсутність будь-якого визначення людського духу окремо від розмови про сили і закони природи. Фауст, як і герої Гомера, є лише полем битви, на якому стикаються супротивні сторони. В цьому найбільша його відмінність від Гамлета, котрий перебуває у лоні біблейської традиції розмови саме про *людський дух*. Фауст ніколи не зможе сказати, як каже Гамлет, що у його серці точиться боротьба. Він є, радше, більш чи менш нейтральною територією, де пересякаються імпульси від його чітко відмежованих один від одного серця, розуму та зовнішніх відчуттів.

Тим часом, Гете пише не гомерівський епос, а німецьку трагедію, хоча слово «трагедія» відносно до «Фауста» набуває дещо іншого значення. Геллер вважає, що трагедія Фауста у неможливості його трагедії. Чи є трагічним героєм Гомерів Ахілл? Бруно Снелл [Bruno Snell], Е. Р. Доддс [E. R. Dodds] та Ганс Френкель [Hans Fraenkel] вважають, що навіть Ахілл, який є найкращим з ахейців, по суті своїй поводить по-дитячому, адже його думки, емоції та відчуття різноспрямовані й не інтегруються в одне ціле. Гете сам засвоїв багато позитивного від Гомера, проте Фауст є гомерівським персонажем лише у сенсі такої дитячості. Едіп та Гамлет у своїх трагедіях стають зрілими; Фауст у порівнянні з ними залишається немовлям.

Втім, це аж ніяк не естетичний дефект. Він лише додає виняткової дивності «Фаусту», найбільш гротескному шедевр поезії Заходу, котрий завершує класичну її традицію чимось на кшталт космологічної сатири. Перша частина поеми достатньо божевільна, проте друга заплутана настільки, що Браунінг та Єйтс видаються на її тлі пріснуватими, а Джойс — прямолінійним. Щастя для Гете, що Шекспір писав англійською: мовна дистанція дозволяє йому адсорбувати і запозичувати багато чого з британського класика, не набуваючи зайвих страхів. Звісно, «Фауста» не можна назвати шекспірівською поемою, проте Гете майже безперервно пародіює англійського попередника.

Бенджамін Беннет [Benjamin Bennett] вважає, що задумом поеми було всього лиш «оновлення мови», що я б редукував до задуму

«оновити німецьку так, як Шекспір оновив англійську». Беннет вважає дивну позажанровість «Фауста» «антипоетичною», спрямованою на усунення з поетичної мови іронії задля посилення візіонерського пафосу. Зі значною долею критичної упередженості Беннет проголошує, що обсяг «Фауста» є «нескінченним, залежним тільки від примхи автора». Інколи, читаючи «Фауста», мені також хотілося б, щоби поема трохи збавила вагу, проте присуду Беннета це не виправдовує.

Критика не може відповісти на запитання, якою є естетична вартість — її ступінь та межі — поеми Гете. Проблема ступеня цієї вартості Беннет, вочевидь, взагалі знімає, але ми ніяк не зможемо знехтувати масштабами впливу «Фауста», особливо, якщо йдеться про час та країну, в літературі яких ця поема виглядає настільки страхотливо надлишковою — справжнім білим слоном в усій літературній традиції. Як я вже казав, «Прелюд» Вордсворта чи епічні твори Блейка ми читаємо з більшою охотою, ніж засідаємо за студіювання «Фауста». Що нас перепиняє: транквільність поетичної манери Гете чи низька енергетика самої поеми? Чи, можливо, ми просто не вміємо розмістити себе у світовому театрі Гете і тому запитуємо, що відбувається і чому ми маємо бути до цього причетні?

Доводити велич «Фауста», опираючись лише на його ліричну різноманітність та риторичну силу чи навіть міфологічну винахідливість, вже не достатньо. В цьому сенсі ми, радше, надамо перевагу «Римським елегіям» Гете, його «Західно-східному дивану», а інколи й «Венеційським епіграмам», ніж «Фаусту». Мені доводилось чути вельми злу репліку, що «Фауст» для Гете став тим, чим для Ніцше (і всіх ніцшеанців) стала книга «Так говорив Заратустра», — пишною катастрофою. І справді, переказати зміст «Фауста» так само немислимо, як переказати твір Ніцше. Інша справа — уважне читання поеми. Тоді вона перетворюється на бенкет сенсів, щоправда надто мінливих і навряд чи аж таких позитивних. В цьому їй важко знайти відповідник, як сексуальному кошмару чи еротичній фантазії; не дивно, що нажаханий Колрідж відмовився її перекладати. Це, без сумніву, поема про осягнення достатності

(якщо таке взагалі можливо), і Гете у тисячу різних способів демонструє нам, що сексуальність сама по собі ніколи не є достатньою. Втім, висловимося ще більш ризиковано: Гете вчить нас, що без активної сексуальності абсолютно ніщо не буде достатнім.

Беннет вельми проникливо вбачає особливу майстерність «Фауста» у систематичному руйнуванні будь-якої з перспектив нашого можливого сприймання. Вони блокуються добре продуманою системою двозначностей, котру Гете, схоже, розробив у семидесяти семи різних варіантах. У Ніцше Гете постає скоріше як втілення діонісійського, а не аполлонічного, та й у Фрейда він асоціюється радше з еросом — не з танатосом. Виглядає, що єдиним богом чи то божеством «Фауста» є сам Гете, непересічний поет, що не був ні християнином, ні епікурейцем, ні платоніком, ні емпіриком. У поемі з Гете говорить, радше, не Мефістофель, а Дух Природи, проте нам вже досить духів, а тому мусимо тримати перед собою постать Мефістофеля, котрого Еріх Геллер цілком справедливо вважає закономірним предтечею ніцшеанської нігілістичної пустки. Геллер, врешті, вважає Ніцше переконаним фаустиніанцем, хоча це значило б всуціль не помічати ніцшеанської іронії.

Я не знаю більш дивовижної у своїй гротескності та піднесеній абсурдності поезії, ніж та, яка звучить у фінальних репліках кумедного у своєму героїчному пориві Мефістофеля, коли він самотою намагається боротися проти потоків троянд з неба та привабливості ангельських тіл, котрі заступають від нього обіцяну душу Фауста. Як нам сприймати цю скандальну сцену? Фауст лише гукає «Я кращий свій момент переживаю», відкидається на спину і відходить, а що трапляється далі — перебуває поза будь-якими межами літературної критики. Перед нами розіграно низький комічний фарс, в якому Мефістофель веде у наступ свої боягузливі легіони товстих демонів з короткими прямими рогами та худющих демонів з довгими покрученими рогами, лише аби побачити, як всі вони тікають перед прекрасною компанією жінкоподібних ангелів. Переможений власною всепоглинаючою пристрастю до цих чарівних сотворінь, Мефістофель все ж галантно продовжує битву, потім дотепно порівнює

себе з Іовом і, врешті, зазнає поразки, наприкінці викликавши у нас сумну симпатію, зізнаючись у своїй надто вже людській похоті.

«Бідний старий диявол», — думаємо ми, хоча так само думаємо, — «невиправний старий диявол», який так чесно себе звинувачує. У цей момент перед нами постає головне відкриття Гете: Фауст не має ні людського духу, ні особистості — проте, вона, вочевидь, є у Мефістофеля. Гете — справжній поет, коли пише про Мефістофеля та про всю його диявольську братію, котру добре знає, адже Гете, здається, знає абсолютно все.

Попри те, що «Фауст» є, радше, оперою, ніж сценічною п'єсою, його дотепер продовжують ставити у Німеччині. Я жодного разу не бачив такої постановки й не хотів би бачити, хіба якийсь талановитий режисер знайде способи скористатися у ній всіма можливостями кінематографа. Друга частина «Фауста» одразу ж постає у голові кожного з нас як кошмар кінофільму, навіть якщо ми всіма силами намагаємось боротися із фатумом цього тексту. Друга частина поеми викликає не менше зацікавлення, ніж перша, проте саме другу частину вважаємо найбільш специфічним канонічним твором літератури Заходу.

Гете почав писати майбутнього «Фауста», коли йому було двадцять три, а закінчив через шістдесят років, майже перед самою своєю смертю у 1832-ому. Поетична драма, котру пишуть шість десятиліть приречена бути монстром, а Гете доклав усіх зусиль, щоби друга частина була найбільш монструозною. Критики багато говорили про наперед закладену «цілісність» поеми, намагаючись знайти зародок другої частини у першій. Окрім кількох механічних прив'язок, цих два різних «Фаусти» мають спільними хіба самого Фауста і комічного диявола Мефістофеля, котрий і не є надто сатанинською фігурою, якщо думати про Сатану як про популярного, традиційного героя-злочинця, на кшталт Мільтонового персонажа з «Втраченого раю». Проте Фауст особистості не має, а Мефістофель має їх більше, ніж одну, а тому говорити про будь-яку тяглість стосовно обох частин драми навряд чи можливо.

Втім, відсутність такої стрункості важить мало, оскільки творець другої частини «Фауста» намагався бути якомога більш таємничим. Ще від початку його діяльності Гете оголосили літературним месією, тому, щоб не постати у смішному світлі, він постійно експериментував; тож може статися так, що друга частина «Фауста» — це, радше, експеримент, ніж власне поема. У виданнях «Фауста» часто вміщують таблиці дат написання та віршованих форм поеми, через що все це починає нагадувати діаграми, присвячені П'ятикнижжю у працях з біблійної історії, за тим винятком, що Гете сам був і Ягвістом, і Елогістом, Дейтерономістом, Святим Жерцем і великим Редактором. Подібно до п'єс Шекспіра, «Божественної комедії» Данте та «Дон Кіхота» Сервантеса, «Фауст» є ще одним секулярним писанієм, великою книгою з абсолютними амбіціями. На відміну від Шекспіра та Сервантеса, чиї зацікавлення не були аж такими космологічними, проте, парадоксальним чином, подібно до Данте і Мільтона, Гете претендує на тотальність бачення. Знаючи Гете, варто було б сказати навіть так: множинність бачень. Суміш міфологій, історій, філософських спекуляцій, ремінісценцій з давніших поетів у другій частині поеми не може бути названа «еклектичною». Гете використовує будь-які з елементів, оскільки всі ці фрагменти можна інтегрувати у єдине ціле «великого віросповідання», яким є масив творів Гете і, зокрема, «Фауст».

Вплив Шекспіра, якого Гете прозорливо (і реалістично) ставить вище за себе, не такий відчутний у другій частині поеми, як у першій, котра, без сумніву, допомагає зрозуміти розвиток класичних образів, сюжетів та форм, вміщених у другу частину. Звернення Гете до античних попередників у вступі — це, звісно ж, оборонна реакція проти Шекспіра, хоча вона лише камуфлює його присутність. Як же так може бути? Найгучніша заява Гете про Шекспіра міститься у його есе 1815 року «*Shakespeare und kein Ende*», що було перекладене Рандольфом С. Бурном [Randolph S. Bourne] під назвою «*Shakespeare ad finitum*». Попри позитивну двозначність ставлення до найбільшого з авторів, естетичне чуття Гете перемагає його особисту ранимість:

Вочевидь, ніхто краще за нього не розумів ті зв'язки, котрі існують між Необхідністю та Волею в індивідуальному характері. Особа, котру потрактовано як окремий персонаж, перебуває у полі певної необхідності; вона обмежена певним колом дій, для виконання яких призначена; проте як людська істота вона має волю, нічим не скуту, універсальну у своїх вимогах. Звідси постає конфлікт, котрий Шекспір відчуває і зображає куди краще, ніж решта великих авторів. Втім, можливе і зовнішнє продовження конфлікту, коли воля настільки охоплює індивіда, що перетворюється на неуникну необхідність. До аналізу цих мотивів я звертався раніше, коли говорив про Гамлета.

Гете інтерпретує постать Гамлета ще у «Роках навчання Вільгельма Майстра» (1796), щоправда абсурдно його ідеалізуючи. Чи можемо ми упізнати всеохопний образ Шекспіра у словах Вільгельма?

Прекрасна, чиста, щонайбільш моральна особистість, проте без достатньої сили волі, без якої неможливий справжній герой, упадає під тягарем відповідальності, котру не може знести і не може відкинути. Всі обов'язки для нього священні, але ті, що постають зараз, видаються надто важкими. Неможливість обрала його, але не неможливість сама по собі, а щось, що є неможливим для нього. Він вагається, відвертається, мучить себе; робить крок вперед, а потім відступає; напружує розум, напружено думає про себе, потім робить все задумане, але втрачає мету, про яку думав; врешті, так і не знаходить спокою думки.

Складно сказати, яку поему читав Гете/Вільгельм Майстер; звісно ж, це не була трагедія Шекспіра, в якій Гамлет навмисно убиває Полонія, бадьоро посилає на смерть Розенкранца та Гільденстерна,

а з Офелією поводить ся так відверто брутально, що прощення йому й бути не може. Проте, не можна нічого більш несправедливого вдіяти з першою та другою частинами «Фауста», ніж порівнювати їх з «Гамлетом» або будь-якою іншою з великих шекспірівських трагедій. Принц Данський є грандіозно містким драматичним персонажем вселенського масштабу. З-поміж усіх вигаданих персонажів він один володіє авторською свідомістю, хоч, звісно, я при цьому не маю на увазі, що він є персоніфікацією самого Шекспіра. Скоріше, Гамлет постає як особистість з чудесним внутрішнім світом, його психологічне багатство настільки вражає нас, що, врешті, ми починаємо бажати, щоби він висловився про будь-яку річ у всесвіті, яка нас хвилює. І чим довше читаєш п'єсу, тим більше хочеш (особливо, якщо ти читач, а не глядач вистави), щоби вона тривала довше; нам потрібні всі думки Гамлета, які ми сподіваємося почути.

З цієї неможливої перспективи Фауст і навіть Мефістофель взагалі не здаються персонажами. Сподіваючись кинути виклик Шекспіру, Гете звертається до спадку барокової драми іспанського Золотого віку, зокрема до Кальдерона. У важливіших п'єсах цього автора, як у «Фаусті», протагоністи діють й існують у невизначеному просторі десь між втіленням характеру і чистою ідеєю; вони є поширеними метафорами, котрі заторкують комплекси тематичних значень. Такі п'єси добрі для Кальдерона і Лопе де Веги, але Гете намагається вибудувати опозицію між окресленими особистостями й тематичними метафорами і майже волюнтаристськи привнести манеру Кальдерона у космос Шекспіра.

Гете — майстер каприцію, однак часто, хоч і не завжди, він відходить від цього жанру, втім його космологічна драма страждає саме тоді, коли він починає уникати Шекспіра. Читач відчуває дивовижну довгої п'єси, особливо її екстравагантної другої частини, коли вона правдиво «насичена життям», як зволив висловитися добрий старий Жід, але не тоді, коли на сцену виступає вдавано трагічний герой. Божевільні міфологеми та нескінченно згадуваний Мефістофель, поза сумнівом, завжди видаються нам жвавими, проте сам Фауст завжди пасивний, безбарвний, багатослівний чи навіть просто сонний.

І справа не в тому, що у ренесансному пориві Гете, втіленому німецькою, надто багато його самого, а в тім, що у його головному персонажеві надто мало від месії. Близьк письма Гете вельми часто видимий у змалюванні численних монстрів другої частини, проте не висвітлює самого Фауста. Й це не випадок, а справжній естетичний прорахунок. Гете настільки боявся, що Фауст стане схожим на нього, що забув про свою найбільшу надприродну перевагу — неймовірну потужність власної особистості. Ту саму проблему бачимо в «Роках навчання Вільгельма Майстра» (так назвав свій переклад найкращого прозового твору Карлейля), де мене захоплює майже кожен персонаж, окрім самого, наче з дерева зробленого, Вільгельма.

Гете настільки зачаровував самого себе і всіх, хто його оточував, що жоден створений ним персонаж не здатен перевершити свого творця. Шекспір, навпаки, сам по собі навряд чи був цікавим, видавався безбарвним у порівнянні з Кристофером Марлоу чи Беном Джонсоном, та навіть програвав дрібнішим постатям тієї доби, як-от Джордж Чепмен або Джон Марстон. Парадокс слави творів Гете, і другої частини «Фауста» зокрема, у тому, що письмо настільки проймається звабою особистості самого поета, що ми починаємо цінувати його самого набагато більше, ніж його творіння. Те, що відбувається з Байроном, стається у ширшому масштабі і з Гете, що хитрий автор «Фауста», звісно ж, розумів.

Харизматичних особистостей, котрі стають великими авторами, не так вже й багато; Гете чи не найкращий приклад такого випадку в усій літературі Заходу. Найбільше важила Сама його особистість: серед авторів Гете був, як Гамлет серед літературних персонажів. Його авторитетний біограф Ніколас Бойл [Nicholas Boyle] починає перший том своєї книги «Гете: поет і його епоха» (1991) з неспростовного твердження: «Куди більше слід дізнатися або, в будь-якому випадку, має бути більше про що дізнаватися про Гете, аніж про будь-кого іншого з-поміж людських істот». Навіть сучасник Гете Наполеон не може стояти поруч із ним, не кажучи про Байрона, Оскара Вайльда чи інших естетичних світочів. Про Шекспіра ми не знаємо майже нічого, що могло б бути важливим, та й скептично оцінюємо

те, про що можна було б дізнатися про людину, настільки дрібнішу за власні п'єси. Про Гете, як видається, Бойл знає все, і все це, звісно ж, має значення.

Як правильно підмітили, кожен у розрізі свого теоретизування, Ніцше та Курціус, Гете сам по собі є цілою культурою, культурою літературного гуманізму, що простягається від Данте до другої частини «Фауста» — канонічної вершини Аристократичної епохи Віко. Традицію класиків Теократичної епохи — Гомера, афінських трагіків, Біблії — перетинає нова традиція Данте, Шекспіра, Кальдерона та Мільтона, і такий перетин творить нову культуру, котру в ту епоху та серед німецької нації втілював лише сам Гете. Така амальгама культур не поєднувалася до Гете у жодному з великих письменників. Гете, і виглядає, що він сам про це знав, є завершенням епохи, а не її початком. Закорінені в його мудрість мислителі заявлять про себе мало не через сторіччя після його смерті, й він помре разом з ними, продовжуючи жити зараз не серед нині присутніх поетів, але серед мертвих та тих вчених, котрі бенкетують на їхніх кістках.

Загадка Гете, яка корениться у таємниці його особистості, бентежила уми і впродовж цілої Демократичної епохи, а остаточно розвіялася хіба з настанням нашого хаотичного часу. Схоже, що останнім автором, котрий постав завдяки Гете, був Томас Манн, велич якого зараз потьмяніла синхронно до майже повного, хоч і не остаточного, забуття спадку його вчителя. Гуманістична іронія не була популярною в ранніх дев'яностих нашого ХХ сторіччя і навряд чи набуде більшого авторитету в апокаліптичні часи, котрі грядуть далі. Гете, який ніколи не був християнином, вже в молоді роки відчув, що на нього дивляться, як на месію, і протиставив своєму культу силу власної іронії. Єдиним теїстом у другій частині «Фауста» є Мефістофель; Фауст виступає, радше, попередником Ніцше, спонукаючи нас думати найперше про земне, а не про трансцендентальні матерії.

Шекспір став всесильним богом для Віктора Гюго та багатьох авторів після нього (й для мене, до речі, теж), а Гете може тішитися хіба дивовижною славою божественної істоти серед свого покоління

німецьких естетів. Між Шекспіром та Гете величезна різниця, котру можна схарактеризувати як відмінність між харизмою слова та власне письменника. Майже всі сучасники (винятком є хіба автор численних афоризмів Ліхтенберг — інших згадати не можу) вважали Гете своєрідним чудом природи, світочем, котрий перевершив саму природу. Проте сам Гете не вважав себе ні пророком, ні богом, а лише *Weltmensch'em*, дитиною всього світу. Як тотальний іконоборець Гете успадкував все, що було найбільш шаленого та унікального в естетичній культурі Заходу, хоча нам тепер, як бачимо, цей факт мало що дає. Його виняткова самодостатність стала моделлю для Емерсона, котрий трансформував її на американську релігію упевненості у власних силах; у певному непрямому сенсі сучасні нам Сполучені Штати більше залежні (самі того не знаючи) від авторитету особистості Гете, ніж сьогочасна Німеччина. Харизматичність Гете напряду залежить від його нескінченного почуття власної гідності, а «Фауст» є релігійною поемою лише настільки, наскільки він є епічною драмою про особистість, котра не визнає меж.

Релігія особистості не знає тексту більш сакрального, ніж друга частина «Фауста». Перша частина поеми теж прекрасна, проте вона лише віддалено провіщає те, що постає у другій. Постать Фауста відсилає до історії ранніх християнських єресей, зокрема до біографії одного з найперших гностиків Симона Мага Самаритянина, котрий у Римі прийняв ім'я Фауста, тобто «обраного». Раніше у своїй полум'яній кар'єрі Симон був пов'язаний з Єленою, повією з Трої, котру проголосив загубленою Думкою Господа і реінкарнацією Єлени Троянської. Цей єретичний скандал став одним із найвіддаленіших джерел легенди про Фауста, а пізніше наклався на перекази про Георга чи Йоганна Фауста, відомого у XVI сторіччі мандрівного шахрая та астролога, котрий помер близько 1540 року.

Перша народна книга про Фауста з'явилася 1587 року і містила основні компоненти сюжету, використаного спершу Кристофером Марлоу в його «Докторі Фаустусі» (1593), а далі багатьма іншими авторами, й серед них Гете. Ранні народні та поетичні історії

про Фауста виказували значну схильність до поєднання його образу з образом лібертина Дон Жуана. Обидві легенди видимо подібні: обоє героїв-злочинців шукають забороненого знання, окультного чи сексуального; обоє переходять від однієї еротичної ілюзії до іншої; обоє через жадання і нестриманість заслуговують на пекельні муки. Обидві сюжетні лінії, як це проникливо розумів Гете, сходяться в особистій долі Байрона, відомого поета і яскравої особистості. Крах обох сплєтених воедино сюжетів про Фауста і Дон Жуана втілено у другій частині поеми в образі сина Фауста і Єлени Евфоріона (Байрона), котрий зазнає долі Ікара.

У першій частині «Фауста» бачимо розгортання слабкої версії сюжету Дон Жуана: злочинна пригода персонажа призводить до життєвої поразки невинну Маргариту, після чого їй даровано вельми непереконливо обґрунтоване спасіння. Проте Гете був набагато більше зацікавлений запропонувати нам найдосконалішу версію сюжету Фауста, хоча його поетичний успіх повністю переважає драматизм поеми. Цей найпотужніший з усіх Фаустів не постає для нас окремою особистістю, а тільки історією свідомості, повністю відірваної і від дії, і від пристрасті, як би він сам не намагався до них надихати. Розум самого Гете ніколи не знав спокою, а розум його Фауста просто постійно перебуває в неспокої. Гете цілком усвідомлював цю різницю і бадьоро брав на себе відповідальність за естетичний ризик. Ніхто не перечитуватиме «Фауста» — жодну із частин — через симпатії до самого Фауста, як ми перечитуємо трагедію Шекспіра заради постаті Гамлета. Я перечитував поему, аби побачити, що може зробити Гете зі своїм дещо негетівським персонажем. Коли ж я перечитую «Гамлета», то мене цікавить, радше, питання, що сам Гамлет може зробити із Гамлетом.

Знову ж повертаємося до твердження Еріха Геллера: Гете уникає трагедії, у той час як Шекспір раз і назавжди опановує цей жанр, або, як похмуро зауважує Геллер, «коли кажемо, що Гете обмежений очевидним безмежжям його генія, то йдеться саме про *геній*, а не про його таланти; навпаки: він завжди використовував свої таланти, щоб оборонитися від генія».

Я б лише додав, що коли перша частина поеми є захистом Гете від свого генія, то друга частина є набагато цікавішим виступом проти геніальності інших: грецьких трагіків, Гомера, Данте, Кальдерона, Шекспіра та Мільтона. Друга частина стикається з проблемою реальності зла не більше, ніж перша, відтак читач, що шукає трагедії, втрачає орієнтири, затрачає саму можливість генерувати енергію, потрібну для сприймання міфології Гете, котра накочується на нас, немов хвилі морського припливу. Лірику перекладати неможливо, проте перекладу підлягають фільми жажів, а друга частина «Фауста» — це найграндіозніший фільм жажів, який ми коли-небудь бачили. Той самий внутрішній імпульс, котрий спонукає мене йти і дивитись кожну наступну версію «Дракули», знову й знову повертає мене до другої частини «Фауста», в якій Мефістофель підноситься на рівень найбільш вигадливого з-поміж усіх вампірів. Гете, відчутно приглушуючи емоції, фактично, дозволяє Мефістофелю написати більший шмат другої частини і досягти виняткового поетичного рівня.

Перша частина завершується досконалою сумішшю гріха, помилки та каяття, в якій Фаусту тільки й залишається потонути, проте вже перша сцена частини другої разом з усім цим покінчує. Найбільше боргує Гете перед Шекспіром, прагматично усвідомивши, що апофеоз може бути драматично переконливим. У п'ятому акті Гамлет переступає через все, що було зроблено ним у попередніх чотирьох; Фауст, починаючи з другої сцени другої частини, повністю звільняється від трагедії Маргарити, що нависала над ним. Гамлет може заперечувати силу свого кохання до мертвої вже Офелії, проте ми цілком виправдано йому не повіримо, а у Фауста його власна Офелія вже не викликає навіть ностальгії. Гете явно не був схильним до каяття, особливо, коли йшлося про еротику. Зламана жінка вже виконала свою функцію, тож Маргарита залишається у першій частині, навіть якщо у другій має виникнути Єлена. Мені страшно подумати, як воно читати Гете, Данте чи Єйтса феміністкам, оскільки ці троє навіть більше за Мільтона ідеалізували, а отже, й демонізували жінку. Коли Містичний Хор завершує другу частину, співаючи «Вічно жіночєє / Нас туди зве», то сучасній жінці на часі спитати: «Зве куди?»

Ґете наслідував Данте, але навряд чи це зможе зараз його захистити. Хто б не виступав показним об'єктом бажання Фауста, Маргарита чи Єлена, правдивим об'єктом і врешті істинним суб'єктом пошуку виступав лише він сам, оскільки й Ґете шукав шляхи тільки до самого себе. Як Бірон з «Марних зусиль кохання», Ґете шукав у жіночих очах той прометеїв вогонь, що був лиш відображенням полум'я його власної творчості. Шекспір подібний пошук навмисно приправляє гумором, однак Ґете є не меншим нарцисом, ніж Бірон. Стає зрозуміло, чому феміністичній критиці краще триматися подалі від Шекспіра: він пише для обох статей і для жодної з них. Навпаки, Ґете настільки вразливий для феміністичного читання, що результати такого дослідження навряд чи були б цікавими, хіба що така критика ставила собі за мету фемінізувати гротеск його монструозної міфології, котру нам ще тільки належить осягнути.

Єдиним суперником Ґете з-поміж його сучасників поетів-міфотворців був Вільям Блейк, в якого публіки не було взагалі, та й тепер його шліфовані «епічні мініатюри» (мільтонівське поняття) доступні для розуміння лише небагатьом, досвідченим, заледве що не маніакально прихильним до поезії читачів. Оскільки я читав і перечитував езотеричні поеми Блейка від самого дитинства й опублікував кілька протяжних коментарів до них ще в юності, то можу порівняти їх читання з читанням другої частини «Фауста». Міфопоетичні творіння Блейка є систематизованими і, головним чином, слугують підпорою його апокаліптичним візіям, цілком узгодженим з канонічною традицією. Винаходи Ґете є вільнішими, ґрунтованими на ґрі, і працюють на підпорядкування традиції. На мій подив, я змушений надати перевагу другій частині «Фауста» перед «Чотирма Зоа», «Мільтоном» та «Єрусалимом».

Такий самий присуд можна винести, зіставляючи другу частину поеми з доробками Шеллі, Кітса і Байрона, причому ні Шеллі, ні Байрон не суперечили б такому вироку, якби ці обохнювачі Ґете дожили до її появи і прочитали його шедевр. Переклад окремих уривків першої частини «Фауста», що його встиг зробити Шеллі, до сих пір залишається найкращим серед англомовних зразків,

а творче протистояння між Байроном та Гете витворює лише частково прихований смисловий центр другої частини поеми. Дух Байрона втілюється в образах Хлопця-колісничого та нещасливого Евфоріона, що є плодом шлюбу Фауста і Єлени. Ще більш примхливо байронічне, що для Гете є синонімом демонічного, постає в образі більш життєздатного, ніж Колісничний та Евфоріон, Гомункула. Гете і Байрон ніколи не бачилися й лише раз, перед тим, як Байрон загинув у Греції, встигли коротко обмінятися листовними компліментами, проте не буде перебільшенням сказати, що Гете відверто захоплювався англійським поетом, якого дивовижним чином цінував більше за Мільтона й лише трохи менше за Шекспіра. Безперечно, на подібну оцінку Гете вплинуло його не надто добре знання англійської, однак подібні сумнівні судження у Європі в романтичну епоху траплялися часто. Попри всі класицистичні симпатії Гете, друга частина «Фауста» є вершинним злетом європейського романтизму; байронізм неминуче мав якнайповніше втілитися і завершитися у цій німецькій трагедії, котра трагедією не є.

Шекспір і Данте, Гете, Сервантес і Толстой у своїй творчості і нею самою стирають всі відмінності між жанрами. Гете, зовсім у дусі Гамлетового іронізування, зважається відверто глузувати над жанром. Я не можу пригадати іншого твору рівня «Фауста», який би настільки агресивно відмовляв своєму читачеві у можливості вибудовування перспективи. Можливо, саме тому Гете настільки сильно приваблював майстра побудови перспектив Ніцше, проте для будь-якого іншого читача (зі мною включно) стикатися з поемою, котра вислизає і від однозначно серйозного, і від іронічного сприйняття, вельми непросто. Відчутним є брак бажання Гете взяти на себе авторську відповідальність, хоча, з іншого боку, така навмисна нестача влади автора є неймовірно симпатичною. «Фіннеганові поминки», котрі є настільки ж помітною білою вороною в літературі, як і «Фауст», — книжка вельми гумористична, якщо тільки вміти її читати, проте її гумор постає з волі автора. Віддайте «Фіннегановим поминкам» частину свого життя і книга винагородить ваші старання — це закладено у ній від початку. Друга частина «Фауста»

дасть невтомному читачеві неймовірне задоволення, проте вона є і пасткою: мефістофельською прірвою, в якій ніколи не сягнути дна.

Джойс ставиться до своїх «Поминок» із серцечною, щоб не сказати інтимною, серйозністю; він ніколи не насміхається над своїм читачем і не використовує його. Гете амбіційно кидає виклик і світовій літературі, і самій мові, проте часто коштом читача. Джойс, цей героїчний бард Хаотичної епохи Віко, демократичний у своєму літературному елітаризмі, як і Блейк до нього. Пробийтеся крізь труднощі їхніх книг, і вам чесно заплатять. Гете, останній бард Аристократичної епохи, із задоволенням покидає нас серед найгостріших суперечностей та повного сум'яття. Такий хід навряд чи применшує естетичну розкіш другої частини «Фауста», однак вельми дратує, особливо в нашому становищі. Можливо, це всього лиш означає, що у вік фемінізму та інших союзних йому ідеологій, час фаустівської людини проминув, але також імовірно, що у той спосіб Гете застерігає нас не шукати в поемах того, чого вони не повинні давати. Попри все, питання залишається: що ж ще містить друга частина «Фауста», окрім полум'яної пристрасті письма та нескінченного мовного багатства? Чи вистачило б самих тільки ліричної розкоші та міфопоетичної винахідливості, щоби витворити удвічі довшу поему такого ж рівня ексцентричності та воістину барокової екстравагантності? Чи не обманюємо ми себе, коли чекаємо більшого від найсильнішого автора, котрий коли-небудь писав німецькою?

З боку Гете було вельми великою сміливістю звести у єдиній поемі жагу і самозречення, навіть якщо це поетична драма довжиною у 12 111 рядків, на написання якої витрачено 60 років. Попри те, що його проголосили національним мислителем, Гете не мав сентиментів ні до нормативної релігії, ні до моралі середнього класу; так само його не сковували рамки узвичаєного доброго смаку. Врешті, його не стримує жодне із суспільних обмежень, згаданих у другій частині «Фауста». Більшість освічених читачів знайомі з якоюсь із версій першої частини поеми, відтак я звертатимусь тут до неї, але тільки як до підґрунтя, з якого виростає частина друга. Як я вже стверджував раніше, дві частини поеми настільки різні,

що про них доцільніше говорити як про два окремі твори, проте Гете думав інакше, а ми повинні поважати його авторський намір.

Повна постановка обох частин «Фауста» мала б тривати двадцять одну чи двадцять дві години, якщо вимірювати її пропорційно до тривалості нескороченої версії «Гамлета». Але в цьому випадку, мені довелося б услід за Лоркою, котрий оплакує смерть тореадора, вигукнути: «Я не хочу цього бачити!» Гете, дивним чином, був упевнений, що Шекспір не писав для сцени, а «Фауста» так взагалі краще ставити у потойбічному світі (хоча насправді його таки поставили у Німеччині). Розпочавши писати в лоні руху «бурі і натиску», що насправді був німецькою версією англійської епохи чуттєвості, Гете, звісно ж, уявляв собі справжню високу драму як театр розуму, хоча «Фауст» зовсім необов'язково є філософською п'єсою. Це, радше, прийнята сексуальним бажанням драматична поема, котра вельми мало перетинається з ідеєю реалістичної репрезентації кохання у будь-якому з соціальних контекстів, хоч би що там писав талановитий марксист Дьєрдь Лукач [D'erd' Lukac] у своїй інтерпретації любовної інтриги Фауста і Маргарити. «Фауст» як гігантська фантазія містить обидва фрейдистські імпульси, ерос і танатос, причому Фауст постає як неспокійний ерос, а Мефістофель як неможливо спокійний танатос.

Давайте звернемося до сцени Вальпургієвої ночі у першій частині поеми, найперших до болю прекрасних моментів катастрофічного спокушання Фаустом бідної Маргарити. Читачі швидко усвідомлюють, що Вальпургієва ніч Гете зовсім не є оргією сил зла, що святкують відьомський шабаш на Брокені у горах Гарца. Врешті, «Фауст» — не зовсім християнська поема, а тому Гете обирає місцем дії Брокен, а не собор. Нам теж Вальпургієва ніч подобається більше, ніж попередня сцена у соборі, в якій Маргарита (назвімо її Гретхен, як це починає робити тепер сам Гете) зустрічає Злого Духа і мліє, переслідувана цією власне християнською фантазією, котра нічого не має спільного із жвавим Мефістофелем. Ще більший контраст між Вальпургієвою ніччю та сценою з Лісом та Печерою, котра перебиває залицання Фауста до Гретхен.

Гете, як і Вітмен (який неймовірний дує!), єдині з великих поетів перед ХХ сторіччям, хто відверто говорить про мастурбацію; Вітмен вітає цей спосіб самовдоволення, а Гете ставиться до неї іронічно. Мефістофель зустрічає Фауста у епізоді про Ліс і Печеру, перебуваючи його благословенне усамітнення, коли Фауст почувається «близько, як ніколи, до богів», й у відповідь Фауст несправедливо звинувачує його у своєму бажанні оволодіти Гретхен. Відповідь диявола просто разюча:

Розкоші неземні, божисті! —
 Лежать десь на скалі росистій,
 І землю, й небо яро обіймати,
 Себе до Бога гордо підіймати,
 До надр землі пустить чуттів коріння,
 Вмістить в собі всіх шести днів творіння,
 Утіхами незнаними упиться
 В любовнім захваті в природі всій розлитись,
 Земних позбувшись тягарів,
 І весь небесний цей порив
 (робить сороміцький жест)
 Ось цим, пробачте, завершиться.

Переклад Миколи Лукаша

Навряд чи вберігся від мастурбаційних фантазій і сам Фауст. Натяки на його самозадоволення знаходимо і у першій, і, особливо, у другій частинах. Після такої відмови від сублімації, Вальпургієва ніч і зваблення Маргарити, яку далі охоплюють християнські муки каяття, спадають на нас як небувале полегшення. Фауст також відчуває його, ступивши у царину фантазування, еротики і звільнення, змішуючись із весняним шумливим натовпом голих молодих відьом, серед яких сама Ліліт — перша дружина Адама. Кульмінація танцю-оргії постає для нас у суперечних одне одному баченнях Мефістофеля і Фауста, котрі бачать в одній і тій самій постаті диявол — Медузу, а Фауст — свою жертву Гретхен. Пафос долі спокушеної

дівчини стає центром заключного уривка першої частини поеми, проте аж до завершення нас супроводить гамір відьомського шабашу, пронизаний здоровою прагматикою еротичного бажання. Оскільки втручається небо, то Гретхен буде врятована, але ми разом із Мефістофелем та Фаустом раді відвернутися від сцени її агонії й покинути ошелічні страждання дівчини заради фантасмагоричного світу другої частини.

Оскільки моя книга ставить у центр своєї уваги проблеми канонічності, то моє зацікавлення другою частиною «Фауста» зводиться до чіткого питання: що робить цю найдивнішу з поем такою тривкою й універсальною? У мене немає ні місця, ні достатньо знань, щоби прокоментувати увесь твір Гете. Традиційно критики, розглядаючи і першу, й другу частини, концентруються на мотиві закладу Фаустом душі Мефістофелю, проте якраз ця лінія видається мені менш важливою. На моє переконання Фауст позбавлений особистості, а тому яка різниця, чи переживе він свою прекрасну мить і чи проситиме, аби вона зупинилася. Мотив його нескінченної боротьби з життям також не має для мене значення, бо всі зусилля Фауста або грають на руку Мефістофелю, або наближають його спасіння з лап диявола. Могутність твору Гете аж ніяк не в цих дотепер затертих загальниках, котрі, правду кажучи, й затьмарили блиск поеми, якщо лише вони взагалі коли-небудь важили стільки, скільки про це говорилося. Міфопоетична сила другої частини ґрунтується на зовсім інших сюжетних знахідках автора, серед яких Фаустове сходження до Матерів і явлення йому після цього візії Єлени, народження та доля Гомункула, Класична Вальпургієва ніч, ідилія Фауста, Єлени та Евфоріона, врешті, битва за Фаустову душу і доволі двозначний тон опису небесного воїнства наприкінці поеми. Зі згаданих епізодів Гете витворює складний міф, котрий зачіпає кожного читача, що хоче і може боротися зі складністю та пафосом поезії.

Гете знову демонструє свій високий поганий смак у пам'ятному епізоді з Матерями, на початку якого Мефістофель дає йому ключ з надто вже прозорим фалічним значенням:

М е ф і с т о ф е л ь

Ось на ключа.

Ф а у с т

Це ж патишок якийсь.

М е ф і с т о ф е л ь

Візьми поспробуй, а тоді вже й смійсь.

Ф а у с т

Росте в руці — ще й блиск від нього б'є!

М е ф і с т о ф е л ь

Побачиш ти, яка в нім сила є!

Нюшить той ключ і знає, що і де,

До Матерів тебе він доведе.

Переклад Миколи Лукаша

Сходження, без сумніву, полягає у квазіінцестуальному напівусвідомленому множинному зв'язку з прародичками людства. Мефістофель попереджає Фауста, що його внизу «охмарить сила форм і схем», і радить «та хмару ту розмаєш ти ключем». Фауст з ентузіазмом відповідає: «Держу цей ключ і чую — свіжа сила / Й жадо-ба дії в груди мені вступила». Вся ота «велика пригода» зі сходженням є не чим іншим, як актом мастурбації, героїчним у своїй тривалості і високопоетичним у наслідку, коли Фауст бачить, як Паріс викрадає Єлену. У приступі ревності Фауст, котрий і сам тратить розум від бажання до античної красуні, вигукує, що ключ все ще у нього в руках. Він торкається ключем безтілесної постаті Паріса, а потім хапає Єлену. Відбувається оргазм, Фауст тратить свідомість і привиди зникають.

Так закінчується перший акт; втім, Бенджамін Беннет стверджує, що й решта чотири акти другої частини завершуються усе більш витонченими натяками на мастурбаційний оргазм. Наприкінці другого акту Гомункул чинить онаністичне самогубство біля ніг Гала-теї. Евфоріон, хоча він і відкидає жіночу увагу, на завершення третього акту здійснює пронизаний нестримною еротичною жагою ривок у небо. Акти четвертий та п'ятий завершуються антихристиянськими

сатиричними випадками, також не вільними від мастурбаційного контексту. У четвертому акті тріумфуючий архієпископ уявляє, що собор возноситься геть від «місць, де гріх закоренився», а вся поема завершується псевдодантівською епіфанією, в якій Гретхен стає Беатріче, а Фауст грає роль самого Данте. Але Гете не може не привнести дрібку підспудного скандалу в це буяння протокатолицького торжества. Фінальна сцена переповнена «хвилями святої насолоди», у той час як одного з Отців нашіпювають стрілами, а інший зрить алегорію Любові у момент, коли дерево виростає просто у небо. У розпалі всього цього небесного екстазу «більш Досконалі Ангели» доволі гидливо відмовляються возносити будь-які, «навіть кремовані», нечисті залишки усього земного, ніби наполягаючи на розмежуванні духу і тіла. Тим часом, Беннет вважає, що духовні боріння у поемі пронизані еротикою, проте такий еротизм ближчий до сфери самозбуждення та самозадоволення.

Сходження до Матерів, котре зачудований Фауст не зміг би здійснити без фалічного ключа, фактично, є спробою викликати міфологічних муз для другої частини поеми. У першій частині Мефістофель перемагає Фауста, відвернувши його від самозадоволення за допомогою Гретхен; друга частина є іронічним поступом і поразкою людськості, коли Фауст повертається до автоеротизму через свій заповітний союз із ектоплазмовою Єленою. Гете знову окреслює перед нами проблему перспективізму, котра у другій частині так і не буде вирішена. І знову відьомський шабаш, тільки на цей раз не германський, а класицистичний, втілює потужніші образи еросу, ніж усамітнені пориви романтизму чи сакральні прагнення християнської спільноти. Гете ще більше нагнітає іронію, показуючи, як християнський диявол Мефістофель губиться перед реалізмом Класичної Вальпургієвої ночі. «Оголеність повсюди», — зізнано бурмоче він, поглядаючи на безсоромних сфінксів, гордих своєю відвертістю грифонів та всі інші види істот, що «демонструють вид і спереду і ззаду».

Нам більш ніж смішно, коли диявол хотів би «по сучасній моді» прикритися одним чи двома фіговими листочками. Фауст у пошуках своєї античної Єлени відчувається серед цих монстрів

більш звично, але найбільш азартним з усього тріо є Гомункул. Цю ексцентричну істоту, котра є одним із найдивовижніших винаходів другої частини, створив Вагнер, колишній відданий асистент Фауста. Гомункул, чарівний малий чоловічок чи мініатюрний дорослий, котрому спершу довелося жити у скляній реторті, в жодному випадку не нагадує Мефістофеля, присутність якого у лабораторії Вагнера вдихнула пекельну енергію у вогонь, завдяки чому й витворився більш ніж людський мозок. Гомункул не є ні сардоніксом чи нігілістом, ні мініатюрним Фаустом, як вважають деякі критики. Герметичний Гомункул, котрий переважає нас і у знанні, і в мисленні, надто симпатичний, щоби запідозрити в ньому якусь сатиру Гете. Подих полум'я не привніс у нього, а виявив у ньому свідомість; здається, він набагато дорожчий Гете, ніж будь-хто інший із персонажів поеми. Нескінченно сповнений гумором та веселощами Гомункул має тільки одну трагічну рису: він надто прагне любові, що й призводить його до відчайдушної саморуйнації при зустрічі з Галатеєю.

Гомункул, попри те, що він з'являється лише у другому акті другої частини поеми, видається нам такою сильною особистістю, оскільки Фауст своєї особистості не має, чи принаймні Гете ним більше не переймається. Фауст першої частини був Гамлетом для бідних, проте його підбурювали сильні емоції, він повнівся грандіозним шаленством і мав шанси стати насправду негативним персонажем. У другій частині він до занудства шляхетний, абстрактний і повністю не здатен хоч якось реагувати на те, що відбувається. Гете свідомо зводить Фауста до алегорії темпераменту класичного поета так, що навіть його пристрасть до Єлени ми розуміємо як любов самого Гете до античної поезії та скульптури. Ясно, що таке вивищення Фауста до ідеалу змушує змінитися і Мефістофеля, котрий у другій частині поеми майже перестає бути Дияволом, оскільки змушений являти образ Натхненного Романтичного Християнина, котрий марно намагається ігнорувати пишноту класики або, хоча б, шукає способів примирення Греції та Німеччини. Бідний Мефісто! Він стає резонером та компаративістом, навіть істориком, але тільки не інтриганом, котрий прагне повернути нас до негачій Первісної Прізви.

Можливо, саме тому ідею польоту на Класичну Вальпургієву ніч підкидає Фаусту не Мефістофель, а Гомункул. Малий чоловічок вважає, що мета експедиції — лікування Фауста, котрий прагне бути ближче до Єлени, проте його самого веде інший мотив, котрий сповниться біля ніг Галатеї. Проте всі ці деталі несуттєві у співвідношенні до головного мотиву Гете: він творить величний шедевр своєї поезії, півтори тисячі рядків античного шабашу грецьких відьом, котрий ніколи не відбувався ні на суші, ні на морі, але відбувається зараз, бо Гете так захотів.

Якщо головне в поезії — новизна, як правильно думав доктор Джонсон, то Класична Вальпургієва ніч показує нам, чим насправді є поезія: контрольованим шаленством, радикальною оригінальністю, котра поглинає найсильніші попередні зразки, а понад усім — творенням нового міфу. Гете запевнив собі місце у літературному каноні, додавши більше незвичності до краси (Патерова формула романтичного мистецтва), ніж будь-який інший поет Заходу з того часу. Піднесене у Гете простягається набагато далі, ніж я міг би цього чекати. А його поетичні досягнення настільки потужні, що жоден критик не здатен їх осмислити; що вже говорити про критиків німецької школи — Гете давно вже став для них секулярною релігією.

Гете полишає осторонь все, що можна сподіватись знайти у нормальному класицизмі: олімпійських богів, гомерівських воїнів, славних убивць жажливих монстрів. Гетеанські боги самі є монстрами: ось потворні Форкіади, що чигають на кожного у безодні первісної ночі. Вони метаморфічні і плідні, їхня незвичність посилює нашу розгубленість, що й потрібно було Гете. Як не дивно, я можу пригадати лише один сучасний твір, котрий наближається до міфопоетичної винахідливості «Фауста» — це «Вечори у давньому Єгипті» Нормана Мейлера, книга, котра починається довгим кошмаром, який відносить нас до часів єгипетської «Книги мертвих». Мейлер сягає піку своєї сили в цих похмурих сторінках, концентруючи воєдино всю дивність цього твору. Далі у романі можна побачити і прорахунки, проте смерть, як і содомія, ніколи не перестають хвилювати його уяву.

Ґете є більшим спеціалістом щодо життя, яке триває у смерті: його мандрівка на сторону темряви, звісно ж, переважає творчість Мейлера. Починається вона у Фесалії поблизу Фарсалу, де Цезар переміг Помпея. Створену колись поетом Луканом відьму Еріхто Ґете перетворює з пожирачки трупів на хронікера даремних битв. Замість напасти на дивне тріо (Гомункул, Фауст і Мефістофель), вона тікає геть, полишаючи їм поле з тисячами вогнів, довкола яких зібралися доісторичні боги та монстри, що ожили на одну-єдину ніч у році. Ґете настільки віртуозно вибудовує міфопоетичний контрапункт і змішує стільки різноманітних міфологічних моделей, що обрати якийсь один ключ інтерпретації було б відвертим надужиттям; найближчим твором-попередником такого сум'яття образів можна вважати хіба «Жаби» Арістофана. Арістофан був жорстоким пародистом, особливо стосовно творчості Евріпіда, але такої пародії на всю літературну історію, яка постає перед нами у другій частині «Фауста», деінде шукати годі. Специфіка ставлення автора до зображуваних істот стає зрозумілою вже в епізоді, коли Мефістофель натрапляє на грифонів, з котрими я особисто, звісно ж, зустрітись б не хотів. Ці недружелюбні монстри, покликані охороняти скарби, мають голови та крила орлів, а лапи та пазурі левів. Яскраві кольором і гострі на зір, страхітливо швидкі грифони є ідеальними, нестримними в атаці вартувими. Проте для Ґете вони лише старі затхлі скупердяї, котрі, коли Мефістофель звертається до них «премудрі сиві гриви», починають гундосити, як занудні редактори енциклопедій:

Не гриви — грифи! Не толкуй нас криво —
 Ти кривдиш нас. Так часто етимолог
 Пучками слів нагонить просто полох:
 Гризь — грижа — грізний — грузний —
 грубий — гробний.
 Ряд слів подібний — нам же невподобний.

Переклад Миколи Лукаша

Жодному читачеві не стане лячно, коли геральдична істота бурмотітиме своє «*Гризь — грижа — грізний — грузний — грубий — гробний*» («*Grau, grämlich, griesgram, gruelich, Gräber, grimmig*»).

Як тільки монстри Гете починають говорити, то навіть їхня страхітлива зовнішність лякає не більше, ніж багатослівна фантастика «Аліси у Задзеркаллі». Класична Вальпургієва ніч достатньо й по-дитячому грайлива, щоби перетворити будь-якого демона у ще одну гротескну потвору. Сфінкси також більше не є гранітними почварами з обличчями дів і тілами левів, а натомість виявляються старими говіркими оповідачами історій, забобонними занудами, котрі, втім, все ще можуть запропонувати цікаву загадку. Казкові сирени нікого не зваблюють та й співати добре не вміють, а Ламії, котрі мали б бути жакхливими упирицями, виявляються надмірно затягнутими у корсети і без смаку нафарбованими провінційними шльондрами, хоча й можуть повестися неприємно, якщо їх обійняти.

Жодного з монстрів Гете не позбавляє його величі, проте робить її гротескною; втім, ми бачимо всю пригоду або очима Фауста, котрого більше переймає відсутність Єлени, або безтілесного Мефістофеля, ще більш мерзенного, ніж всі, кого він зустрічає. Ми стаємо на позицію Мефістофеля, бо лише він, як і ми, не засліплений пошуком чогось конкретного, а лише яких-будь емоцій. Не знайшовши нічого, він збирається зникнути, проте наштовхується на Гомункула, котрий веде його слухати диспут між філософами-досократиками Фалесом і Анаксагором.

Спокійний і без сумніву розумний Фалес доводить, що первісним елементом є вода, абсолютно не звертаючи уваги на колізії Вальпургієвої ночі. Анаксагор виступає апостолом вогню і налаштований революційно та апокаліптично, як Блейковий Орк чи ті візіонери, що допомогли здійснити Французьку революцію. Оскільки Анаксагор починає звинувачувати себе у всіх земних катастрофах і врешті простягається на землі, поклоняючись Гекаті, пальмова гілка перемоги явно належить поміркованому, хіба лиш надто багатослівному Фалесу.

До того часу, коли Класична Вальпургієва ніч у всьому багатстві своїх перипетій наблизилася до завершення, троє наших аеронавтів пережили цілковито різні низки пригод. Мефістофель, найбільш зіпсутий з-поміж німецьких туристів, почувався на шабаші грецьких відьом жажливо. Фрустрований спілкуванням з Ламіями, бідний Диявол бродив туди і сюди, аж доки не наштовхнувся на вкрай потворних Форкіад, трьох карг, у яких були на всіх одне око й один зуб. Вони були настільки потворними, що Мефістофель не міг на них дивитися, аж поки не зрозумів, що вони є його сестрами, як і він, дітьми Ночі й Хаосу. Привітавши їх, він вселяється в одну з Форкіад і так, у потворній личині грецької богині Безодні, покидає Фарсал у напрямку Спарти, де має чекати на повернення Єлени.

Тим часом, Фауст зустрічає кентавра Хірона, милосердного скептика, котрий береться вилікувати його від пристрасті до Єлени і для цього відводить Фауста до Манто — дочки міфічного лікаря Ескулапа. Однак, дівчина є орфічним романтиком, а не раціоналістичним редуccionістом, а тому приймає Фауста за втілення Орфея і веде його, як колись Орфея, у царство мертвих до Персефони, щоби на цей раз знайти там не Еврідіку, а Єлену. Хитрий Гете уникає опису сцени зустрічі між Фаустом та Персефоною, залишаючи нам додумувати її самотійно.

Натомість, Гете спрямовує свою творчу енергію на Гомункула, доля якого — не пережити ніч шабашу. Намагаючись віднайти свою справжню сутність поза скляною ретортою, маленький чоловічок спершу стає свідком дискусії між Фалесом та Анаксагором, проте не чує від них розумної поради. Тоді, разом з милостивим філософом-переможцем, він стає глядачем чи не найбільш яскравої фантазії Гете — барокового за стилем водного карнавалу з участю дещо яскравіше описаних автором сирен, nereїд та тритонів. Ми залишаємо Фарсал і переносимося у залитий місячним промінням світ островів Егейського моря.

У Самофракії ми опиняємося у царстві кабірів, малих божеств, котрі «Невпинно самі себе родять / Незнані довіку й собі». Гете не уточнює, чи ці напівгноми є всього лиш теракотовими горщиками,

розхваленими вченими-невігласами, чи й справді могутніми божками, що здатні рятувати жертв кораблетрощі. Проте ким би вони не були, пишний парад морських мешканців триває, і значення має, власне, саме цей естетичний спектакль. Його кульмінацією є поява океанічної красуні Галатеї, котру дельфіни привозять зі святилища Афродіти на острові Патос. Галатея, яка стає для Гомункула причиною прозріння і рівночасної загибелі, для Гете є повністю позитивним персонажем.

Більш двозначною постаттю є майстер відмовок та шахрайства Протей, котрий, втім, правдиво провіщає майбутнє і знається на таємницях часу. Цей здитинілий і бадьорий морський стариган висміює усі людські сподівання і, завдяки блискучій іронії Гете, стає, водночас, найкращим і найнебезпечнішим життєвим порадиником Гомункула. Протей радить йому пірнути у морські глибини і приєднатися до нескінченного коловороту метаморфоз, покинувши думку піднятися коли-небудь до статусу людини. Найдосконаліші з-поміж людей — Ахілл та Гектор — все одно змушені були завершити свій шлях у Аїді. Краще вже бути частиною вічних перетворень у лоні моря, ніж зі страхом чекати на смерть, як це роблять всі люди.

Можливо, химерник Гете в образі Протея втілює самого себе? А можливо, він постає в образі наступного філософа-пророка Нерей, котрий проповідує зречення, але розуміє і силу еросу? Коли його дочки-доріди, серед яких головує Галатея, просять батька подарувати безсмертя морякам, яких вони вирятували й покохали, той відповідає цілком у дусі життєвої еротичної філософії самого Гете: «Як порив пристрасті минеться, / На берег вихлюпніть їх знов». Цінність зречення знову виявляється в уривку, коли Нерей і Галатея, цілком під стать Ліру та Корделії, якщо говорити про батьківську та доньчину любов, обмінюються лише одним поглядом та вітальним вигуком, перш ніж дельфіни знову забирають Галатею на черговий рік перебування на острові.

Хвала зреченню, що було таким важливим для старого Гете, творить вельми химерне тло довкола пристрасті Гомункула. Стомлений своїм заточенням у реторту існуванням, цей алхімічний демон

вирішує, що надійшов час вибирати між рідною йому стихією вогню й іншістю води. Відкинувши настанови Нерея, він верхи на Протееві вирушає зустрічати процесію Галатеї. Іронія Гете пронизує мастурбаційну кульмінацію цієї еротичної пригоди: Гомункул кидається до ніг Галатеї, щоби зникнути назавжди: «В волозі цій розмайній / вбачає дух мій сяйний / Найкращу красоту». Галатея виступає об'єктом пристрасі, проте коханцем є лише бідний Гомункул, чия реторта розлітається на друзки біля підніжжя її трону. Полум'я, яке є його життям, гасне у хвилях, миттєво їх змінивши. Сирени та інші морські істоти починають гімн, сповіщаючи, що перемога належить еросу. Гете з цим без сумніву погоджується, завершуючи Вальпургієву ніч другої частини поеми актом заперечення ідеї зречення: створений за допомогою окультних знань людський інтелект приносить себе у жертву еротичній силі. Характерна для Гете дво-значність позбавляє нас будь-якої перспективи оцінювання такої жертви; друга частина «Фауста» ще більше компрометує доктрину стриманості самого Гете.

Я дозволю собі перескочити через три тисячі головним чином прекрасних рядків, щоби зосередитися на сцені смерті Фауста і дальшій трагікомічній боротьбі за його душу між Мефістофелем та ангелами. Через такий мій недолугий, відчайдушний стрибок ми тратимо можливість насолодитися фантастичною ідилією за участі Єлени, котра мала слугувати алегорією перетворення Німеччини на Грецію. З притаманною йому сміливістю Гете пародіює Гомера та афінських трагіків, щоби подарувати нам одну із найбільш блискучих поем, які коли-небудь були написані: він воскрешає Єлену Троянську, одружує її з Фаустом, розповідає про народження і смерть їх сина Евфоріона, а потім повертає Єлену в царство тіней. Суперечна Канону історія Єлени, подібно до сцени Класичної Вальпургієвої ночі та прикінцевої сцени другої частини, є блискучою переробкою сюжетів Гомера, Есхіла та Евріпіда, так само як Вальпургієва ніч повертає з ніг на голову всю античну міфологію, а фінал поеми по-варварському смачно пародіює «Рай» Данте.

Для Гете пародіювання не є новим прийомом: перша частина «Фауста» є послідовною пародією на Шекспіра з окремими алюзіями на Кальдерона та Мільтона. Я не можу назвати жодного іншого поета, котрий запозичив би стільки із Західного канону, як це зробив Гете. У «Фаусті» можна знайти всіх від Гомера до Байрона, запозичені у них форми вихолощені, а потім наповнені заново, хоча від пародії, хай навіть шляхетної, те, що робить Гете, суттєвим чином відрізняється. Упродовж всієї книги я не стомлююсь повторювати, що, аби стати канонічною, кожен новий твір мусить містити у собі дещо, що кидає виклик усьому Канону, хоч і не обов'язково в такому екстремальному, як у Гете, сенсі. Ібсен деяким чином повторює Гете, пародіюючи у «Пері Гюнті» дещо з «Фауста» і, водночас, слідуючи Шекспіру. Інші великі автори Демократичної епохи — найперше, Вітмен, Дікінсон та Толстой — не намагаються інтегрувати у свої твори всю західну традицію, як це, хоча й доволі механічно, робить Ібсен. Окремі ремінісценції творчої манери Ібсена виникають і в нашу Хаотичну епоху — тут всіх заступає постать Джойса — проте жоден інший автор рівної з Гете сили не ставився з таким пієтетом до пародійованих текстів. Бекеттове ставлення до Шекспіра дещо нагадує джойсівське та ібсенівське, проте ставлення Гете абсолютно інше. Курціус у своїх «Есеях про європейську літературу» (перекладених англійською Міхаелем Ковалем у 1973-му) цитує лист Гете 1817 року: «Ми, поети-епігони, повинні поважати традицію наших попередників — Гомера, Гесіода та інших — весь спадок канонічних текстів; ми схиляємося перед цими людьми, котрих Святий Дух надихнув писати, незалежно від часу та місця їх творчості».

Джойс та Ібсен розставляли 6 акценти зовсім по-іншому. Курціус, пишучи у 1949 році, не помилявся: Гете, у певному аспекті, був завершенням традиції. Можливо, я надто вже довіряю ідеї епох Віко, проте якщо означник «аристократичний» стосується певного елітаризму духу, певної гностичності мислення, тоді Гете й справді є останнім письменником великої ери, започаткованої Данте. Щоби написати антиканонічну поему чи космологічну драму на кшталт другої частини «Фауста», потрібно перебувати у багато щільнішому зв'язку

з усім Каноном, ніж цим міг би похвалитися будь-який інший автор після Гете. Відтак, смерть Фауста набуває більшої гостроти, адже помирає не лише персонаж.

Як би мав померти Пер Гюнт, якби Ібсен вирішив пожертвувати його Гудзикареві? Чи можемо ми уявити собі смерть Польді Блума? Фаустівська людина, як ми незабаром побачимо, помирає класичною смертю, оскільки тяглість традиції, навіть у пародійному чи іронічному ключі, залишається неперервною. Після Гете руйнації зазнало все, що можна було зруйнувати. Емерсон, Карлейль, Ніцше схилялися перед Гете, розуміючи, що він багато у чому був завершенням. Смерть Фауста проголошує це завершення. Фройд, шукаючи підхожий афоризм для своєї терапії, зупинився на фразі: «Де було воно, там буду я», відсилаючи нас до Фауста, котрий відвоює сушу у моря, створюючи нові Нідерланди.

Іронізуючи з Гете, попри власний суто Гетеанський сцієнтизм, Фройд осягнув те, до чого Фауст підходить лише наприкінці поеми — свідомість, насправді, реверсивна: «Де було моє я, там тепер воно». Реверсує і сюжет: Мефістофель та його душогиби іменем екологічної мети Фауста убивають, а він у каятті приймає на себе Едіпову сліпоту. Творячи магичні заклинання, борючись проти магичних заклинань, борючись проти самої природи, відкидаючи будь-яку можливість потустороннього життя, Фауст помирає (хоч він і не усвідомлює цього) фройдівською людиною, прийнявши принцип реальності. Відтак, виникає і його завершальна ідеалістична ілюзія: висушити останнє болото, бо де воно було, там має бути Фауст.

Мефістофель встраєває у хід подій, щоби завдати Фаусту останньої образи: мерзенні лемури стають на місце робітників, але сліпий Фауст, чуючи стукіт їхніх заступів, не усвідомлює, що вони насправді копають йому могилу. Вергілієві духи ночі та мертвих — лемури є простими кістяками, муміями, котрі співають пісню гробокопача, вкрадену у Гамлета, що копає могилу Офелії. І от, серед моторошних звуків цієї пісні, шурхоту заступів та гамлетівської меланхолії Фауст якось несподівано каже: «Я вищий свій момент переживаю». З цими словами він відкидається на руки лемурів, котрі

кладуть його на землю і ховають. Говорячи мовою самого Фауста, його душею буде заплачено — він і Бог програли заставу.

Проте далі відбувається ота відома і вульгарна комедія, навмисно приправлена Гете всіма барвами поганого смаку. Поки занепокоєний і вражений Мефістофель волає, що домовленості тепер нічого не вартують, його боягузливих дияволів змітає ураган ангельських троянд. Б'ючись на самоті, після відступу своїх підлеглих, Мефістофель втрачає самовладання і починає знемагати від хіті, викликані тілами божественного воїнства. Спокусливі ангели несуть душу Фауста на небо, а диявол залишається лементувати про свої нещастя внизу. Все це відбувається фальшиво весело і, може, Гете й варто було закінчити твір саме так. Натомість, він переходить до пародіювання Дантового «Раю», накидаючи всім читачам нерозв'язну проблему перспективізації людського існування. Що ж нам робити з таким цілковито католицьким фіналом наприкінці, фактично, нехристиянської драми? Одна справа ангели та Благословенні Немовлята, але тепер проти читача кинута важка артилерія доктора Маріануса та жінок-покутниць, що піклувалися про Христа. Невже Фаусту дійсно судилося жити в Дантових небесах і стати люблячим учителем юрми Блаженних Немовлят? Таке враження, що цей фінал приписав насмішкуватий Оскар Вайлд, чи то сам Гете вирішив фінальним гігантським богохульством кинути виклик усім нормам та звичаям?

Втім, якщо ми вдамося до уважного читання, то фінал поеми не видасться нам аж таким несподівано християнським. Швидше, це герметична, приватна, вищою мірою гетеродоксальна версія християнства — така сама, як була і в Данте, доки церква не визнала її й не канонізувала. Гете хитро наслідує Данте і, врешті, переграє його, воцаривши на небесах не лише одну особисту Беатріче. Навіть доктор Маріанус не надто ортодоксальний: він вітає Діву Марію — «обрали ми з-поміж богів / для себе Королеву!» Бідна Гретхен, як каялася на землі, так кається і на небі, як повідомляють Фаусту, коли він слідує за коханою до вищих сфер, її врятувало лише заступництво Преславної Божої Матері.

Але чи чуємо ми десь каяття самого Фауста? Дійсно, він помирає, проте сто років, котрі він прожив, не такий уже й поганий шмат часу. І от, на цього нерозкаяного, непростеного грішника, котрий все життя водився з Дияволом, миттєво спадає спасіння, ніби виправдовуючи закладену у його імені «обраність». Це несправедливо, не по-католицьки і взагалі не по-християнськи в жодному із ортодоксальних сенсів. Гете безсоромно інкорпорував католицьку образність і дантівську міфологію у власну міфопоетичну систему — таку ж особистісну, як і у Блейка, проте більш життєрадісну, витончену, багату на цікаві неоднорідності й суперечності. Якщо Фауст потрапляє у вищі сфери, то це лиш тому, що релігією езотеричного гетеїзму було вирішено його вирятувати. У фіналі другої частини «Фауста» християнство і сам Христос є лише компонентами міфопоетичного контрапункту автора поеми.

Останні слова тексту дихають чистою Гетеанською еротикою Високого Романтизму: «Жінка нам вічно / показує шлях». Що це за шлях? Дороговказом Фаусту була не Діва Марія, а Маргарита і Єлена. Гете показує цей шлях як послідовний шерек Муз, що набули безсмертя завдяки його ліричній поезії. Католицьке забарвлення фіналу другої частини «Фауста» є ще одним виступом проти канонічності, черговим тріумфом особистості та поетичної мови Гете.

III

ДЕМОКРАТИЧНА ЕПОХА

10. КАНОНІЧНА ПАМ'ЯТЬ: РАННІЙ ВОРДСВОРТ ТА «ПЕРЕКОНАННЯ» ДЖЕЙН ОСТІН

Деякі музикознавці називають трьома найбільшими новаторами в історії нашої музики Монтеверді, Баха та Стравінського — хоча з цим можна і посперечатись. У західній канонічній ліриці, як мені здається, бачимо лише дві аналогічні постаті: Петрарку, який започаткував ренесансну поезію, та Вордсворта, який, можна сказати, заклав основу поезії сучасної — того континууму, що триває вже впродовж двох століть. У термінах Віко, чию теорію я поклав у основу цієї книги, Петрарка витворив лірику Аристократичної ери, що сягнула кульмінації у творчості Гете. А з руки Вордсворта злетіло чи то благословення, чи то прокляття поезії Демократичної та Хаотичної епох: вірші «про ніщо», темою яких став суб'єкт — чи то явно присутній, а чи відсутній.

Петрарка винайшов те, що Джон Фрессеро назвав поезією культу; Вордсворт почав усе заново, за словами Вільяма Гезлітта, з поетичної табула раса, і цю чисту грифельну дошку заповнив особистістю, а точніше — пам'яттю про особистість. У наступній Теократичній епосі, неминучий прихід якої я, услід за Віко, з тривогою передрікаю, поезія покінчить і з аристократичним культом, і з демократичною пам'яттю та повернеться до обмеженої функції богослужіння — хоча навряд чи об'єкт цього богослужіння завжди зватиметься «Бог». В будь-якому разі, Вордсворт — це початок, хоча, як і кожен великий автор, він не уник страху перед героїчними попередниками, насамперед — Мільтоном та Шекспіром.

Може видатися дивним, що я обрав до пари Вордсворту Джейн Остін. Але вона народилась лише на п'ять років пізніше за нього, тобто була його молодшою сучасницею; і хоч він пережив її на третину століття, усі його найкращі вірші на той час, коли вона почала друкуватись, вже були написані. Літературний космос Остін обертається довкола її предтеч у романному жанрі — Семюела Річардсона та Генрі Філдінга, також — довкола доктора Джонсона. Свідчень, що вона читала Вордсворта, у нас не більше, ніж свідчень, що Емілі Дікінсон була знайома з творчістю Вітмена; проте є ряд проблем, до яких Остін у пізніх романах, зокрема у посмертно виданому «Переконанні», виявляє спільний із Вордсвортом інтерес. Тож я вирішив поставити їх поруч — пізню Остін та раннього Вордсворта. Зокрема говоритиму про три його поеми: «Старий жебрак із Камберленду» (1797), «Зруйнований дім» (1798) та «Майкл» (1800).

У Вордсворта є і впливовіші, і більш піднесені поетичні твори — епічна поема «Прелюдія» і три тексти так званої «лірики кризи» (ода «Натяки безсмертя», «Тінтернське абатство», «Рішучість та незалежність»). Одначе відібраним мною віршам притаманна лячна гострота, через яку з ними не можуть змагатися навіть інші твори самого Вордсворта. Той ідеально контрольований пафос, та естетична гідність, з якими у цих трьох поезіях змальовуються страждання особистості, мене, з наближенням до старості, зворушують більше, ніж, напевно, будь-що інше у західній поезії. Ці вірші мають ауру, яка, крім раннього Вордсворта, притаманна хіба ще зрілому Толстому та Шекспіру в окремих їхніх текстах — ауру загальнолюдського суму, поданого надзвичайно просто, без найменшого нальоту ідеології. Перейшовши у дев'ятнадцяте століття, Вордсворт як поет став нагадувати Мільтона, а до того був дуже шекспірівським. Його «Мешканці пограниччя» — це, по суті, переписаний «Отелло», а в образах жебраків, мандрівних крамарів, дітей та божевільних схоплено щось від стражденності «Короля Ліра». Ось знаменний початок «Старого жебрака із Камберленду»:

Дорогою зустрів я жебрака
Старого, на узбіччі він сидів
Там, на підніжку грубим кам'янім,
Змурованим біля гори підніжжя,
Щоб вершникам на крем'янистім спуску
Знов сісти на коня зручніш. Старий
Поклав свій посох на пласкім камінні
І з білої від борошна торбини
Дари жінок сільських побожних витяг.
Він брав свої набутки по однім
Складав і поглядом вивчав уважно кожен.
Немов багач ліниво. Так, на сонці,
На купі того каменю сидів,
Оточений безлюдними горбами,
І їв свій харч нехитрий самотою.
Траплялося, з тремтячої руки
Летіли бризки крихт, хоч намагався
Він їх ловити боязко й незграбно.
На землю падали, і пташечки гірські,
Хоч ще не важились поживок свій вхопити,
Сідали за півпалиці від нього.

Переклад Ростислава Семківа

Пригадую свій коментар до цього уривку сорокалітньої давності (із книги «Ватага мрійників», 1961), де йшлося про те, що старий жебрак із Камберленду відрізняється від інших самотніх бідак Вордсворта тим, що не несе одкровення, не надихає поета на якесь особливе бачення. Зараз мені здається, що я був занадто молодий, аби це зрозуміти, хоча мав тоді не набагато більше років, ніж Вордсворт, коли той писав свої рядки. Увесь вірш, майже двісті його рядків, є світським одкровенням, оприявленням кінцевих, остаточних речей. Якщо взагалі може існувати оксюморон явленої і водночас природної благості, то він якраз і виявляється у старому жебракові та маленьких гірських пташках, сонці на кам'яному підніжку,

крихтах, що сиплються дощем із тремтливих рук. Це епіфанія, прозріння, бо вона відкриває Вордсворту і нам найвищу цінність — гідність — у людській істоті, що дійшла до крайнього, навіть відразливого опрощення: у старому жебракові, який навряд чи й усвідомлює своє становище. На тлі рефрену «Він йде і йде, самотній Чоловік» старця змальовано таким старим і німечим, що «...лиш під ноги / Він дивиться; байдуже очі / На землю дивляться».

Тут і далі Вордсворт майже екстатично наголошує тілесну слабкість і безпорадність жебрака — для того, щоб підкріпити свої гнівні аргументи проти ув'язнення старого в робітному будинку — протест, що провів Діккенс з його жорсткою соціальною критикою богаділень. Старий «плазує» від дверей до дверей і стає «живим архівом / Благодійних вчинків і помислів / Інакше би забутих». Вордсворт лишає нам вибір: вважати це гротеском чи образом, сповненим любові, чи і тим, і тим водночас? З поглядами самого поета важко погодитись, але ними неможливо не захоплюватись (хоч вони і примушують здригнутись):

То ж хай іде собі, благословен!
 І як у ту безмірну самоту
 Потік речей заніс його і кинув,
 Щоби він дихав, жив тут сам для себе,
 Невинний, в спокої, то дайте же йому
 Нести сю ношу Неба милостиву —
 Добро, і поки йому стане віку,
 Хай неписьменних мешканців сільських
 Він в милість і задуму навертає.
 То ж хай іде собі благословен!
 Як довго йти він зможе, хай вдихає
 Долин цих свіжість; нехай кров його
 Кипить від подихів морозу й снігу;
 Хай вітер, що над пустою мете,
 Пасмом холодним лик його покрає.

Переклад Ростислава Семківа

Більшість із нас може прийняти подібний погляд хіба, якщо старця розглядати радше як літературний прийом, аніж людину. Але Вордсворт іде ще далі, підносячи парадокс: жебрак має бути відкритим природі, незалежно від того, чи він сам це усвідомлює:

Хай буде вільним він на самоті;
 І хай звучить, може, й не чутий ним,
 Для нього ніжний спів пташок в лісах.
 Так мало радощів у нього; тож нехай,
 Якщо вже так судилося йому —
 Не підіймати очі від землі,
 Заледве розрізнивши вдалині
 Схід-захід сонця, то ж нехай воно
 Проміння вільно шле у змучені зіниці.
 Дозвольте йому сісти *там* й *тоді*,
 Де забажає — в затінку дерев,
 На березі чи край курного шляху,
 Де ділить він убогий харч з птахами.
 Отак, як на очах Природи він прожив,
 Під поглядом Природи хай помре!

Переклад Ростислава Семківа

Піднесеність цього специфічного уривку зростає від слів «Хай буде вільний він» до «хай помре»: і справді, не існує більшої свободи, ніж свобода страждати та померти на відкритому просторі. Цей висновок нас шокує — але доти, доки, міркуючи над ним, ми не розкриємо метафори «ока Природи» в усій її глибині. Вона не може означати просто сонце чи взагалі будь-що, доступне лише чуттєвому сприйняттю, адже старий майже нічого не чує, а бачить лише землю під ногами. Важко повірити, що можна звеличувати волю жебрака, — проте саме це Вордсворт і робить, хай навіть вияв цієї волі зводиться до того, де і коли спочити й поїсти. Та це геть не випадково: у ранній творчості Вордсворт наголошує, що людська гідність незнищенна, воля невичерпна, погляд Природи не відвернеться від тебе до самої смерті.

Цей далеко не сентиментальний вірш не відкидає навіть жорстокості, якщо йдеться про пошук природної благості, що наближається до меж надприродного. Оригінальність Вордсворта тут важко переоцінити; найголовніший образ твору — це *інакшість* поетового мислення, і саме ця інакшість спадала мені на думку щоразу протягом останніх тридцяти трьох років, коли у пам'яті оживав «Старий жебрак із Камберленду». Роберт Фрост і Воллес Стівенс у найбільш моторошних своїх поезіях про старість (на кшталт, відповідно, «Зимової ночі старого» чи «Тягучих і млявих рядків»), вхоплюють щось від інакшості Вордсворта — але не в усьому багатстві її нюансів.

Для більшості читачів Вордсвортів «Зруйнований дім» — історія жінки на ймення Маргарет — знайомий у фінальному, відредагованому варіанті, що став першою частиною довгої і нудної поеми «Прогулянка» (1815). Поет почав працювати над цим уривком у 1797 році; безсумнівно, найкраща його версія відома науковцям під назвою рукопис «D» (1798), який нині легко можна знайти в Оксфордській та Нортонській антологіях англійської літератури. Саме цим текстом я й послуговуватимусь тут. Семюел Тейлор Колрідж, найперший його шанувальник — і досі найбільший, — мріяв відокремити «Дім» від «Прогулянки» і повернути йому самостійний статус, на який заслуговує один із найпрекрасніших поетичних творів англійською. У ньому навіть через двісті років відчуваємо високу красу і майже нестерпну гостроту. Матеріалістичний та новоісторичний різновиди англо-американської критики (чудернацькі покручі Маркса та Фуко) віднедавна взяли за моду засуджувати Вордсворта за аполітичність, яку він виявив, переставши підтримувати Велику французьку революцію. Близько 1797 року поет подолав затяжну політичну та моральну кризу і перестав розглядати поезію як засіб до розв'язання соціальних проблем. «Старий жебрак із Камберленду», «Зруйнований дім», «Майкл» та інші поезії Вордсворта, у яких змальовано страждання злиденних верств, — це шедеври доброчливості та глибокого співчуття, і лише обмежені ідеологи здатні відбракувати їх з політичних мотивів. Новітньому племені академічних моралістів не зайве поміркувати над тим, як Вордсворта сприйняв

Шеллі (за політичними поглядами — справжній Лев Троцький свого часу) або радикали на кшталт Гезлітта чи Кітса. Ці троє чудово розуміли, що дивовижний геній Вордсворта навчає співчувати всім нещасним та вбогим. Якби наші академічні комісари вміли читати, хтозна — може, Вордсворт і їх зробив би гуманнішими; принаймні саме таке благородне завдання ставлять перед собою його поезії на кшталт «Зруйнованого дому».

Історію Маргарет розповідає автору його приятель, старий мандрівний торговець, на руїнах колишнього обійстя: «дві пари стін, що втупились у землю» і «латка саду, дикого тепер». Колись тут був дім Маргарет, де вона жила із чоловіком Робертом та двома малими дітьми, а нині панує пустка. У Мандрівника (так його названо у «Прогулянці», тож я вживатиму тут це ім'я) руїни викликають глибокий сум із особистих причин, адже він і Маргарет любили одне одного, як батько та донька. Зупинившись попити із потічка, що колись називався струмком Маргарет, Мандрівник усвідомлює свою втрату на повну силу:

Схилився я напитись
Й узрів тоненьку павутину над водою,
А на камінні вогкому лежав
Розбитий кухоль дерев'яний.
І здригнулось серце.

Переклад Ростислава Семківа

Гірки, проте стоїчні, ці слова змінюються справжнім вибухом батьківського горя, біблійного у своїй гідності та напрузі — як і пасує патріархальному Мандрівникові. (Слово «патріархальність» у наших університетах здобуло вкрай негативний ореол, тож поспішу пояснити: я вживаю його в контексті того, що іудейська традиція називає «чеснотами отців» — говорячи, зокрема, про Авраама та Якова). Ми чуємо одночасно і плач за Маргарет, і хвалу їй:

Були часи,
Коли при цій дорозі я щораз,
Стрічав ту, що жила тут,

І вона мене вітала. Як дочку
 Її любив я. Сер, вмирають добрі першими,
 А ті, чиї серця сухі, як літній пил,
 Ті тліють довго. Кожен перехожий
 Благословив пригожу Маргарет,
 Бо кожному води вона несла
 У день спекотний. Кожному здавалось,
 Коли приходив, що його тут ждуть,
 Коли ішов, що люблять. Та померла,
 Черва уже сточила її кості,
 А цей, колись привітний дім, проймає
 Холодний вітер. Він зірвав зі стін
 Троянди Маргарет, тепер на цій руїні
 Росте осот колючий. Так, померла.
 Гадюки гріються і кропива довкіл,
 Де ми сиділи вдвох, коли вона
 Грудьми свою дитину годувала.
 Тепер хіба яке мале лоша
 Зайде між ці руїни, біля стін
 Спокійно стане, де вона сиділа,
 Коли з вікон дорогою надвечір
 Стелилось світло. О, пробачте, сер,
 Але я серед цих руїн так часто мрію,
 Як на картині, доки розум мій
 Занурюється у глупоту горя.

Переклад Ростислава Семківа

У Вордсворта, часто багатослівного та прискіпливого, небагато рядків відлунюють так суворо і просто, як ці:

Сер, вмирають добрі першими,
 А ті, чиї серця сухі, як літній пил,
 Ті тліють довго.

Переклад Ростислава Семківа

Ці слова врізалися у пам'ять Шеллі, і він зробив їх епіграфом до поеми «Аластор», непрямо обернувши проти самого Вордсворта — свого поетичного батька. У «Зруйнованому домі» вони слугують епітафією Маргарет, котра померла молодою через найкращу свою якість — надію, живлену спогадами про добро: про життя з чоловіком та дітьми до лихоліття.

Загибель врожаю, труднощі військового часу, злигодні, розпач спонукали чоловіка Маргарет покинути дім. Відтоді вона жила лише надією на його повернення. Ця пристрасть стала руйнівною і, зрештою, призвела до загибелі жінки та занепаду обійстя. У всій західній літературі я не знаходжу нічого подібного до Вордсвортового прозріння, що надія може бути більш небезпечною, ніж розпач, коли вона, годуючись ніжними спогадами, набуває катастрофічної сили. Можливо, король Лір помирає, вражений божевільною надією на те, що Корделія жива, аніж реалістичним відчаєм від того, що вона загинула, однак Шекспір, вочевидь, навмисне лишає це питання невизначеним. А жертва брутальних жартівників, бідолашний Мальволіо із «Дванадцятої ночі», через упертість своїх абсурдних любовних та соціальних надій стає учасником примітивного фарсу. Це неточні аналогії до задуму Вордсворта, який він реалізував у «Зруйнованому домі» та інших творах. Поет зробив канонічним власний міф пам'яті, прозрівши, які небезпеки несе надія, котра загрожує нашій природності. Надія Маргарет стає більшою за саму Маргарет, більшою за багатьох із нас.

Мені можуть закинути, що надія Маргарет — це просто секуляризований вияв протестантської надії, котра є функцією протестантської волі. Остання зазвичай опиралась на можливість індивідуальної душі давати самій собі оцінку, а також споріднене право на особисте судження у духовній царині — аж до утвердження ідеї про внутрішнє світло, котре дає кожному чоловікові й жінці змогу самостійно читати та тлумачити Біблію. У високій літературі, однак, секуляризація навряд чи має місце. Назвати сильний літературний твір чи то релігійним, чи то світським — означає судити за політичними, а не естетичними мірками. Образ Маргарет

трагічний тому, що її занапастило усе найкраще, що в ній було: надія, пам'ять, віра, любов. Її протестантський дух, так само, як і протестантську волю героїнь Джейн Остін, можна інтерпретувати як релігійний чи світський, проте така інтерпретація більше скаже про інтерпретатора, аніж про «Зруйнований дім» чи «Переконання». Те, що справді важить у образі Маргарет, споріднене з тим, що зворушує нас у ставленні Вордсворта до старого жебрака, або з величним, старозавітним стражданням літнього вівчаря Майкла з однойменної поеми.

У написаній під впливом Шекспіра п'єсі «Мешканці пограниччя» (в кращому разі — напівуспішній) Вордсворт доволі несподівано вкладає у уста Освальда, аналога Яго, незвичайні рядки, що складають кредо усієї ранньої творчості самого поета. Звертаючись до героя — введеного в оману двійника Отелло, Освальд виходить за рамки конкретної ситуації, п'єси, усього свого світогляду. Це спалах емоцій у душі епохи Якова I, під яким залюбки підписався би й сам Шекспір:

Минущою є дія — крок, удар,
Напруга мускулів — минає так чи так,
Йде в небуття і в спокої опісля
Дивуємось собі, як зраджені мужі:
Страждання стало, темне й нечітке,
Його природа — в нескінченності.

Переклад Ростислава Семківа

Можливо, Шекспір зауважив би, що ці рядки більше пасують Макбету, ніж Яго, але насправді їхній прихований нігілізм притаманний обом героям-злочинцям — як, до речі, й Едмундові. Вордсворт заперечив би проти того, що з його образами невинних страдників я асоціюю саме ці рядки. Одначе поетична сила його ранніх творів найменше пов'язана із втішанням чи запевненнями про безглуздість горювання. «Зруйнований дім» справляє таке болісне враження саме тому, що поет не поспішає розраджувати й заспокоювати, як, наприклад, у цьому кульмінаційному уривку:

Тим часом утлий дім
 Поволі гине, бо нема вже тої,
 Котра на перші дотики морозу
 Його щілини мохом і травою,
 Соломою тулила. Й так жила
 Крізь довгі зими, знічена й самотня,
 Допоки сніг і дощ сотали сили
 Цих стін; тут спала, і роса нічна
 Їй груди холодила, і вітри
 Її убогий одяг шматували.
 Не грів навіть вогонь, але вона
 Любила дім свій і за всі світи
 Не віддала б оцю курну дорогу
 І грубу лаву, на якій надії
 Вмирили в неї в серці. Тут, мій друже,
 Вона сиділа хвора, тут померла —
 Останній мешканець цих голих стін.

Переклад Ростислава Семківа

Як і старий камберлендський жебрак, Маргарет вмирає під поглядом Природи, відкрита пронизливому вітру. Вся велич твору сконцентрувалася в емоційній реакції Вордсворта на оповідь Мандрівника:

Старий спинився, бачачи, що я
 Зворушений; а я тихцем підвівсь
 З старої лави, стомлений; не міг
 Навіть подяку за той спогад скласти.
 Я прихилився до скошених воріт
 І думав про страждання Жінки; трохи
 Полегшало, як з братньою любов'ю
 Благословив я їх в безсилім горі.

Переклад Ростислава Семківа

Це благословення не біблійне, бо останнє завжди несло в собі обіцянку продовження життя, приходу наступних поколінь. Взагалі важко сказати, як «безсиля горя» може бути благословенням. Вордсворт настільки оригінальний поет, що наважується на оксюморон безсилового благословення — усвідомлюючи, що це суперечність. Ми бачимо у «Мешканцях пограниччя» багато шекспірівського, у «Прелюдії» — багато мільтонівського, але віршів настільки дивних і відвертих, як «Старий жебрак із Камберленду» чи «Зруйнований дім», до Вордсворта не існувало. Страх перед загрозою, яку несуть добрі надії, поширився в літературі саме після Вордсворта, і ми досі вагаємося, коли доводиться оцінювати подібну суперечливу трагедію.

Вордсворт винайшов сучасну, чи демократичну, поезію — це так само не викликає сумнівів, як і те, що Петрарка започаткував ренесансну. Навіть на найсильніших та найоригінальніших поетів завжди падає тінь попередньої епохи: Петрарку переслідував Данте, в той час як Вордсворт не міг уникнути Мільтона. Прозріння Віко знову стає нам у пригоді: Теократична епоха підносить на п'єдестал богів, Аристократична — прославляє героїв, Демократична — віддає належне людям і оплакує їхню долю. Віко не писав про Хаотичну епоху, лише про Хаос, в якому визріє поворот до Теократичної епохи. На мою гадку, наша доба упродовж століття плекала й живила цей Хаос, все відкладаючи прищестя нового Теократизму (і хай би так і тривало!). Крім богів, героїв, людей лишаються тільки кіборги, і я з гострою тривогою спостерігаю, як людей витісняють мускулясті термінатори. «Зруйнований дім» — доволі похмура поезія, проте нині, у 90-х роках ХХ сторіччя, вона видається благословенною розрадою, криком протесту людини проти хаосу і паростків теократичних обмежень.

Чого Вордсворт хотів досягти як поет, пишучи «Зруйнований дім»? Я перефразовую питання Кеннета Берка [Kenneth Burke], який учив нас завжди шукати відповіді: чого автор хотів досягти як людина, пишучи даний вірш, п'єсу чи оповідь? Як поет Вордсворт прагнув виплекати смак, згідно з яким можна було б належно поцінувати його творчість. Адже до того жоден інший центральний письменник, навіть Данте, так цілеспрямовано не намагався універсалізувати свій

особистий, глибоко індивідуальний темперамент. Вордсворт, як, можливо, жоден поет, окрім нього, був відкритий іншості — і людській, і природній. Це дуже добре спостеріг Гезлітт, порівнявши його з Байроном у 1828 році — коли Байрон чотири роки як помер, а Вордсворт перебував у стані поетичного слабоумства (яке безрадісно тягнулося від 1807 до 1850 року — найдовше в історії конання поетичного генія). Почавши із вельми в'дливого питання стосовно пізньої творчості Байрона («Невже він, що так пишався своїм благородним походженням, родоводом, не цікавився геральдикою інтелекту?»), Гезлітт далі зіставляє його із Вордсвортом (котрого Байрон цінував значно менше, ніж Поупа): «Автор „Ліричних балад“ описує лищайник на скелях чи суху папороть із якимось вельми своєрідним почуттям щодо них; автор „Чайльд Гарольда“ описує величний кипарис чи повалену колону із почуттями, які до них має кожен школяр».

«Старий жебрак...» та «Зруйнований дім» засновані на вельми своєрідних почуттях, які важко перекласти звичайною, нормативною мовою. Унікальність Вордсворта в тому, як він зробив із цих особистих почуттів загальнолюдську поезію. Це десь співзвучне шуканням пізнього Толстого. Старий жебрак, якого відпускають померти так, як він жив, — під поглядом Природи; лячний пафос Маргарет — надзвичайно людяної й милої селянки, котру знищують сили пам'яті і надії, — ці речі здатен зрозуміти кожен, незалежно від віку, статі, раси, класу, ідеології. Засуджувати Вордсворта за те, що він не писав віршів на знак політичного та соціального протесту, чи за те, що розчарувався у революції, — значить змести останню перепону між академізмом та моральним самовдоволенням. За цим бар'єром нам буде потрібний новий Діккенс, щоб викривати лицемірство, та новий Ніцше, щоб описати чоловіка чи жінку ресентименту, чия «душа *кривить*»¹.

¹ У праці «Генеалогія моралі» Ніцше ввів поняття «людина ресентименту», говорячи про людину-раба, котра самореалізується тільки через заперечення, реакцію на пригнічення. Зокрема, Ніцше писав: «людина ресентименту позбавлена відвертості, наївності, чесності і прямої. Її душа кривить, розум її любить схованки, лазівки і задні двері».

«Майкл» (1800) — це видатна пастораль Вордсворта, що стала прообразом тих поезій, котрі ми вважаємо найбільш характерними для Роберта Фроста. Автор «Смерті найманого працівника» теж із неабиякою майстерністю вмів передати споконвічний сум людського існування, проте не у масштабах Вордсворта, котрий, сягаючи вершин мистецтва, конкурує навіть із Ягвістом. Майкл, що у свої вісімдесят років лишається сильним і пристрасним біблійним патріархом, — це простий вівчар. Він знає, «що означає кожен подув вітру / і кожен гуркіт громовиць у небі». У негоду він піднімається в гори, щоби подбати про отари, і це перебування на самоті звеличує його: «Один він був / між тисячі туманів / що йшли крізь нього на височині».

Єдина його дитина — пізній син Люк, теж вихований вівчарем, — становить сенс батькового існування. Грошова скрута змушує Майкла на якийсь час відіслати сина до міських родичів — заробляти на життя. Переказувати сюжет далі у такому ж дусі не можна, не згадавши мого улюбленого сатиричного кінофільму «Фатальний келих пива» — демонічної роботи В. К. Філдза. У цьому фільмі блудний син, бридкий Честер, іде до великого міста, де хлопці з коледжу спокушають його випити фатальну гальбу пива. Одразу ж сп'янівши, Честер розбиває бубон дівчини з Армії спасіння, котра сама колись вельми зловживала алкоголем. Ображена дівчина пригадує колишній свій досвід і також випиває гальбу пива, чим остаточно приголомшує Честера. Цей фатальний інцидент штовхає хлопця на стежку злочину, і, зрештою, він згасає на руках Татуся й Матусі Снейвлі (містер і місіс Філдз). Люк недалеко пішов від Честера, тож нас цікавить піднесений Майкл. Старий просить хлопця перед від'їздом покласти один-єдиний камінь у фундамент нової кошари — вони домовляються, що батько закінчить споруду до повернення сина. Після того, як хлопець збився з пуття і пропав десь у далеких землях, перед нами постає незабутня картина сповнена розпачу і горя:

Любові сила нам приносить спокій;
І труднощі, які хвилюють розум
І серце наше рвуть, ми можемо знести.

Я розмовляв багато з ким, хто знав
 І пам'ятав Старого від тих пір,
 Коли він взнав про ті сумні новини.
 З малого віку й до похилих днів
 Цей чоловік був сильним. Серед скель
 Він мандрував під сонцем, в день похмурий,
 Крізь дощ і вітер; і тепер, як завше,
 Робив свою роботу — пас овець
 І працював на клатті свого ґрунту.
 Спускався у долину раз по раз
 Ладнати ту кошару, в якій вівці
 Плодитись мали. Згадували люди,
 Як шкода кожному було Старого
 В ті дні — бо бачили вони,
 Як до стіни кошари він підходив,
 Та жоден камінь не поклав ніколи.

Переклад Ростислава Семківа

Останнім рядком цього уривка захоплювався багато хто — від Метью Арнольда до тих вордсвортіанців, що пережили занепад сучасних академій; та хоча це дійсно чудові слова, я особисто віддаю перевагу іншому, фінальному уривку, що врізається у пам'ять завдяки образу самотнього дуба:

Біля кошари бачили його,
 Сидів самотній, тільки вірний пес
 Лежав коло його старечих ніг.
 Сім довгих років він з'являвся тут,
 Приходив час від часу і чекав —
 Так і помер, не закінчивши працю.
 Хіба на трійко років ізабель
 Прожила довше чоловіка, як її
 Не стало теж, обійстя їх продали.
 Дім, що назвав Старий «Вечірня зірка»,

Зрівняв з землею леміш плуга,
 Так, великі стались зміни за той час
 В оточі нашій — тільки дуб лишивсь,
 Котрий ріс у Старого за порогом.
 Та ще нескінчена кошара
 Бовваніє понад струмком стрімким.

Переклад Ростислава Семківа

Коли я був молодшим, то вірив, що пам'ять порівну поділено між насолодою і болем. Я також думав, що дослівно запам'ятовую ті вірші, які містять влучні вислови та звороти і звучать приємно, як заклинання. Нині ж я усвідомлюю, що погоджуюся із Ніцше, котрий пов'язував пам'ять радше із болісним. Високе задоволення несе із собою біль, і, здається мені, Вордсворт ясно це розумів. Співчутлива фантазія Вордсворта вийшла з протестантської волі, і саме цим пояснюються деякі цікаві аналогії між його поезією та романом «Переконання» Джейн Остін. Угода між Майклом та Люком, котрої не змогли зруйнувати природні сили, але котру порушила людина, — це випробування протестантської волі, котра прагне лишити слід у пам'яті. Емблемами цього прагнення у фіналі «Майкла» постають самотній дуб та нетесані брили незакінченої кошари.

Вордсворт, на відміну від Остін (чиї романи в цьому плані були кроком назад), не любив щасливих закінчень — у його творчості метафорика шлюбу позначала швидше зв'язок між «природою» та «допитливим розумом», ніж союз чоловіка і жінки. Природа у Вордсворта — великий майстер переконання, і вона переконує, що реальні втрати обмінюються на уявні здобутки. Здобуток у «Старому жебракові з Камберленду» — це торжество, яке не просто прийняти, але й не просто забути. «Зруйнований дім» завершується благословенням, котре говорить про втрату, проте вривається в пам'ять; у фіналі «Майкла» бачимо картину повної втрати.

Похмурі, проте піднесені пасторалі Вордсворта окреслюють ареал канонічної пам'яті, «канонічної» — оскільки Вордсворт пише про те, що варто зберігати у пам'яті. Він пропонує нам свої послуги,

як Гермес, котрий розкаже, що і як пам'ятати, — не задля нашого спасіння, не задля того, щоб ми стали мудрішими, — а тому, що тільки міф пам'яті може зарадити нашим життєвим втратам. Цей урок, раз вивчений, став канонічним: його засвоїли і Джордж Еліот, і Пруст (хоча той засвоїв його за посередництва Рескіна), і Бекетт, чию «Останню плівку Креппа» можна розглядати як останній відгомін Вордсворта. Цей поет актуальний і досі, навіть у нинішні важкі часи, коли канонічній пам'яті загрожують агресивне моралізаторство та вчене невігластво.

Англійське слово «persuasion» походить з латини і означає переконання, пораду, рекомендацію, що вчинити або не вчинити певну дію є добре. Первинно корінь цього слова мав значення «гарний», «милий», тобто вчиняти або не вчиняти щось рекомендують швидше із погляду смаку, аніж моралі. Джейн Остін назвала так свій останній завершений роман — «Переконання». Ця назва стає в один ряд із такими, як «Почуття і чутливість», «Гордість та упередження» — на противагу «Еммі» чи «Менсфілд-парку», бо тут використане не ім'я героїні чи назва маєтку, а абстрактне поняття (в цьому разі одиничне). На найпростішому рівні, назва відсилає до сюжету: головну героїню, дев'ятнадцятирічну Анну Еліот, її хрещена, леді Рассел, переконує не одружуватися з молодим моряком, капітаном Фредеріком Вентвортом. Це була, як виявилось, дуже погана порада, тож через вісім років Анна і капітан Вентворт виправляють становище. Як і в усіх іронічних комедіях Остін, для героїні все закінчується щасливо. І все ж щоразу, коли я перегортаю останні сторінки цього чудового роману, чомусь робиться дуже сумно.

Це не схоже на мою суб'єктивну примху: коли я запитую друзів чи студентів про враження від книги, вони теж часто згадують смуток — частіше навіть, ніж говорячи про «Менсфілд-парк». Анна Еліот з її спокійним красномовством — особа самодостатня, незмінно певна себе, в жодному разі не страдниця. У фіналі нам передається не її печаль, а похмурий тон самого роману. І ця похмурість збагачує те, що я назвав би канонічною переконливістю роману, а саме — те, як впевнено він демонструє свою естетичну досконалість.

«Переконання» серед інших романів Остін нагадує Анну Еліот поміж інших її персонажів: вони стоять окремо від решти — сильні, проте дещо приглушені й впокорені. Як книга, так і персонаж не вирізняються жвавистію чи інтенсивністю фарб; Анні Еліот від початку бракує запальності Елізабет Беннет із «Гордості та упередження» чи Емми Вудгауз із «Емми» — і чи не це мала на увазі Остін у своїй знаменитій фразі: «Анна майже занадто гарна для мене»? Анна і справді майже занадто витончена для нас. А от для капітана Вентворта — ні: він ніби перебуває з нею на якійсь спільній таємній хвилі. Джульєт Макмастер [Juliet McMaster] помітила «якесь приховане спілкування, що постійно відбувається між Анною Еліот та капітаном Вентвортом: хоча вони дуже рідко говорять одне з одним, вона вхоплює смисл його слів набагато краще, ніж його співрозмовники, — і навпаки».

Таке спілкування ґрунтується на глибокій симпатії — Остін надає цьому слову перевагу перед «коханням». Симпатія між чоловіком і жінкою, на думку Остін, — набагато більш сильна й тривала емоція. Можна припустити, що сама Джейн Остін відчувала найбільшу симпатію до Анни Еліот, оскільки щедро обдарувала героїню власними чеснотами. Генрі Джеймс стверджував, що романіст повинен бути настільки чутливим, щоб не пропускати повз увагу ані найменшої дрібниці. За цим критерієм (звісно, обмеженим) з усієї англійської літератури лише Остін, Джордж Еліот і сам Джеймс потрапили би до вельми вузького пантеону обраних, склавши компанію Стендалю, Флоберу і Толстому. Анна Еліот — це, напевно, єдиний персонаж у світовій літературі, котрий нічого не пропускає повз увагу, хоч доля романістки їй і не загрожує. Стюарт Тейв [Stuart Tave] дав Анні найточнішу характеристику, котра мені зустрічалась:

Анни ніхто не чує, ніхто не бачить, а проте вона завжди перебуває у центрі того, що діється. Саме через її вуха, очі, свідомість ми за всім стежимо. Про неї знають не особливо багато — водночас вона знає чимало про всіх і добре розуміє, що відбувається з людьми, навіть коли самі вони

цього не усвідомлюють... вона читає те, що лежить у Вентворта на серці, ясно бачить неприємності, у які він може потрапити чи втягнути інших, — ще до того, як він сам дізнається про наслідки своїх дій.

Така картина ідеального розуміння становить явну загрозу для естетики: як романісту зробити такого персонажа переконливим? Наприклад, Польді Блум з «Улісса» різко переконливий тому, що його особистість показано зусібч, в усій повноті — що й було найвищим завданням Джойса. Проте іронічна манера Остін погано суміщається із зображенням повноти: ми не бачимо її героїнь у спальні, кухні, вбиральні. В «Переконанні» сягає апофеозу те, що у «Почутті і чутливості» пародіюється: виняткова чутливість людини. Анна Еліот — не єдина остінівська героїня, що все розуміє. Вона вирізняється серед інших майже надприродною гостротою сприйняття — як інших людей, так і себе самої. Ці якості, без сумніву, характеризують і Остін як романістку. Анна Еліот посідає у її творчості те саме місце, що й Розалінда в Шекспіра: це персонажі, котрі досягли практично тієї ж повноти перспективи, що й автор. Більшої досягти вже не можна, інакше з роману чи п'єси зник би драматизм. С. Л. Барбер [C. L. Barber] дуже вдало підкреслив це обмеження:

Як правило, драматург показує нам щось одне, причому описує це явище якомога повніше й реальніше. Шекспірівським героям притаманні крайнощі — вони або вкрай комічні, або серйозні; і жодному персонажу, навіть Розалінді, не дано піднятися до позиції, з якої можна було б оглянути увесь простір п'єси і, таким чином, набути цілковитої рівноваги, адже якби таке трапилося — п'єса перестала би бути драматичною.

Мені подобається розвертати думку Барбера на сто вісімдесят градусів: Розалінда й Анна Еліот таки майже цілковито врівноважені — більше, ніж Гамлет, Фальстаф, Елізабет Беннет чи Фанні Прайс

із «Менсфілд-парку». Ці героїні таки спроможні охопити поглядом практично всю п'єсу чи роман. І хоча цілковито подолати обмеження свого кута зору вони й не можуть, розум Розалінди та чутливість Анни — збалансовані, не надто агресивні і не надто замкнуті — дозволяють цим героїням наблизитися до рівноваги автора ближче, аніж колись змогли б це зробити ми.

Романи Остін ні на мить не втрачають драматичної напруги: разом з Анною ми до останнього моменту хвилюємося щодо намірів Вентворта. Одначе покладаємося на Анну — так само, як слід покладатися на Розалінду: якби критики більше довіряли думці останньої про решту персонажів п'єси (і про саму себе теж), вони би бачили, що Тачстоун — негідник не менш ясно, ніж бачать, що Жак — марнославець. Погляд Анни так само врешті-решт перемагає, тож ми повинні навчитися надавати її словам ваги, якої не надають інші персонажі роману, окрім Вентворта.

Думка Стюарта Тейва, як і коментар Барбера, точні, навіть якщо їх розвернути у протилежному напрямку. Іронія Остін — дуже шекспірівська. Навіть читач спершу помилково недооцінює Анну Еліот — бо її несхибною чутливістю важче захоплюватись, аніж до тепністю Елізабет Беннет чи Розалінди. В її характері поєдналися іронія Остін та невгасима надія Вордсворта. Остін значною мірою володіє незрівнянним шекспірівським талантом створювати як великих, так і дрібних персонажів, кожен з яких говорить у своїй власній, надзвичайно послідовній і цілковито несхожій на решту манері. Анна Еліот — остання з героїнь Остін, яким притаманне те, що, на мою думку, слід називати протестантською волею, однак ця воля в неї вже потрапила під вплив романтичної співчутливої уяви, що її предтечею, як ми вже бачили, був Вордсворт. Можливо, саме це робить Анну такою складною та чутливою.

Протестантська воля ранніх героїнь Остін, серед яких зразком є Елізабет Беннет, була успадкована від Кларисси Гарлоув Семюела Річардсона. Неподалік також витав доктор Джонсон, моральний авторитет Остін. Марксистська критика завжди розглядає протестантську волю, навіть в літературі, винятково у соціоекономічному

аспекті, тож віднедавна стало модним говорити про реалії, які Остін замовчує, наприклад, про рабство у Вест-Індії, що є основою фінансової стабільності більшості її персонажів. Але ж усі видатні літературні твори будуються на якихось замовчуваннях, і досі ніхто не довів, що усвідомлення зв'язку між культурою та імперіалізмом допомогло нам хоч на дрібку краще розуміти «Менсфілд-парк». У фіналі «Переконання» Остін складає шану Британським морським силам, у яких Вентворт посідає високий пост. Без сумніву, Вентворт на морі, котрий щойно роздав накази про тілесні покарання, не такий приємний, як Вентворт на суші, котрий насолоджується ніжними почуттями до Анни Еліот. Проте, знову ж таки, творчість Остін, як і кожне високе мистецтво, ґрунтується на замовчуваннях, тож грубі реалії життя Британських морських сил мають до «Переконання» не більше стосунку, ніж експлуатація індіанців до «Менсфілд-парку». Остін, натомисть, була надзвичайно зацікавлена у практичних та світських наслідках протестантської волі, тож саме це видається мені найважливішим ключем для оцінки її романів.

Шекспірівський дух, що в Остін сягнув кульмінації в образі Анни Еліот, дозволяє романістці розрядити моральну напругу, притаманну секуляризовано-протестантському мучеництву Кларисси Гарлоув, котра повільно вмирає після того, як її зґвалтував Ловелас. Клариссину волю до життя витісняє ще сильніша воля зберегти цілісність своєї істоти. Поступитися волі Ловеласа, котрий покався, й одружитися з ним — означало би зрадити свою сутність, зрадити екзальтації своєї зґвалтованої волі. Те, що у «Кларисс» — трагедія, Остін перетворює на іронічну комедію, однаке саме прагнення волі до самоствердження при цьому навряд чи міняється. У «Переконанні» наголос ставиться на тому, що чоловік і жінка самостійно оцінюють одне одного, визнаючи за іншим високий статус. Очевидно, що зовнішні міркування про багатство, власність та соціальне положення відіграють у пошуку партнера важливу роль, проте не меншу — і внутрішні уявлення про здоровий глузд, приємність у спілкуванні, культурність, розум та симпатію. Певною мірою Ральф Волдо Емерсон — і мені як пристрасному емерсоніанцю болісно це визнавати — був попередником

сучасної марксистської критики, коли засудив Остін як звичайну конформістку, котра не дозволяла своїм героїням досягти справжньої свободи душі від соціальних умовностей. Це несправедливо щодо Остін, бо вона розуміла: справжнє призначення умовностей — звільнити волю, хоч на практиці вони часто придушують індивідуальність, без якої говорити про волю безглуздо.

Головні героїні Остін: Елізабет, Емма, Фанні та Анна — володіють такою внутрішньою свободою, що їхні особистості не можуть бути пригнічені. Мистецтво Остін як романістки полягає не в тому, щоби перейматися соціоекономічним підґрунтям цієї внутрішньої свободи, хоча у «Менсфілд-парку» та «Переконанні» інтерес до нього таки зростає. Винахідливість, котру доктор Джонсон визначив як сутність поезії, тут реалізується через іронію. Концепція внутрішньої свободи, що ґрунтується на відмові особи приймати оцінку від будь-кого, крім тих, кому особа сама дарувала високу оцінку, — це концепція вищого ступеня іронічності. Найкраща комічна сцена в усій творчості Остін — це, напевно, коли Елізабет вперше відмовляє містеру Дарсі на пропозицію одружитись. Іронічність діалектики волі й оцінки стає тут майже вбивчою. Цей високий комізм, що отримав продовження в «Еммі», дещо згладжується у «Менсфілд-парку», а далі, у «Переконанні», трансформується в щось зовсім інше, — що неможливо не розгледіти, проте важко назвати. Остін у «Переконанні» стала уже настільки свідомою своєї майстерності, що, здається, змінила саму природу воління: так, ніби воно могло стати менш егоїстичним психологічним актом.

Ніхто ще не припускав, що «Переконання» може належати до Високого Романтизму. Улюбленим поетом Остін на час написання роману лишався Вільям Купер, а не Вордсворт, улюбленим прозаїком незмінно був доктор Джонсон. Одначе у «Переконанні» вже не відіграє суттєвої ролі та саркастична недовіра до уяви і «романтичного кохання», котра так важила в попередніх книгах. Симпатія між Анною та Вентвортом не зникає навіть після восьми років безнадійної розлуки — отже, вони обоє мали достатньо сильну уяву, щоби помислити

про триумфальне відновлення стосунків. Це сюжет любовного роману, а не іронічного. Уколи іронії в «Переконанні» доволі гострі, однаке вони майже ніколи не спрямовані на Анну Еліот і лише зрідка — на капітана Вентворта.

Існує складний зв'язок між тим, що Остін стримує своє звичне іронізування над головними героями, та певним хвилюванням, що у попередніх книгах не відчувалось, а у цій пульсує на кожній сторінці. Попри віру в себе, Анну щось непокоїть, хоч вона і не дозволяє собі це показати. Це щось — страх непрожитого життя, зокрема і сексуального, хоча останнім ніщо не вичерпується. Я пригадую лише одного критика — австралійку Енн Молан [Ann Molan], котра вловила, на що повсюдно натякає Остін: «Анна... — пристрасна жінка. Навіть всупереч волі, серце її наполягає, щоб на його вимоги зважали». Хоча Анна спершу й відмовила Вентворту, далі вона відчуває необхідність стримати свою волю і тому стає першою героїнею Остін, у котрої воля й уява — антитетичні.

Зовнішня спорідненість Остін із письменниками Аристократичної ери зберігається, проте у «Переконанні» авторка ступила на шлях, котрий вів до ери Демократичної — чи то пак до Романтизму, як ми звикли цей період називати. У душі Анни Еліот, як і у душі Остін, ще не точаться громадянські війни, однак сум з приводу розколотого Я, де пам'ять стала на бік уяви в союзі проти волі, тут уже можна відчувати. Майже вордсвортіанську силу пам'яті Анни та Вентворта зауважив Джин Руофф [Gene Ruoff]. Оскільки у творчості Остін немає нічого випадкового, можемо запитати: чому вона вирішила побудувати роман на основі взаємної ностальгії? Вентворт, якому відмовили, схильний бажати відновлення стосунків, зрештою, не так сильно, як Анна, проте навіть над його волею альянс пам'яті та уяви здобуває перемогу. Чи означало це, що сама Джейн Остін дозволила своїй волі відпружитись? Оскільки у «Сендітоні», незакінченому романі, розпочатому після «Переконання», авторка повертається до своїх попередніх поглядів, можна гадати, що історія Анни Еліот означала лише тимчасове відхилення, поступку. Паралелі між Вордсвортом та «Переконанням» існують, проте вони доволі

обмежені. Чисто романтичний англійський роман — чи то байронічного типу, як «Джейн Ейр» або «Грозовий перевал», чи то вордсвортіанського, як «Адам Бід», розвинувся, без сумніву, значно пізніше за добу Остін. Етос остінівської героїні в цілому у «Переконанні» не змінюється, просто її образ стає більш проблематичним, злегка зафарбовується новим сумом за втраченими життєвими можливостями. Можливо, що елегантна печаль, яку іноді дозволяє собі Остін у «Переконанні», якось пов'язана з поганим станом її здоров'я та передчуттям ранньої смерті.

Стюарт Тейв, порівнюючи Вордсворта та Остін, проникливо зауважив, що обоє вони були «поетами шлюбу», а також обоє «розуміли обов'язок так, як його розуміють люди, для яких цілісність і мир їхнього існування невіддільні від існування інших; і які бачать співжиття людей як щось більше, ніж просто соціальний порядок». Розвиваючи думку Тейва, Сьюзен Морган [Susan Morgan] вказує на особливу подібність між «Еммою» Остін та великою «Одою про знаки безсмертя у спогадах про раннє дитинство» Вордсворта. В обох цих творах описано розвиток індивідуальної свідомості; у Вордсворта він несе і здобутки, і втрати, а в Остін — лише здобутки. Свідомість Емми справді розвивається, вона проходить квазівордсвортівський шлях від простішого задоволення до складнішого: від егоїзму до співчуття іншим. Водночас душі Анні Еліот, від початку значно більш зрілій, напевно чи потрібно розвиватись. Вистраждана відмова Вентворту рятує Анну від небезпеки піддатися руйнівним надіям — як ми бачили, саме цей мотив був таким важливим для ранньої творчості Вордсворта, особливо в історії Маргарет. Остін зі своєю звичною майстерністю описує не надію, а цілий комплекс емоцій:

Якою красномовною могла бути Анна Еліот, — принаймні якими красномовними могли бути її доброзичливість до своєї давньої симпатії, її радісна впевненість у майбутньому, на відміну від тієї переповненої страхом обережності, котра перепиняє рішучість, не довіряючи Провидінню!

В юності її змусили бути цнотливою, і любовні переживання вона спізнала, коли стала старшою, — природне продовження неприродного початку.

Любовні переживання тут згадуються у минулому часі, тобто Анна не розглядає їх як щось досі можливе. Так само Вентворт, який навіть через вісім років продовжує тамувати образу, після повернення, спершу, не сумнівається, що чари Анни більше не мають на нього впливу. Він звинувачує її в браку рішучості та впевненості — саме тих якостей, що допомогли йому стати чудовим морським командиром. Остін повільно, із майже прискіпливою увагою простежує, як Вентворт відходить від цієї позиції — коли поступово прокидається його пам'ять і коли він дізнається, що плекане ним враження про нездатність Анни до рішучих вчинків цілковито хибне. Яка чарівна іронія в тому, що доки Анна чекає, Вентворт повинен пройти крізь самопереконавання — не знаючи навіть, що вона чекає і що існують обставини, які могли би знову розпалити її надію. Читач також чекає і, міркуючи над тим, яку велику роль відіграє в цій ситуації випадковість, починає відчувати легкий сум цієї комедії.

Хоча досократики та Фройд вірили, що у світі немає нічого випадкового, для Остін це було не так. Вона би погодилась, що характер — це доля, однаке доля, одного разу зігравши свою роль, далі не втручається у життя героя у настільки жорстко визначеному соціальному контексті, як світ остінівських романів. Хоч я прекрасно пам'ятаю, що «Переконавання» має щасливий фінал, все одно, перечитуючи цей роман, із хвилюванням спостерігаю за тим, як Вентворт і Анна все кружляють та віддаляються одне від одного, всупереч власному бажанню. Читач не відчуває, що події рухаються успішно, напевно, аж до того моменту, коли Анна отримує листа від змученого Вентворта:

Я більше не можу мовчати. Я мушу поговорити з Вами, сказавши все, що тільки можу сказати. Ви скорили мою душу. У мені борються розпач і надія. Не говоріть мені,

що я запізнився, що дорогоцінні почуття минули назавжди. Я віддаю Вам серце, котре й так набагато більш є Вашим, ніж то було вісім з лишком років тому. Тільки не кажіть, що чоловік забуває швидше, ніж жінка, і любов у ньому помирає раніше. Я нікого, крім Вас, не любив. Можливо, я був несправедливим, слабким, ображеним, проте мені не можна закинути непостійності. Лише завдяки Вам я досягнув, чого досягнув. Задля Вас вимірював плани — хіба це непомітно? Хіба Ви не можете зрозуміти моїх бажань? Я б не чекав навіть отих десяти днів, якби міг читати Ваші почуття так, як, я певен, Ви читаєте мої. Мені важко писати. Всім своїм єством я прочуваю щось, що затоплює мене. Ви мовчите, проте я чую Ваш голос, навіть коли він стає нечутним для інших — яка ж Ви добра, яка досконала жінка! Але Ви справедливі до нас. Ви вірите, що і чоловіки можуть по-справжньому кохати й бути вірними.

Залишаюсь пристрасно відданим Вам,

Ф. В.

Покидаю Вас, нічого не знаючи про свою долю, проте якнайшвидше повернусь сюди чи туди, де Ви перебуватимете. Одного слова, одного погляду буде досить, щоби я прийшов того ж вечора у дім Вашого батька.

Переклад Ростислава Семківа

Я не можу собі уявити, щоби подібний лист фігурував у «Гордості та упередженні», — і навіть у «Еммі» чи «Менсфілд-парку». Проникливий читач майже з перших сторінок може зрозуміти, що Анна — жінка вельми пристрасна, однак до цього моменту ми не зустрічали жодного підтвердження, що така ж пристрасть ховається у серці Вентворта. Стиль послання доволі неоковирний — як і належить листові моряка — й не зовсім остінівський, і, однак, він справляє сильне враження. Ми усвідомлюємо, що досі вірили у Вентворта лише тому, що його любить Анна. Саме це підтримувало наш інтерес до нього —

Остін мудро вирішила не робити цю постать цікавою самою по собі. Частково книжка намагається утвердити читача у його власній спостережливості та проникливості. Анна Еліот майже занадто гарна для нас, як і для самої Остін, одначе уважного читача буде винагороджено певністю, що він сприймає героїню так, як потрібно. Найбільш витончений момент у цьому найбільш витонченому з романів — це звертання до пам'яті самого читача, завдяки якій він може зрозуміти, яке непереборне та сильне бажання живе у серці Анни Еліот, — адже вона стоїчно приховує його й не виказує назовні.

Це бажання витає над усією книгою, воно впливає і на Аннине сприйняття, і на наше. Ми починаємо ототожнювати життя цієї героїні з власним досвідом втраченого кохання — яким би уявним чи ідеалізованим воно не було. Те, що стосунки, розірвані вісім років тому, можуть щасливо поновитися, є малоймовірним, і ця малоймовірність могла би стати вадою роману — одначе Остін старанно стежить, щоби такого не трапилось. Як і автор, читач зрештою переконується: Анна варта здійснення того, чого вона так довго прагне. У Енн Молан є тонке спостереження: Остін «найбільше задоволена Анною в ті моменти, коли Анна найбільше незадоволена собою». Спершу Остін схиляє на свій бік читача, а далі й Анна поступово також переконується, що своїм почуттям варто дати волю.

Доктор Джонсон у «Волоцюзі» (частина 29) в уривку «Про те, як нерозумно жити очікуванням невдач» застерігав читачів щодо марноти передчуттів — як поганих, так і добрих:

Оскільки немає жодної певності ні щодо того, чого ми боїмося, ні щодо того, на що сподіваємося, не слід довіряти ні тому, ні іншому — і страх, і надія однаково оманливі. Надія роздуває щастя тією ж мірою, якою страх поглиблює розпач. Всім відомо, що людина, здійснивши свої бажання, ніколи ще не відчула радості, пропорційної очікуванням — які й надихнули її на звершення. Так само немає людини, яка б зрештою не усвідомила, що життєві труднощі в дійсності геть не такі нестерпні, як їх малює уява.

Це лише одне з ряду висловлювань Джонсона, спрямованих проти небезпеки уяви, яка бере гору над розумом. Принаймні з якихось із них Джейн Остін, послідовниця Джонсона, без сумніву, була знайома. Проте якби, за порадою великого критика, справді накласти літературне табу на очікування, Вордсворт міг би не писати взагалі, а Джейн Остін не було би сенсу писати «Переконання». Доволі дивно, що вона — найвищий майстер мистецтва замовчування в західній романістиці — написала таку книгу. Кожен інший роман Остін можна назвати вивершеним еліпсисом: у них опущено все, що здатне порушити гармонію її іронічних, проте щасливих фіналів. «Переконання» лишається найменш популярним з-поміж чотирьох канонічних романів Остін тому, що цей роман найбільш дивний. Однак її творчість загалом видається все більш дивною з наближенням кінця Демократичної ери, до народження якої в літературі доклав стільки зусиль сучасник Остін Вордсворт. Балансуючи на порозі Аристократичної ери, Остін творила мистецтво, що, як і у Вордсворта, вистало із розколу між все слабшою протестантською волею та співчутливою уявою, що набирала сили за посередництва пам'яті. Якщо мої ідеї мають хоч якийсь сенс, Остін переживе навіть ті темні часи, що нас чекають попереду, тому що в Теократичну еру наші потреби в незвичності, оригінальності та індивідуальному баченні зможе задовольнити лише література.

11. ВОЛТ ВІТМЕН —

ЦЕНТР АМЕРИКАНСЬКОГО КАНОНУ

Якщо подумати про американське мистецтво на тлі західної культури загалом, наші досягнення у музиці, малюванні, скульптурі, архітектурі дещо дрібнішають. І не йдеться навіть про Баха, Моцарта і Бетховена — щоби відсунути наших композиторів на задній план, більш ніж достатньо Стравінського, Шьонберга та Бартока. Так само, незважаючи на весь блиск сучасних американських малярства та скульптури, у нас ще не було свого Матісса. Література становить виняток. Жоден західний поет ХХ століття, навіть Браунінг, Леопарді чи Бодлер, не затьмарили Волта Вітмена чи Емілі Дікінсон. Найкращі американські поети нашого століття — серед інших Фрост, Стівенс, Еліот, Гарт Крейн, Елізабет Бішоп — є гідними суперниками Неруди, Лорки, Валері, Монтале, Рільке та Єйтса. Так само і наші великі прозаїки — Готорн, Мелвілл, Джеймс, Фолкнер — не поступаються європейським.

Напевно, до компанії Флобера, Толстого, Джордж Еліот, Пруста та Джойса міг би потрапити лише Генрі Джеймс, однаке окремі книжки багатьох інших американських письменників мають світове значення: «Багряна буква», «Мобі Дік», «Гекльберрі Фінн», «Коли я вмирала». Але найважливішою книгою є «Листя трави» у її оригінальному варіанті 1855 року. Тріумф Вітмена як поета, звісно, не обмежується тими довгими віршами, що у 1855-му ще ніяк не називались, а з часом отримали заголовки «Пісня про себе» та «Сплячі». У 1856-му, в другому виданні «Листя трави», побачили світ «Поема на захід сонця», нині відома нам як «На Бруклінському поромі». До третього

видання, 1860 року, додалися «Коли відплив океану життя тягнув мене за собою» та «З колиски, що вічно гойдається». Трагічний 1865 рік приніс нам американську елегію, котра витримує порівняння з «Люсідасом»¹ та «Адонаїсом»² — «Коли востаннє квітнув бузок у дворі», написану на трагічну смерть Авраама Лінкольна.

Ці шість віршів: «Пісня про себе» та п'ять коротших, але не менш досконалих, медитацій — є найважливішими у творчості Вітмена. Шукати їхній естетичний еквівалент у західній традиції можна лише у минулому — в Гете, Блейка, Вордсворта, Гельдерліна, Шеллі чи Кітса. У другій половині XIX і в усьому XX столітті ніхто не здатен дорівнятися до Вітмена за силою та величчю, окрім, хіба, Емілі Дікінсон. Однак нещасливий парадокс: ми ніколи не сприймали Вітмена адекватно. Він надзвичайно складний поет, який зазвичай робить протилежне до того, що, з його слів, він робить.

Багато сучасних читачів Вітмена вважають його пристрасним популістом, попередником Аллена Гінзберга та інших професійних бунтарів. Однак справжніми його нащадками були Т. С. Еліот та Воллес Стівенс, сильні американські поети, що безуспішно намагалися визволитися з-під його впливу. До них варто додати величного Гарта Крейна, що писав у риториці Еліота та Стівенса, проте з вітменівським поривом і позою. Четвертим вітменіанським за мовою поетом є англійський поет-проповідник Д. Г. Лоуренс. Паунд, Вільям Карлос Вільямс та інші претенденти — це дещо інше, а от Джон Ешбері, на мою думку, — п'ятий та найширіший вітменіанець із тих, хто справді вчилися у «Пісні про себе» і розвинули її. Іспанська поезія, вершиною якої є Неруда, сприйняла вплив Вітмена в дещо іншому аспекті: він сам як символічна фігура важив для іспанців значно більше, ніж його поетичний текст.

Оригінальність Вітмена пов'язана не стільки з його нібито вільним віршем, скільки з міфологічною винахідливістю та образною майстерністю. Його метафори є набагато більшими поетичними

¹ Елегія Джона Мільтона.

² Елегія Персі Біші Шеллі, написана на смерть Джона Кітса.

відкриттями, ніж інновації в метриці. Шок оригінальності можна відчувати навіть від коротких, легких віршів Вітмена:

У твій час, душе, вільний злет у безмовність,
 Чим далі від книг, мистецтва, дня зітертого з лица землі, уроку
 готового.
 Ти линеш у далеч, мовчиш, пильно стежиш, роздумуєш
 над тим, що тобі найлюбіше:
 Ніч, сон, смерть і зірки.

Переклад Леся Герасимчука

Це — «Зоряна опівніч», пізній вірш Вітмена, що справив велике враження на Воллеса Стівенса. «Зірки», про які йдеться наприкінці, тут замінюють океанічну матір й заколисливий океан — четвертий і п'ятий елементи, які у Вітмена завжди завершують ряд «ніч, сон, смерть». Стівенс цінував цей невеликий твір за сильну позицію автора щодо свого предмету, за ясне чуття свого світу. Північ для Вітмена — час прозріння, час, коли денні справи не відволікають від одкровення. Цій темі присвячена видатна поема «Сплячі» — напевно, найменш поцінований твір з усієї «великої шістки». У 1855-му він не мав назви, як і решта поезій із «Листя трави», у 1865-му називався «Нічна поема», а у 1860-му — «В гонитві за снами». Найперша ідея, як ведеться, була найкращою — це, без сумніву, саме нічна поема Вітмена. Вступаючи в царину ночі, він свідомо бере на себе роль американського Ісуса, сміливо відтворюючи у «Пісні про себе» ключові християнські мотиви смерті та воскресіння. Одначе ліпше почати зі «Сплячих», далі рухатися, розглядаючи окремі аспекти «Пісні про себе», і завершити елегіями Вітмена.

Ми знаємо, що як американський релігійний пророк Вітмен отримав первісний імпульс від Емерсона, а також численних традицій, що їх увібрав у себе Емерсон: східних і західних єретичних течій. Виглядає, що 1854 року для Вітмена джерелом натхнення стало відоме есе Емерсона «Поет» з його декларацією, що поети — це «боги, котрі звільняють самі себе». У фрагментах із записників — найперших

чернетках «Пісні про себе» — самоототожнення Вітмена з Ісусом відчувається значно сильніше, ніж у фінальній, редактованій версії. Наступний уривок ліг в основу 38 частини остаточного тексту:

Даремно руки мої пробивали гвіздками.
 Пам'ятаю розп'яття своє, і криваве коронування
 Пам'ятаю удари насмішників, кривдників моїх
 Могилу і льон білосніжний, котрі сповили мене
 Я живий, у Нью-Йорку і у Сан-Франциско,
 Після двох тисяч років я знову ступаю вулицями
 Не кожна традиція здатна вдихнути у церкви життя
 Вони неживі, вони лише холодні цегла й вапно
 Я і сам міг би легко таке збудувати, ви теж
 Книги — не люди —

Переклад Ольги Радомської

Ісус американської релігії — це не людина, котру розп'яли, і не Бог, котрий вознісся. Це швидше людина, котра воскресла і проводить сорок днів зі своїми учнями — сорок днів, про які Новий Заповіт майже нічого нам не повідомляє. Герой останніх п'ятнадцяти частин «Пісні про себе» — це наймасштабніше літературне зображення воскреслої людини. «Сплячі» описують передісторію цього воскресіння: ця поема — Вітменова містерія Боговтілення, у котрій ліричний герой зливається з боголюдиною. Як і у більшості сильних творів Вітмена, в цій поемі криється багато інших смислів, оскільки згадки про месіаністичне призначення не утворюють якоїсь цілісної, визначальної картини. Але ця тема все одно дуже характерна для Вітмена і тут, і деінде.

На мою думку, критики неохоче обговорюють самоідентифікацію Вітмена з Ісусом, бо вона їх бентежить так само, як і відвертий автоеротизм цього автора. Існує дуже мало свідчень, що поет коли-небудь мав сексуальні стосунки із кимсь, крім себе. Я підозрюю, виходячи з відомих мені фактів про його життя і поезію, що Вітмен здійснив усього єдину спробу вступити в стосунки, як виглядає — гомосексуальні, взимку 1859—1860 рр. Спробу невдалу — напевно,

Вітмен вчергове виявив, що «тілом своїм торкнутися іншого тіла» — це радість, яку він не здатен витримати. Та якими б не були його квазіаутичні психосексуальні страждання, важливо тільки те, що завдяки своєму генію і героїчній наполегливості він написав півдюжини великих віршів. В поемі «Сплячі» визначається та ціна, котру потрібно заплатити за таку конфірмацію. Це найбільш блейкіанська з усіх поезій Вітмена, хоча Блейка він ніколи не читав. Як і Блейк, Вітмен приймає візіонерську позу іудейського пророка:

Цілу ніч блукаю сновидою,
Йду легкою ходою, нечутною і прудкою, зупиняюсь то тут, то там,
Нахилившись, вивчаю розплющеними очима заплющені очі
сплячих,
Блукаю спантеличений, тужний, сам собі розбіжний,
суперечливий,
Очікую, пильно вдивляюсь, нахилившись, зупиняюсь то тут, то там.

Переклад М. Туптайла

Забувши про себе, він дивиться в обличчя тих, хто спить, — мертвих та живих, змучених та безтурботний, — і допомагає страдникам:

Зупинившись, пильную в темряві найнещасніших страдників,
що кидаються уві сні найбільше
Заспокоїливо проводжу в повітрі руками, ледь-ледь їх
не торкнувшись
І ті, занурившись в подушки, важким засинають сном.

Переклад М. Туптайла

Після серії разючих перевтілень, інколи навіть небезпечних для героя, починається реінтеграція його особистості — яку б мені найменше хотілося інтерпретувати у термінах фройдизму, а тим паче — юнгіанства. Сили, які мають зміцнити провидця, спершу загрожують його затопити, тому Вітмен боїться води, що у третій частині вірша вбиває його альтер-его — «вродливого плавця-гіганта,

що голий продирається морем бурхливим». Образ цього титана, «відважного велета», в оригінальній версії було облямовано двома уривками, які Вітмен пізніше зняв: фантазія про те, як його, голого і засоромленого, викидають у світ, і кошмарну самоідентифікацію з люцифероподібною постаттю, що кульмінує у вельми цікавій аналогії з білосніжним левіафаном Мелвілла:

Тепер величезний самець — кит-самець, здається, це я.
Стережися, рибалко! Хоч лежу я півсонний і млявий, помах
мого хвоста — твоя смерть.

Переклад Ольги Радомської

Фантазії про вигнання чергуються із диявольською хулою — це архетипні випробування і спокуси, що постають на шляху Спасителя. Прекрасна фінальна частина нічної поеми Вітмена починається рядками, якими можна було б підписати картину Вільяма Блейка:

Сплячі напрочуд гарні, вони лежать порозкриті, голі,
Вони плывуть, побравшись за руки, над землею зі сходу
на захід, вони лежать, порозкриті, голі.

Переклад М. Туптайла

Магічними словами для Вітмена-мандрівника є «виходити з ночі», його спасіння у тому, що він проминає, проходить ніч. Всі страдники прокидаються у квазівоскресінні: «Їх наснажила ніч, згоїла чарами ніч, і вони, прокидаючись, виходять із неї» (*Переклад М. Туптайла*). Бачачи це, Вітмен завершує поему картиною величозного примирення і гармонії:

Я теж виходжу із ночі,
О ноче, я на хвилю піду, та однак повернуся до тебе
з коханням.
Хіба лячно довіритись тобі?
Мені не лячно, ти добре мене навчила,

Люблю метушливий день, але не покину її, в котрій так довго
 лежав,
 Не знаю, яким побитом вийшов з тебе, й не знаю, куди
 з тобою іду, та знаю — було мені гарно, і буде надалі гарно.
 Я з ніччю побуду трохи й зарання встану,
 О мати моя, день проживу, як належить, і, як належить, —
 до тебе.

Переклад М. Туптайла

Прямо тут згадані матір і ніч, але незримо присутня і смерть. У цьому уривку все ще лишаються і тривога, і недомовки, але чи може бути інакше? Античні гностики, до яких Вітмен тут так цікаво наближається, вважали хаос ночі праматір'ю сущого, а акт творення світу із цього хаосу — початком занепаду. Знання, яке відкривається Вітмену — неповне, але він свідомо готовий зазнати ризиків повного циклу смерті і воскресіння. Гнозис поета полягає в тому, що він гарно прийшов, гарно піде, а потім знову повернеться до життя. Із непевною вірою Вітмена похмуро контрастують розпачливі слова короля Ліра, звернені до Глостера: «Терпливий будь. Ми плачемо тепер, / Та знай: людина, ледве народившись, / Кричить і плаче», і далі: «Ми плачемо, вродившись, бо мусим / Дурну комедію на світі грати» (*Переклад Максима Рильського*). Пафос Вітмена в тому, що його поки що недосконалий гнозис, зрештою, не такий уже й далекий від трагічних вигуків Ліра. У «Пісні про себе», починаючи від частини тридцять восьмої, зроблено спробу точніше окреслити це таємниче знання. Частина сорок перша, у якій Вітмен піднімається до геніального богохульства, — це прозріння, що усі боги, включно з Єговою, колись були людьми:

Звеличуючи й віддаючи, я приходжу,
 Відразу даю ж більшу ціну, ніж старі гендлярі обачні,
 Я набуваю точних розмірів Ягве,
 Літографую Кроноса, його сина Зевса і його онука Геракла,
 Купую ескізи Озіріса, Ізиди, Бела, Брахми, Будди,

У портфель я вільно кладу Маніто, Аллаха на аркуші, гравюру
розп'яття

Разом із Одіном і з потворним Мексітілі та всякими ідолами
й кумирами,

Беру їх за справжню ціну — й ні гроша більше,

Припускаючи, що вони жили й звершили труди свої у дні свої.

Переклад Леся Герасимчука

Вітмен протиставляє їм роботу своїх днів: «Надприродне — то все пусте, я сам на свій час чекаю, щоб стати одним із богів» (*Переклад Л. Герасимчука*). У частині сорок третій віра в Ісуса утверджується поруч із вірою у багатьох інших богів, а у фіналі поеми ліричний герой і взагалі відмахується від духовно-релігійних турбот. Чернетки із записників дещо прояснюють амбітні наміри Вітмена: *«I am myself waiting my time to be a God; / I think I shall do as much good and be as pure and prodigious as ever»*¹. Найрадикальніше проєкт Вітмена розкрито у чернетках частини сорок дев'ять: *«Mostly this we have of God; we have man»*², а також: *«I can comprehend no being more wonderful than man»*³. Вітмен у своєму герметизмі, цілком незалежно від мормонського пророка Джозефа Сміта, уявив одну із доктрин мормонізму про те, що Бог — це вдосконалена людина.

Вітменова версія американської релігії базується на найбільш оригінальній концепції «Пісні про себе»: поділу людської особистості на три складові, які поет називає душа (*soul*), Я (*self*), і справжнє Я⁴ (*real me, me myself*). Це власні терміни Вітмена, і вони не зводяться ані до фрейдистських, ані до якихось інших психологічних категорій. Щонайперше, Вітмен розрізняє себе (Я) і душу. Остання, як і тіло, ближча до природи — дещо відчуженої природи. Душа у Вітмена — це характер,

¹ Я сам на свій час чекаю, аби стати Богом;

Думаю, стільки ж добра принесу, буду так само чудесним і чистим.

² Найбільше, що маємо ми від Бога, — людина.

³ Створіння більш дивовижного, аніж людина, годі собі уявити.

⁴ У перекладі Л. Герасимчука — також «друге Я».

чи етос, на противагу Я, котре він розуміє як особистість, чи патос. Душа діє, а особистість *переживає, терпить*, навіть якщо це приємне переживання високих чи низьких пристрастей. Коли Вітмен пише «моя душа», він має на увазі свій темний бік — чужу, віддалену частину своєї натури. Коли ж пише про Я, про «себе», як, наприклад, у назві «Пісня про себе», він має на увазі: Волт Вітмен, американець, батяр, агресивний, фізично присутній чоловік.

Однаке Вітменове Я, і він цього не приховує, розколоте надвое. Окрім названого чоловічого, існує ще тонке фемінне Я, яке поет називає «свої справжнім Я» чи «самим собою» й ідентифікує із могутнім квартетом ночі, смерті, матері й океану. Душа Вітмена — це невідома, непізнана природа, вид порожнечі; брутальне Я — це персона, маска, тобто безкінечно рухливий ряд мінливих ідентичностей. Однаке справжнє Я — це не лише царина психіки, яку можна пізнати, це ще й сама здатність до пізнання. Чимось це схоже на гностичну здібність пізнавати, коли ти сам є і суб'єктом, і об'єктом свого пізнання.

Вітменівська міфологія душі та двох Я доволі зв'язна й послідовна, хоч і складна. Він не назвав би свій головний твір ані «Піснею про душу», ані «Піснею про своє справжнє Я». Справжньому Я присвячені інші великі поезії: зокрема, «Сплячі» та «Коли відплив океану життя тягнув мене за собою». Навіть елегія «Коли востаннє квітнув бузок у дворі» виявляється приголомшливою піснею про справжнього себе, хоч з'являється у ній образ «відлуння моєї душі» (*tally of my soul*), тобто прихована грань непізнаної природи.

У «Пісні про себе», найамбітнішому творі Вітмена, поет викладає своє бачення зв'язку між душею та двома Я найповніше, хоча і невичерпно. «Себе я оспівую, себе я славлю», — починає він, маючи на увазі, що його герой — Волт Вітмен (у 1856-му цей вірш так і називався: «Поема про Волта Вітмена, американця»). У четвертому рядку Волт кличе душу, і у частині п'ятій вона приходить — однак не раніше, як у частині четвертій з'явиться прекрасний опис «справжнього Я», яке душу до себе *ніколи* не кличе. Я вважаю ці рядки найкращими в «Пісні про себе», чи принаймні найпокусливішими. В них було передбачено появу Т. С. Еліота

та Джона Ешбері. Вітмен раптово говорить: ось справжній Я, а не грубіян-Волт:

Осторонь метушні стоїть моє справжнє Я,
Стоїть раде, привітне, співчутливе, дозвоільне, єдине,
Дивиться вниз, випростується чи руку згинає на незримій
опорі,
Голову набік схиляє — цікаво, що ж буде,
Водночас і в грі, й поза грою, спостерігає, дивується нею.

Переклад Леся Герасимчука

Відсторонене як від життєвих змагань, так і від примітивного Еросу, справжнє Я стоїть збоку, однак не ізольовано; воно неймовірно граційне і відкрите до повсякденності, проте не занурюється у неї; воно одночасно і гравець, і глядач. Цей уривок безмежно чарує, просто вірізається в пам'ять. Чи не вперше, Вітмен не намагається втекти від нас, і ми починаємо розуміти його трохи краще.

Та раптом він швидко й рішуче затьмарює наше розуміння: «Душе моя, в тебе вірю, моє друге я не повинне змалюватися до тебе, / і ти не повинна змалюватися до нього» (*Переклад Леся Герасимчука*).

Це сама серцевина Вітменового генія. Брутальне Я, зовнішня іпостась Вітмена може вступати у вільні стосунки зі своєю душею, тобто непізнаваною природою, однак інше — справжнє, чи герметичне, Я може ставати для душі тільки або господарем, або рабом. Мова Вітмена потребує тут надзвичайно уважного читання: особистістю поета явно заволодів мазохістичний потяг до свого непізнаваного характеру, а характер своєю чергою міг би бути підкорений відстороненому справжньому Я, хоча нам і не повідомляють, яка сила чинить примус. Те, що у поетовій психіці одночасно перебуває і в грі, й поза грою, незважаючи на всю свою незалежну позу, хотіло би змалити себе до рівня того, що ані саме не здатне пізнавати, ані не може бути пізнаним, а ця відчужена природа, своєю чергою, хотіла б зазнати зворотного приниження.

Обидва ці духовні стани неприйнятні для Волта Вітмена, американського поета, і з обома конфліктами він розбирається далі у двох

видатних уривках, що описують гостру кризу й часткове замирення. Спершу у частинах двадцять восьмій, двадцять дев'ятій та тридцятій душа гвалтує справжнє Я, далі, у частині тридцять восьмій, слідує приниження душі перед інакшістю у особистості. Ці гострі моменти підкреслено контрастують з метафоричним єднанням душі та брутального, зовнішнього Я у частині п'ятій. Вітмен із гумором змальовує абсурдні, неможливі обійми — що, однак, не завадило багатьом екзегетам з усією серйозністю тлумачити цю комедію буквально. Уявляти собі душу, яка однією рукою тримає людину за бороду, а іншою тягнеться до її стіп — заняття надзвичайно гротескне. Найбільше плутанина прямих та переносних значень збиває нас із пантелику там, де з'являються натяки на автоеротизм. Ось вельми бентежне закінчення однієї цікавої декламації, «Я спонтанний»:

Благотворне полегшення, спокій, задоволення,
Як все порснуло навсбіч,
Його робота зроблена — полишаю його знесиленим.

Переклад Ольги Радомської

Ще більше дивує опис першої кризи у «Пісні про себе», де виникає образ успішної, хоча і неохочої, мастурбації. Одне з багатьох іронічних непорозумінь у сучасному сприйнятті Вітмена — те, що його називають поетом геїв. Глибинні його потяги, без сумніву, були гомосексуальними, а поезії, присвячені гетеросексуальному кохання, нікого, включно із самим Вітменом, не переконували. Проте дійсна сексуальна орієнтація поета у поезії (а можливо, і в житті) — онаністична, якою б не була тому причина. Виверження сім'я на землю після самозбуждення — один із поширених образів поезії Вітмена. Автоеротизм, принаймні його літературні зображення, лишається одним з останніх західних табу — сильнішим навіть за садомазохізм, однак Вітмен в кількох найважливіших своїх віршах освоює цю тему.

Якби у 1855 році хтось заявив нам, що автор, котрий у погано виданій книжечці під назвою «Листя трави» пише лише про себе, — це центральний письменник американського канону, ми би, напевно,

висловили стриманий скептицизм. Те, що нашим національним поетом має стати егоїстичний онаніст, котрий у серіях неримованих, прозаїчних віршів без назв проголосив себе святим, — викликало би у нас, в кращому разі, доброзичливий смуток. Зрештою, навіть молодий Генрі Джеймс, найтонший критик нашої літератури, написав на цикл «Барабанний бій» рецензію лише через десять років після появи його у світ, причому впевнено виніс присуд, що Волт Вітмен, прозаїчна душа, — це щось на кшталт Арнольда Шварценеггера своїх днів, котрий марно намагається зусиллями м'язів піднятися до духовних вершин.

Джеймс пізніше пошкодував про свої слова, одначе слід пам'ятати, що ми на його місці вчинили б не краще, й так само би зрештою калялись. Єдиним винятком був Ралф Волдо Емерсон. Він отримав збірку Вітмена поштою, прочитав її та відписав автору, що тому пощастило створити найпроникливішу, наймудрішу книгу в усій американській літературі. Це судження й досі не втратило істинності. Після нього Емерсон додав ще кілька суворих застережень, одначе початковий його вердикт лишається вершиною американської прагматичної критики. Емерсон і сам був великим письменником, проте одразу зміг розпізнати появу літературного месії — появу якого він передрікав, як Ілія чи Іоанн Хреститель.

У листі до Вітмена Емерсон сказав про «Листя трави» (1855 року): «Я був щасливий, читаючи цю книгу, бо велика сила сповнює нас щастям». П'ять років потому, в останній своїй великій праці «Диригування життям», він дав цій силі таке визначення:

Усяка сила, врешті-решт, виростає з одного: єдності із природою нашого світу. Душа, співзвучна законам природи, завжди перебуватиме у потоці подій і черпатиме з них свою енергію. Існує людина, яку зроблено із тієї ж субстанції, що й речі; людина, яка перебуває у злагоді з ходом подій, а тому здатна його передбачити. Що б не трапилося у світі, воно спершу трапляється з нею, а тому в такій людині криється майбутнє.

Думаю, Емерсон був правий у своєму першому враженні від Вітмена як американського шамана. Шаман мусить мати розколоту особистість і неоднозначну сексуальність, мусить бути схожим на святого. Вітмен-шаман перебуває у стані постійних метаморфоз, спроможний бути у кількох місцях одночасно і відає речі, навряд чи доступні розумінню Волтера Вітмена-молодшого, сина столяра. Ми починаємо сприймати Вітмена адекватно, коли дивимось на нього як на нащадка давніх скіфів, дивних демонічних цілителів, котрі знали, що володіють магічним чи окультним Я, — або що це Я володіє ними. Ось чому Вітмен до сьогодні лишається поетом американської релігії. Коли я читаю античне квазігностичне Євангеліє від Фоми, то не можу позбутися думки про Вітмена; коли читаю гімни південних баптистів про прогулянки та розмови з Ісусом — так само спадає на гадку квакер-інакодумець Вітмен. Як показав Річард Пуар'є [Poirier], саме таким є Вітмен у «Останньому благанні» — єдиній американській поезії, достойній пера святого Іоанна Хреста¹. Це ще одна ламентация, присвячена темній ночі душі:

Нарешті, ніжно,
Від мурів міцно укріпленого будинку,
Від обруч запаяних замків, полону добре замкнених дверей,
Дай мені відлетіти.

Дай безшумно плисти вперед;
Ключем м'якості відімкнути замки — шепотінням
відчинити двері, о душе моя.

Ніжно — не поспішай,
(Міцно тримаєш ти, о смертна плоть,
Міцно тримаєш ти, о кохання).

Переклад Ольги Радомської

¹ Католицький святий, письменник і містик XVI століття. «Темна ніч душі» — один із його трактатів.

Це останнє благання, оскільки навіть шаман знає, що остання ланка у ланцюгу перетворень — це смерть. Душа, чи потаємна натура людини, відчиняє двері перед смертю, котра візьме в обійми справжнє Я. Як і у темній ночі св. Іоанна, за ліричну модель тут узято «Пісню пісень» Соломона, котрого Вітмен раніше вже наслідував у елегії «Коли востаннє квітнув бузок у дворі», особливо у пісні смерті самотнього дрозда. Одначе там смерть усе ще ототожнюється із матір'ю; у пізній же творчості Вітмена його Я судилося, як і належиться, повернутися до еротичних пригод із власною душею. Іншими словами, головний роман свого життя Вітмен мав із самим Вітменом, і ми знову вийшли на проблему, котра декого з нас так турбує, — автоеротизму нашого національного поета.

У нашій культурі, та й у інших, музу мастурбації не особливо шанують, одначе автоеротизм — важлива складова скандалу, що не вгає довкола постаті Вітмена. На мою думку, широка сексуальність поета, включно зі згаданою бентежною складовою, не стоїть на заваді універсальності його творів, їхній здатності долати мовні бар'єри. Поезія Вітмена не визнає якихось поділів і розмежувань за сексуальними вподобаннями, так само, як не зважає на укріплений мур між людським і божественним. Волт Вітмен, нью-йоркський демократ з Вільної землі, був партією з одного члена, так само, як Джон Мільтон — конфесією з одного вірянина. Але при цьому і Мільтон, і Вітмен знали, як свій окремішній, особистий ідіолект зробити загальнозначущим голосом.

Вітмен увійшов до Канону, визначивши те, що можна назвати американським образом голосу (*image of voice*). Вітменівський голос можна почути, наприклад, у Гемінгвея — напевно, без жодного наміру з боку останнього, — так само, як і в багатьох інших поетів, котрі більше не мають між собою нічого спільного. Кожен самотній голос у нашій літературі, зраний чи стоїчний, схильний набувати вітменівських обертонів. Стівенс навряд чи хотів, щоби його співоча дівчина з Кі-Весту асоціювалася із Вітменом, одначе його вірш закінчується словами:

Ця пристрасть дати лад словам морів
Словам пахучих зоряних воріт

І нас самих, і нашого коріння
В примарні знаки, у чіткіший звук.

Переклад Ольги Радомської

Слова про «зоряні ворота» належать Кітсу, проте слова про море, слова про себе і слова про наше коріння — Вітмену, чий вірш «З колиски, що вічно гойдається» спершу називався «Слово з моря», де слово це — означало смерть, природну і священну смерть. Я ніколи до кінця не міг усвідомити, як Воллес Стівенс, котрий так зневажливо ставився до Вітмена-волоцюги — брутальної іпостасі Волта-американця, зміг написати найкращі слова, присвячені Вітмену в нашій літературі:

На далекому півдні проходить осіннє сонце,
Як Волт Вітмен, котрий узбережжям червоним іде.
Він співає й наспівує, декламує про річ, що є у ньому,
Про світи, що були і що будуть, про смерть і про день.
Ніщо не є остаточним, — співає нам він. Ніхто не зустрине кінця.
Борода його з полум'я, усередині нього — нуртує вогонь.

Переклад Ольги Радомської

Як би Вітмен зрадив цьому образу, що так вдало підкреслює його емерсоніанську силу! Стівенсу вдалося у шість рядків вкласти усе: схожість із сонцем-левом, осінь та елегію, проминання, заперечення остаточних речей, відкидання обіцяного нам кінця. Завжди освітлений сонцем — світанковим чи призахідним, декламуючи й наспівуючи про своє розколоте Я та непізнану душу, Вітмен Стівенса не є святим, але він охоплений неземним полум'ям. Стівенс не повторює фінальної строфи елегії «Коли востаннє квітнув бузок...», проте викликає в пам'яті її рапсодійну інтенсивність і глибоку впевненість, що «повернення з ночі можливе». Я не бачу в екстатичному уславленні Стівенса ані іронії, ані ідеології, ані соціальних сил, що шукають виходу назовні. Я чую звучання образу, чую образ голосу, чую голос, котрий співає, декламує, проходить — абсолютно переконаний, що початок та кінець, заради самого життя, можна тримати від себе на віддалі.

Згадуючи свого наставника Емерсона, вже літній Вітмен передавав знайомим його втішливу фразу про те, що світ зрештою поміняє думку про автора «Листя трави» — буде змушений поміняти, бо виявить свій борг перед ним. Якими б не були пізніші непорозуміння між Емерсоном та Вітменом, а було їх чимало, ми запам'ятали саме це правдиве пророцтво. Так само, як і слова Вітмена, сказані на могилі Емерсона: «Це була праведна людина і дуже врівноважена, людина, яка любила все і все приймала, людина широка, розважлива і ясна, як сонце». Те, що пов'язувало цих двох літераторів, — набагато важливіше за те, що їх роз'єднувало, і Вітмен розумів це, говорячи про «людину, яка все приймала», вживаючи образ сонця — самодостатньої та цілісної маси.

Американський релігійний мудрець, незважаючи на свою замкнутість у житті, у творчості виразив себе сповна. Американський релігійний поет, на все горло прокричавши свої таємниці, насправді не сказав про себе нічого. Емерсон — письменник мудрості, на кшталт Ніцше, К'єркегора, Фрейда та свого попередника Монтеня. Більш практичний Вітмен же мудрості не навчає — та ми її від нього і не чекаємо. Він пропонує нам свою муку і свою розколотість, а також дивну здатність своєї особистості бути одночасно і суб'єктом, і об'єктом пізнання. У його найкращих творах неможливо розрізнити онтологічне та емпіричне Я. За уявленнями європейської діалектики, це мало би зробити навіть найкращі поезії Вітмена незв'язними, незрозумілими — такими собі попередниками Паундових «Кантос». Між Вітменом та Паундом існує складний зв'язок, проте ми не проллємо світла на «Пісню про себе» чи «Бузок», побачивши в них зародок майбутніх «Кантос», у той час як погляд від «Безплідної землі» чи «Нотаток про вищу форму літератури»¹ відкриє нам дещо про Вітмена. Місце мудрості чи філософської інтуїції у Вітмена займає те, що Блейк називав «візіями». Блейк, значно більш відповідальний, як це личить апокаліптичному поету, за допомогою своїх «візій» прагнув порятувати людство. Наміри Вітмена, попри всю його американську патріотичну

¹ Поема Воллеса Стівенса.

бравату, значно скромніші: йому цілком вистачило би інтеграції вітменіанської психіки. Цей проект лишився незавершеним, та його і неможливо було б завершити. Але наскільки я розумію американську релігію, американський бог — це також незавершеність, це також проєкт, що перебуває у вічному становленні.

Щоби пояснити абсолютну центральність Вітмена в американському літературному каноні, варто всього лиш роззирнутися навсбіч. Ми мали видатних поеток: Дікінсон, Мур, Бішоп, Свенсон. Проте навіть якби з'явилася ще дюжина подібних талантів — вони не змогли би похитнути позицію Волта, оскільки як письменник він не більш маскулінний, аніж Шекспір або Генрі Джеймс. Шекспір видається мені бісексуальним, Генрі Джеймс — андрогінним, Вітмен — автоеротичним, однак як би там не було, жоден із них не обмежений чоловічим гендером, не орієнтований маскулінно, на відміну від декого з інших великих письменників — Мільтона, Вордсворта, Єйтса і насамперед — Данте. Войовничіші з наших феміністичних критиків не можуть змиритися з певними їхніми рисами — дійсно не завжди привабливими. На якийсь час може здатися, що великі поети вразливі перед новими критичними практиками, але врешті-решт великі поети ці практики видозмінять.

Сила Канону засвідчується тим, як спокійно і впевнено ідуть крізь віки найсильніші письменники. Їхнє багатство — невичерпне, оскільки вони говорять від імені серця та розуму, а не каст, сект чи рас. Ви можете, якщо вже так бажаєте, протестувати проти етики Данте чи Мільтона, однак коли доходить до царини логосу чи патосу — цим авторам практично немає чого закинути. Троцький, якого важко назвати незаангажованим інтелектуалом, заперечував проти того, щоб розглядати «Божественну комедію» як «звичайний історичний документ», і закликав російських письменників шукати «прямого естетичного зв'язку» між своєю творчістю та поемою Данте. На думку Троцького, цей твір, завдяки його силі й напрузі, — сутнісно важливий для марксистських письменників. «Божественна комедія» та «Втрачений рай» нав'язують нам прямий *естетичний* вплив — бо хоч це, можливо, і християнські поеми, їм притаманні незвичність

та варварський блиск (як охарактеризував поему Мільтона Вільям Емпсон), і рівних їм немає в усій світовій літературі.

Вітмен — за справедливою оцінкою Д. Г. Лоуренса, найбільший серед новітніх поетів, тобто тих, що народилися у XIX столітті й пізніше, — поділяє згадану незвичність, і навіть варварську силу. Цікаво: ці якості збереглися у трьох найсильніших письменників Демократичної епохи: Вітмена, Толстого та Ібсена. При порівнянні з центральними фігурами Хаотичної ери: Джойсом, Прустом, Кафкою, Бекеттом, Нерудю — Вітмен, як і Толстой з Ібсеном, виявляє щось архаїчне. У «Пісні про себе», «Хаджі-Мураті» і «Пер Гюнті» відчувається так багато художнього марнотратства і щедрості, що їх можна назвати правдиво гомерівськими — на відміну від Джойсового «Улісса», котрий, незважаючи на арсенал дбайливо вибудованих аналогій, все одно ближчий до Флобера, ніж до Гомера. «Пісня про себе», «Хаджі-Мурат» та «Пер Гюнт», як і їхні творці, налаштовані на героїчний лад, попри всі їхні дурощі й дитинячі промахи. Зрештою, Ахілл також був дитинним, а Одисей, хоч і дорослий, не був найзрілішим серед греків. У той час як Польді, чолов'яга середнього віку, здається на дві тисячі років старшим за решту дублінців.

Герой «Пісні про себе» дуже нагадує Емерсона, про якого Ніцше блискує зауважив: «Він не знає ні того, який він старий, ні того, скільки ще лишатиметься молодим». На жаль, коли ми кладемо поруч «Пісню про себе» і «Так казав Заратустра», Ніцше програє з естетичної точки зору. Дифірамби Заратустри псує саме те, що Ніцше надто добре знав, наскільки він був старий, і майже не сумнівався, скільки ще спробує протриматись молодим. Намагатись жити так, ніби надворі вічний ранок, — дуже небезпечне естетичне завдання, і Заратустру воно засмоктало без сліду. Волт із «Пісні про себе», інколи грається в Адама на світанку історії, але значно частіше постає древнім, як Хаос та Ніч.

Емерсон писав, що поет, який потрібен американській нації, повинен одночасно і давати усьому нові імена, і забирати старі. Зіткнувшись із цією діалектичною дилемою, Вітмен розумно обрав стратегію ухиляння: він просто відмовився як іменувати речі, так і не іменувати їх. Емілі Дікінсон, чий зв'язок із Емерсоном був навіть

рафінованішим, вдосконалила мистецтво називати речі по-новому; але наскільки я можу судити, її пізнавальних здібностей ніхто з часів Шекспіра не міг перевершити. Вітмен мав доволі гострий і винахідливий розум, однак когнітивної оригінальності (cognitive originality) проявив не більше, ніж Теннісон, котрим захоплювався. Оригінальність Вітмена в іншому: формі, позі, стилі, психічній картографії душі та двох Я, візіонерській перспективі. Як і у Теннісона, у Вітмена часто найбільшого значення набуває якість його страждання, від якого так багато залежить у його поезії. Саме цим стражданням були породжені образи двох криз: сексуальної, а отже, автоеротичної (у частині 28), і релігійної, аналогічної стражданням Христа, але з американськими особливостями (у частині 38).

Чернетки з записників, що з них починалася «Пісня про себе», — прорив Вітмена до власного поетичного голосу, серед іншого містять і начерк того, що згодом стало частиною 28. Образ мису, що зустрічається і у чернетках, і у фінальній версії, видається мені символом того, як з'явився Вітмен-поет. У повсякденній мові мис — це виступ, що врізається у воду і асоціюється із загрозою стрімкого падіння. Вітмен, одночасно і називаючи, і не називаючи його, робить мис метафорою для свого суперечливого ставлення до власної сексуальності — як у наступному уривку, взятому із записника. «Він» тут означає доторк — доторк до самого себе:

Він покликав і решту, всі скупчилися на мисі й кепкують із мене
 Кинули мене напризволяще доторку, й зайняли своє місце на мисі.
 Вартові, що сторожили кожную часточку мого єства, тікають,
 Полишають мене беззахисного перед зливою доторків
 Усі вони йдуть на той мис — за свідків і спільників проти мене. —
 Я тиняюсь довкола, п'яно хитаючись,
 Вони всі мене зрадили,
 Я говорю шалено, я з'їхав із глузду напевно,
 Я сам — зрадник найбільший.
 Я першим пішов на той мис.

Переклад Леся Герасимчука

У «Пісні про себе» до цього додано ще один рядок: «власні руки мене понесли». Чому критики оминають образ мастурбації у Вітмена, мені невідомо. Я вже кілька разів розмірковував над ним, а ще до мене його зауважили Річард Чейз [Richard Chase] і Кеннет Берк [Kenneth Burke]. Вітмена покидають усі почуття, крім дотику. Вони скупчуються на мисі й кепкують із Волта, свідчать проти нього, навіть допомагають дотику. Одначе насправді зрадливі почуття всього лиш ідуть слідом за Вітменом, котрий дістався до мису першим.

Яка саме частина психіки Вітмена відповідає згаданому «Я сам»? І чому «мис»? Напевно, мова йде про «справжнє я», котре принижується перед іншістю непізнаної душі. Мис, що височіє над материнськими водами, — теж символ доволі прозорий. Хоча Вітмен бурхливо вславляє чоловічу сексуальність, він уявляє фалос небезпечним місцем, звідки можна сторчголов полетіти у смерть, матір, океан, праніч. Джерард Менлі Гопкінс, тікаючи від власної гомосексуальності, зауважував спорідненість своєї душі із Вітменом, захоплювався метрикою та стилем окремих уривків із «Пісні про себе» і, свідомо чи ні, повторив двозначний зворот «Гей, гурт» із Вітменових «Сплячих» («Вперед і вперед ми йдемо — гей, гурт харцизяк!») в образі гурту хмар з поезії «Про те, що природа — це Гераклітів вогонь, а також про вітиху Воскресіння».

В одному з найглибших своїх сонетів, «Без слів, немає жодного», Гопкінс використовує метафору «скелі гріха», яка чимось споріднена із «мисом» змученого, як Іов, Вітмена, хоча у Гопкінса сексуальні конотації сильніше завуальовані: «Душа має гори; скелі гріха / Прямовисні, лячні, незміряні». У Вітмена цією скелею гріха є мис — символ психічної екстравагантності, що її Вітмен одночасно і вславляє, і боїться. Але Емерсон навчив Вітмена видобувати поетичну силу із своїх особистих турбот, тож образ мису перетворює мастурбаційні переживання в естетичне досягнення. Вітмена тут можна порівняти із Норманом Мейлером, котрий, як і Аллен Гінзберг, виступає нащадком радше Генрі Міллера, ніж Вітмена. У Мейлера мастурбацію виражено через метафору «бомбування себе» — менш цікаву, ніж потенційна можливість впасти із мису. Крім того, ця метафора різко контрастує із тим, як Вітмен святкує успішне завершення

автоеротичного акту. Він балансує на краєчку мису лише до моменту оргазму, та після нього насолоджується пишними «краєвидами, сповненими чоловічої сили», які сам створив. Вітмен, подібно до давньоєгипетського божества, актом мастурбації створює світ, однаке мис його чомусь запам'ятовується нам більше, ніж врожаї.

Гострішу кризу зображено у частині 38, де намагання ототожнитись з усіма упослідженими на світі обертається агонією. Вітмен вибухає криком, відмовляючись від власної спроби викупити все людство: «Годі! годі! годі! / Щось мене приголомшило. Стривайте! Хай моя голова відпочине трохи...» (*Переклад Л. Герасимчука*). Та він швидко отямиться, незважаючи на жакливу гіркоту, яку викликають у нього Страсті, незважаючи на всі страждання, яких справжнє Я зазнає як американський Ісус: «Це ж я міг байдуже дивитись, як мене розпинають і вінчають кривавим вінком!». І коли він підводиться, коли з нього «спадають пута», перед нами постає ключове літературне зображення одержимості воскресінням — одержимості, такої притаманної американській релігії. Це один із найдивніших уривків у всій творчості Вітмена:

Уперед! Я — відроджений верховною силою, я — один
із нескінченного ходу простих людей,
Ми повертаємося від берега, а тоді знову до моря, ми
переходимо всі кордони,
Наші нові обряди вже йдуть землею,
Квіти на наших капелюхах — з тисячолітнього урожаю.

Переклад Леся Герасимчука

Вітмен настільки великий гуманіст, що тут не можна не враховувати іронію, одначе збагнути її нелегко. Співець «Пісні про себе» — це новітній Христос і одночасно — «один із нескінченного ходу простих людей». Це образ загального воскресіння Америки, чиє квітіння визрівало протягом тисячоліть. Емерсон якось сказав про Голгофу: «Це була велика поразка», і додав, що американці повинні прагнути перемоги — як матеріальної, так і духовної. У «Пісні про себе»

воскресіння торжествується як велика американська перемога саме у душі Емерсона. У своєму знаменитому виступі перед випускниками гарвардського богословського факультету Емерсон виголосив: «Ісус бачив, як Бог втілюється в людину, та знову і знову вирушає на землю, щоби вступити у володіння своїм світом». Саме з цього одвічного вирушання виростає Вітменів величний образ ходи, натхненної верховною силою; виростає сам погляд на Сполучені Штати як землю всезагального воскресіння, що притаманний американській релігії.

Це зміст завершальної частини «Пісні про себе» — поеми воскресіння, котре не вимагає Божого суду, кінця світу й остаточних викривів. Мормони й південні баптисти, чорні баптисти і п'ятдесятники, люди будь-якого віросповідання та конфесійної приналежності, зрештою, просто невіруючі любителі поезії — усі ми одразу впізнаємо у герої чудових фінальних терцин «Пісні про себе» американського Ісуса, з яким кожен американець може йти і говорити у безкінечно довгі соток днів між Воскресінням та Вознесінням:

Навряд чи втямите ви, хто я і що я хочу сказати,
Та принаймні я стану вам добрим здоров'ям,
Я очищу й зміцню вашу кров.

Не знайшовши мене одразу, не втрачайте надії,
Не заставши в одному місці, шукайте мене деінде,
Десь-то я зупинився й чекаю на вас.

Переклад Леся Герасимчука

Може бути, що Вітмен, як і кожен великий письменник, з'явився в історії випадково. Може бути навпаки — що випадковостей не існує, що поява усього, включно із найвищими досягненнями мистецтва, визначена суспільними обставинами. Але хай там як, історія — це щось набагато більше, ніж просто історія класової боротьби, расового пригнічення чи гендерної тиранії. Формула «Шекспір творить історію» видається мені набагато більш плідною, ніж «історія творить Шекспіра». Історію можна назвати богом чи деміургом не більше,

ніж мову, однаке Шекспір як письменник таки був кимсь на кшталт бога. Шекспір перебуває у центрі Західного канону тому, що, змінивши літературне зображення пізнання, змінив самі основи нашого пізнання. Вітмен перебуває у центрі американського канону тому, що, змінивши зображення наших неофіційних, внутрішніх Я і нашої постхристиянської релігії, змінив саме американське Я й саму американську релігію.

Політичне прочитання Шекспіра неминуче виявиться менш цікавим, ніж шекспірівське прочитання політики, так само — як шекспірівська інтерпретація Фрейда продуктивніша за фрейдистську редуцію Шекспіра. Вітмен, як це загально визнано, — не Шекспір, не Данте і не Мільтон, проте він гідно витримує порівняння із будь-яким західним поетом, від Гете і Вордсворта дотепер.

Що означає — бути поетом свого культурного клімату? Твори Гете, що у дев'ятнадцятому столітті набули світового поширення, нині рідко читаються десь поза межами Німеччини. Гете більше, ніж будь-який інший німецькомовний автор, писав поезію свого клімату. Вітмен, що майже одразу здобув популярність за межами Америки, наразі залишається постаттю світового масштабу, та чи не обмежиться врешті-решт його популярність англomовними читачами, аналогічно до випадку Гете? Вітмен — поет американської релігії, і такий статус, на перший погляд, мав би підтверджувати важливість цього поета для інших культур; але потім пригадується, що молодий Гете багатьом сучасникам теж видавався щонайменше Месією. Підозрюю, що перебування у центрі національного канону гарантує авторові постійну увагу з боку даної мовної спільноти, однаке високий статус за її межами письменнику рідко вдається втримати надовго. Популярність Вітмена у світі може зблякнути, однаке у нас — ніколи. Автор «Листя трави» виростав у зневірній поетичній родині, в культурі, сповненій темної інертності й пристрастей, населеній демонами і привидами. Чудесно стійкий і витривалий Вітмен, здається, розумів, що його поетичне покликання залежало від того, що він прийняв на себе усі родинні тортури.

У друге видання «Листя трави» (1856 року) Вітмен додав один вірш, нині відомий нам як «На Бруклінському паромі». Спершу він називався «Поема на захід сонця» і серед інших поезій Вітмена вирізнявся тим, що був найулюбленішим твором Торо, а також надихнув Гарта Крейна на написання поезії «Міст» (1930). Величний Бруклінський міст у Крейна прийшов на зміну порому, що курсував між Брукліном та Мангеттеном у дні Вітмена, — заміна не тільки реальна, а й символічна. Як і «Пісня про себе», «Поема про захід сонця» — святкова й піднесена, але у шостій її частині зустрічається одна з найпохмуріших у Вітмена літаній особистості:

Не лише на тебе сутінки м'яко лягають,
 На мене теж вони кидали слід,
 Найкраще, що я зробив, здавалось мені підозрілим глупством,
 Мудрі думки, як я їх вважав, хіба не були вони вбогі?
 Не ти один знаєш, що значить бути лихим,
 Я відав також, що значить бути лихим,
 Також плував у давньому клубку протиріч...

Переклад М. Туптала

Торжество і страждання зливаються у багатьох великих поетів, проте одночасні торжество себе й страждання від себе — це дивовижне поєднання Вітмена. Під впливом Вітмена елегія, присвячена собі, стала характерним жанром американської поезії; і питання не в тому, як поет її винайшов, а чому вона так поширилась. Дві великі поезії з циклу «Морські течії», що увінчали третє видання «Листя трави» 1860 року, «З колиски, що вічно гойдається» та «Коли відплив океану життя тягнув мене за собою», породили незліченних нащадків, і настільки різних, як «Драй Селведжес» Еліота, «Ідея порядку в Кі-Весті» Стівенса, «Кінець березня» Елізабет Бішоп, «Хвиля» Джона Ешбері та «Бухта Корсонс» А. Р. Еммонса. Оскільки головною темою цієї книги є канонічне, мене цікавить насамперед відповідь на питання: що робить ці дві поезії центральними?

Частково — мелодійний шурхіт моря про «смерть, смерть, смерть» («З колиски, що вічно гойдається»), адже кожен поет у нашій національній літературі, що намагається осмислити смерть, неминуче виявляє свій зв'язок із Вітменом. Ніч, смерть, матір і море триумфально зливаються у «З колиски...», але у «Коли відплив океану...», сильніший із цих двох поезій, вони тримаються на віддалі і майже перемагають. У той час, як у першому вірші простежується те, як Вітмену відкривається поезія, в другій приховано якусь темну особисту травму, що її автор пережив, здається, взимку 1859—1860 рр. Відчуття невдачі, напевно, сексуальної, сповнює «Коли відплив океану...» якимось новим пафосом, багатшим, ніж дотепер. Ніде, окрім «Бузку», не знайти такого чудового вираження американського сімейного роману¹, як у цьому незрівнянному епізоді, коли герой у відчаї падає на піщаний берег океану. З цього жесту витворюється найсильніший у нашій літературі образ єднання із батьком:

Я кидаюсь тобі на груди, батьку,
Я так притискаюсь до тебе, що не зможеш мене відштовхнути,
Я міцно тебе тримаю, доки ти мені дещо не скажеш

Поцілуй мене, батьку,
Торкнися мене губами, як я торкаюсь коханих,
Шепни мені, поки стискаю тебе, шепни таємницю воркоту
свого, якому я заздрю.

Переклад Ольги Радомської

Воркіт і материнські стогони океану розкривають йому таємницю: яким би руйнівним не був відплив, приплив завжди повертається. Для Вітмена — це релігійне одкровення, таємниця, частина того гностичного знання, коли особистість одночасно і пізнає, і пізнається.

¹ Категорія Фрейда. У праці «Сімейний роман невротиків» (1906) Фрейд писав про дитячі фантазії, покликані створити альтернативну сімейну історію.

Вітмен мудро розумів, що його країні потрібна власна релігія і власна література. Він потрапив у центр американського канону принаймні частково завдяки тому, що виконав функцію національного релігійного поета — хоч цей статус за ним і досі не визнано. Мудреці і теологи американської релігії утворюють доволі різношерсту компанію: це Ралф Волдо Емерсон, мормонський пророк Джозеф Сміт, запізнілий візіонер південних баптистів Едгар Янг Маллінс, засновниця секти адвентистів Еллен Гармон Вайт, Вільям Джеймс, а також найрафінованіший з усіх американських теологів Горас Бушнелл.

Поет американської релігії лишається самотнім, навіть коли стверджує, що він — маса. Його супутниками у прогулянках стають тільки Ісус або смерть:

Самотньо опівночі у дворі, коли думки мої давно вже мене
покинули,
Я гуляю прадавніми іудейськими пагорбами разом
із прекрасним і ніжним богом.

Переклад Ольги Радомської

Ці прадавні пагорби — іудейські, однаке розташовані вони в Америці, як і тінисте болото, на якому співає самотній дрізд в елегії «Коли востаннє квітнув бузок у дворі». Пташка виводить гімн смерті й примирення, у якому метафорично порушується табу на інцест із матір'ю. Вітмен — великий релігійний поет, хоча його релігія — американська, а не християнська, так само, як постхристиянським є трансценденталізм Емерсона. Як і Торо, Вітмен має дещо від Бхаґавадґіти, хоча індуїстську традицію він засвоїв за посередництва західного герметизму з його неоплатонічною та гностичною складовими.

Знання постає у Вітмена лише як «відлуння» (tallying) чи «лування» (keeping tally), через що водночас пов'язується з автоеротизмом та писанням віршів. Коли Вітмен вчуває у своїй душі відлуння, то пригадує, вслід за Емерсоном, що не є частиною створеного світу, але що те найкраще і найдавніше, котре є в ньому, існувало ще до світотворення. «Відлуння» стає Вітменовою метафорою на позначення

гнозису, позачасового знання американської релігії. Щобільше, вітменівське відлуння перетворюється на центральний канонічний троп національної літератури. Гарт Крейн говорить про це у звертанні до Вітмена в уривку «Мис Гаттерас» з поеми «Міст»: «О той, хто з мертвих встав / Відлуння ти несеш, і міру, і закон / Живого братства!» На думку Крейна, Вітмен виконує нову орфічну місію, повертаючись замість Еврідіки із «відлунням». Крейнова інтерпретація елегій Вітмена видається мені неперевершеною, оскільки саме відлуння приносить герой поезії «Коли востаннє квітнув бузок у дворі» після спуску у царство мертвих, перед тим поклавши емблему свого поетичного відлуння на труну Лінкольна:

Ось і труну несуть повільно,
Гілку бузку кладу на неї.

Переклад Ростислава Семківа

Сорок друге висловлювання Ісуса в давньому протогностичному євангелії від Фоми звучить так: «Будьте перехожими у цьому світі, проминайте в ньому». Можливо, Ісус просто учить своїх апостолів вести мандрівний спосіб життя, подібно до філософів-кініків, однак я віддаю перевагу більш вітменіанському прочитанню. «Проминання» — це дієслівна метафора для «Бузку», у той час як затишаюче відлуння — іменникова, і геніальність Вітменового твору саме у тому, що знання тут — щось на зразок походу, подорожі чи проникнення туди, де сповна відлунює його внутрішня сутність:

Дайте запам'ятати кожен і всі спомини, порятовані від ночі,
Пісню, предивний хорал сіро-брунатної пташки,
І той хорал, що відлунням піднявся з глибин моєї душі,
З яскравою зорею, що холодно падає, сповнена горя,
З рукоятками гробу, що руку не відпускають мою, наближаючи
пісню пташки,
Побратими мої і я серед них, їхня пам'ять навічно вкарбує
ради загиблого, котрого я так любив,

Ради найщирішої, наймудрішої душі моїх часів та країв —
на шану йому

Бузок, і зірка, і пісня пташки єднаються з хоралом моєї душі.

Там, між запашних сосен та повитих присмерком кедрів.

Переклад Ростислава Семківа

У цьому надзвичайному закінченні, можливо, найпрекрасніших рядках у Вітмена, чи й усій американській поезії, сплелися в складному візерунку всі образні ряди вірша. Тут зібрано не просто головні символи. Уся поетичність найсильніших віршів Вітмена сконцентрована в цьому моменті, коли поет впевнено оспівує знання-відлуння, котре здобуло йому канонічний статус.

Думаючи про центральних американських письменників, з романістів ви, напевно, згадаєте Мелвілла, Готорна, Джеймса, Кетер, Драйзера, Фолкнера, Гемінгвея та Фіцджеральда. Я додав би ще Натаніеля Веста, Ралфа Еллісона, Томаса Пінчона, Фланнері О'Коннор та Філіпа Рота. Список найважливіших поетів починається з Вітмена і Дікінсон і включає в себе Фроста, Стівенса, Мур, Еліота, Крейна і, можливо, Паунда та Вільяма Карлоса Вільямса. Із ближчих до нас часів я би ще назвав Роберта Пенна Воррена, Теодора Ретке, Елізабет Бішоп, Джеймса Меррілла, Джона Ешбері, А. Р. Еммонса та Мей Свенсон. Драматурги наші менш популярні: Юджина О'Ніла зараз читають вкрай неохоче, і, можливо, лише Теннессі Вільямсу пощастить з часом здобути більшу популярність. Найкрупнішими есеїстами в нас лишаються Емерсон та Торо — їх ніхто ще не перевершив. Крім того, не можна виключати Едгара По, оскільки він визнаний світом, хоч майже всі твори цього письменника жахливі.

Хто з цих тридцяти з лишком авторів (включно з тими, кого б додали ви) має на батьківщині та за кордоном найбільшу значущість — очевидно. Еліот та Фолкнер могли би суперничати із Вітменом за ступенем впливу на інших письменників, проте їхня роль у світовій літературі не така визначальна. Дікінсон та Джеймс, можливо, досягли естетичних висот, співмірних з масштабами Вітмена, однак не здатні змагатися з ним за універсальністю. Для іспаномовної

Америки, Японії, Росії, Німеччини чи Африки американська література — це насамперед Вітмен. Наразі я хотів би ще тільки відзначити вплив Вітмена на двох поетів — Д. Г. Лоуренса та Пабло Неруду.

Неруду можна вважати центром Канону латиноамериканської літератури. Романіст, есеїст, поет і, звісно, провидець Лоуренс, хоч і вийшов з моди в наш час соціального догматизму, лишається значною фігурою, чия слава та вплив не згасатимуть. Лоуренс, як перед ним — Шеллі та Гарді, житиме, ховаючи власних гробарів, у той час як Вітмен пережив вже кілька поколінь тих, хто вперто прагнув його поховати.

Вітмен для Лоуренса мав щось на кшталт тієї аури, яку благовірні мормони вбачають у американського Мойсея — Брігема Янга. Вітмену би сподобався той більш образно змальований Мойсей, яким його бачить Лоуренс:

Вітмен, великий поет, він стільки для мене значить.
Вітмен-одинак, що прорубає нові шляхи. Вітмен-піонер.
І лише Вітмен. Не англійський піонер, не французький.
Жоден з європейських поетів-піонерів. У Європі вони —
усього лиш новатори. І так само в Америці. А перед Вітменом —
порожньо. Вітмен — на чолі всіх поетів, що прориваються у
невідомість неосвоєного життя. Вище від нього — нікого.

Лоуренс допоміг американській критиці навчитися знову і знову відкривати для себе нового, актуального Вітмена, великого майстра витонченості, нюансів, ухильності, герметичності і, понад усе, канонічної оригінальності. Вітмен започаткував усі питоми американські якості нашої літератури, навіть якщо при цьому своїм попередником його проголошують абсолютно протилежні табори. Серед поетів мого покоління, яких я шаную, Джеймс Райт бачить одного Вітмена, Джон Ешбері — зовсім іншого, А. Р. Еммонс — іще одного, і таких автентичних Вітменів, без сумніву, з'явиться ще немало.

Я пригадую одне важке для мене літо. Я провів його на Нантакеті з другом — пристрасним рибалкою, читав йому вголос Вітмена,

і це допомогло мені прийти до тями. Коли на самоті я декламую поезію — часом, коли необхідно втишити горе, — це майже завжди поезія Вітмена. Вона якось особливо добре підходить для читання вголос — собі чи іншим. Вітмен — поет нашого клімату, якого ніхто не витіснить, з яким навряд чи хтось взагалі зрівняється. Лише кілька англійських поетів перевершили «Коли востаннє квітнув бузок у дворі»: Шекспір, Мільтон, можливо — ще один-два. Інколи я навіть не певен, що Шекспір із Мільтоном досягли гострішого пафосу чи темнішого красномовства Вітменового «Бузку». Велика сцена між королем Ліром та сліпим Глостером; монологи Сатани після того, як він знову зібрав свої легіони — в цих речах сконцентровано Піднесене боротьби. І так само — в наступних рядках, пройнятих, одначе, надприродним спокоєм:

На фермі у дворі перед домом старим біля білим фарбованої
загороді

Росте височезний куш бузку із яскраво-зеленим листям
у формі сердець,

Численні ніжні квіти вкривають його, мій улюблений запах
довкола,

І кожен листок, як чудо маленьке, — з цього куща у дворі,
Вкритого ніжними квітами і яскраво-зеленим листям у формі
сердець

Весну я у квітці зірвав.

Переклад Ростислава Семківа

12. ЕМІЛІ ДІКІНСОН:

ПОРОЖНЕЧІ, ПЕРЕМІЩЕННЯ, ТЕМРЯВА

Якби хтось вирішив написати книгу «Поет як мислитель» — за аналогією до праці Еріка Бентлі «Драматург як мислитель», одне з чільних місць у ній було би відведено Емілі Дікінсон. З усіх західних поетів після Данте, якщо не брати до уваги Шекспіра, Дікінсон демонструє найбільшу когнітивну оригінальність. Найближчим її суперником можна назвати Блейка — ще одного поета, який усе переосмислював по-своєму. Однак Блейк був систематичним міфотворцем, система виструнчувала, організовувала його ідеї. Дікінсон переосмислювала усе на свій кшталт, але при цьому була авторкою ліричних медитацій, а не драм та міфоепічних поем. Шекспір мав сотні особистих масок, Блейк — десятки (він називав їх «гігантськими формами»). А Дікінсон віддавала перевагу великій літері Я, творючи мистецтво єдиної особистості.

Критики майже завжди недооцінюють її дивовижну інтелектуальну складність. Жодній банальності не пробитися в її вірш; те, що Дікінсон не перейменовує чи не перевизначає, вона переробляє майже до невпізнаності. Вітмен надіслав свої твори Емерсону, Дікінсон, що характерно, обрала Томаса Вентворта Гігінсона — чудову людину, але нікудишнього критика. Він був спантеличений, але не слід забувати, що ми реагуємо так само: ми також збентежені й не так непересічністю її таланту, як силою розуму цієї жінки. На мою думку, ще не було критика, який би відповідав інтелектуальному рівню Дікінсон, — і сам я не претендую на це. Але сподіваюсь, що зможу наголосити на її надзвичайно оригінальному мисленні і, відповідно, на складності її творів, щоби ми ліпше розуміли, наскільки багато криється у її найсильніших віршах.

Незвичність, дивність, як я вкотре переконуюсь, — одна з основних вимог Канону. Дікінсон не менш дивна, ніж Данте чи Мільтон, чиє вельми особисте бачення вплинуло на нас до такої міри, що деякі вчені нині вважають цих авторів значно більш традиційними, ніж вони насправді були. Дікінсон надто обережна, аби накидати нам щось прямо, але самостійний мислитель вона не в меншій мірі, ніж Данте. Її сучасник Вітмен випереджає всіх нас завдяки тонкому нюансуванню та метафоричній недосказаності. Від Дікінсон ми безнадійно відстаємо, тому що лише одиниці здатні, як вона, переосмислювати усі речі по-своєму.

Близько десяти років тому у невеликій книзі під назвою «Розламування кораблів» я простежив деякі варіації метафори порожнечі в англійській та американській поезії: у Мільтона, Вордсворта, Колріджа, Емерсона, Вітмена та Стівенса. Я хотів поміркувати і над образом порожнечі у Дікінсон, однак відступив перед її лячною глибиною. Цей образ зустрічається у дев'яти її віршах, кожен з яких цікавий, та мені найбільше подобається поезія № 761, датована приблизно 1863 роком, коли поетці було десь 32 роки:

*From Blank to Blank —
A Threadless way
I pushed Mechanic feet —
To stop — or perish — or advance —
Alike indifferent ——*

*If end I gained
It ends beyond
Indefinites disclosed —
I shut my eyes — and groped as well
'Twas lighter — to be Blind ——¹*

Вмістити стільки у тридцять шість слів і десять рядків, здавалося б, неможливо. Короткий хвилинний ліричний уривок веде нас від Тезея, архетипного невідьчаного героя, що кинув жінку, яка допомогла

йому пройти лабіринт, до Мільтона, у якого багато хто з поетів-чоловіків запозичив метафору універсальної порожнечі, якою постає природа перед його сліпими очима. Дікінсон не має Аріадниної нитки, щоби знайти вихід, хоча вона здогадується, який кошмар чекає попереду: її особистий Мінотавр — символ чоловічої сили і, вочевидь, сексуальності. Жах і безнадія викликають байдужість, не лишають нічого іншого, як механічно переставляти ноги, йдучи без рятівної нитки від однієї порожнечі до іншої. Дікінсон передбачила Кафку з його лабіринтами асоціацій; а захоплений її поезією Пауль Целан, переклав кілька її віршів. Усе це прочитаємо у двадцяти словах першої строфи; і це далеко не все, бо як можна охопити усю нескінченність відгомонів фрази «Із пустки — в пустку»?

Емерсон якось написав, що руїна чи порожнеча, котрі ми помічаємо у природі, існують лише в наших очах. Це, напевно, алюзія на оду Колріджа «Занепад», у якій ліричний герой зорить «порожніми очима». «Занепад», зі свого боку (і Колрідж із Емерсоном про це знали), відсилає до ламентаций Мільтона над своєю сліпотю. Бути Сліпою за власним вибором — це відмовитися від споглядання Пустки, яка у Дікінсон, як і у чоловіків-поетів її попередників, метафорично означає поетичну кризу — кризу порожнього аркуша. Безкінечні образи порожнечі Стівенса запозичені, звісно, у Дікінсон, а не у Мільтона

¹ Із пустки — в пустку
 Без нитки цей шлях
 Ноги ставила, як автомат —
 Стояти — упасти — далі іти —
 Все рівно, різниці нема —

Якщо це кінець
 Кінчається він
 В невизначеній глибині
 Стулила я очі — навпомацки йшла
 Світліше було — Сліпий —

Переклад Ольги Радомської

чи Колріджа, й у Стівенса їхня асоціація із поетичною кризою якнайтісніша. Повернімося до першої строфи «Із пустки в пустку»: головне дієслово тут вжите у минулому часі — «ставила». Де ж лірична героїня перебуває зараз? Друга строфа не додає визначеності: «Якщо це кінець / Кінчається він / В невизначеній глибині». Це надзвичайно густе письмо, надзвичайно потужне мислення. Перехід від «це кінець» до «кінчається він», від доконаності до недоконаності, натякає, що кінця героїня таки дійшла, але цей кінець триває, тягнеться кудись далі, аж поза одкриття, що так і лишається невизначеним.

Складно розібратися зі словами «в глибині». Вони трансформують смисл підрядного речення умови і посилюють мовну гру «кінець», «кінчається». Кінець, що кінчається десь у глибині, десь далеко, по іншу сторону чогось, — це вже не кінець, тож ми готові сприйняти фінальну рішучість авторки, що так контрастує з механічним пересуванням ніг: «Стулила я очі». Якщо відмовляєшся помічати пустку — знайдеш вихід з руїни, з лабіринту природи, але здобуток твій при цьому сумнівний: «навпомацки йшла / Світліше було».

Чи ці слова слід розуміти як «навпомацки йшла, ніби так було світліше»? Можливо, але тільки якщо не зважати на жакливу іронію, яка посилюється у заключних словах, оточених тире. Сліпим — світліше? Після цього метафоричного переосмислення ламентация Мільтона втрачає свій героїчний пафос — пафос, на якому будували свою символіку порожнечі Колрідж, Вордсворт і Емерсон. Усі поезії пошуку Дікінсон мають кафкіанську лабіринтову перспективу: це подорожі в нікуди, схожі на блукання пляжем у «Аврорах осені» Стівенса чи поетичному циклі «Морські течії» Вітмена. Як на мене, те, що «Із пустки в пустку» вихолощує традицію чоловічого героїчного пафосу — очевидно. Це Мільтон і/або Емерсон постають для неї порожнечами у дуже шекспірівському значенні: пустого «яблучка»¹, порожнього кружечка в центрі мішені: «The true blank of thine eye».

¹ Гра слів: у англійській мові словом blank, що має загальне значення «порожнє місце, пропуск», позначається чимало різних об'єктів, серед іншого — чистий аркуш і яблучко мішені.

Можливо, саме ці рядки Шекспіра підказали Дікінсон, яка блукає без нитки, алюзію на Тезея і нитку Аріадни; але нагода засоціювати античного (не Шекспірового) Тезея з патріархальним Мільтоном — надто добра, щоб її втратити, хай навіть це трохи відгонить нечемністю. Отже, «Із пустки в пустку» можна розглядати як рух від мішені до мішені — від Тезея до Мільтона. Еге ж, коротенький вірш Дікінсон несе у собі витончену загрозу.

Я щойно окреслив зразок того, як Дікінсон розіменовує — це щось схоже на те, як Єва з притчі Урсули Ле Гуїн забирає у тварин імена, дані Адамом. Назва твору Ле Гуїн — «Вона позбавляє їх імені» — цілком могла би підійти Дікінсон, якби остання милостиво погодилася вживати назви. Особисто я саме ці слова поставив би на обкладинці «Повного зібрання творів Емілі Дікінсон». Вона ніколи не припиняє розіменовувати, навіть пустка зазнає у неї вкрай тонкого розіменування — і це вражає. Емерсон радив поету забирати у речей повсякденні назви і давати натові нові. Вітмен розумно уникав як називання по-новому, так і боротьби з назвами старими. Дікінсон не дуже цікавилась перейменуванням, оскільки воно слідує лише після переосмислення — а це останнє так схоже на розіменування. Але я не хотів би перетворювати Дікінсон на Вітгенштайна чи Амгерста і так само не хотів би оголошувати її попередницею Адрієн Річ [Adrienne Rich] та інших бунтівниць проти традицій патріархальної поезії. Той спосіб поетичного мислення, який винайшла Дікінсон, — дуже важко наслідувати, тож на найкращих поеток ХХ століття — Маріанну Мур, Елізабет Бішоп, Мей Свенсон — він і не мав великого впливу. Більше підстав шукати зв'язків з Дікінсон у Гарта Крейна і Воллеса Стівенса: ці поети успадкували її пристрасть до розіменування, як і вона — відкидають ясність і визначення. Але Крейн і Стівенс не можуть зрівнятися з потужним інтелектом Дікінсон.

Покійний сер Вільям Емпсон [William Empson] казав, що поезія в наші дні стала невдячною справою, жестом відчаю, за своїми наслідками майже суїцидальним. Він думав при цьому про Гарта Крейна. Я не можу пригадати іншого літератора, окрім Кафки, який би виражав настільки потужний і непогамовний відчай, як Дікінсон. Ми відчуваємо, що розпач Кафки — насамперед духовний; а розпач Дікінсон

мені видається інтелектуальним. Вона достатньо багато взяла від Емерсона, щоби виставляти напоказ власні капризи, достатньо багато від Мільтона — й відтак заснувала партію з однієї особи, а ще — писала у манері (але не у стилі) Вільяма Блейка. Її страждання — інтелектуальні, але не релігійні, а всі читають її як благочестиву поетку, що зазнала великого розчарування. Категорія «Бог» у поезії Дікінсон вкрай нерівно розроблена, і отримує значно менше поваги та розуміння, ніж категорія-суперник «Смерть». Дікінсон кохала священика, можливо, навіть двох, а також суддю, але воліла не витрачати почуттів на коханця, за її власним висловом, надто далекого і могутнього. Поетку, яка звертається до Бога, як до батька тому, як назве його нічним злодієм та банкіром, варто називати якимось інакше, ніж «набожна».

Літературна оригінальність сягає у Дікінсон скандальних масштабів, і головна складова цієї оригінальності — те, як працює мислення авторки, як вона продумує кожну поезію. Починає Дікінсон ще до того, як починає: приховано розіменовуючи мільтонівсько-колріджевсько-емерсонівський образ пустки, вона підмінює його образом, узятим із Шекспіра. Далі «розкриває» метафору, досліджуючи її діахронічний зріз: Дікінсон краще за нас усвідомлює, наскільки метафори змінюються у часі. Дещо у цьому погляді запозичено з Емерсона, проте загалом відкриття належить таки їй; при цьому вона жодним чином не підозрює метафори в історичній тиранії щодо поетичного безсмертя або духовного виживання. Й попри те, що сама є достатньою мірою романтиком, аби шукати, як сказав би Стівенс, вічно юну щирість, усвідомлення своєї Обраності важить їй значно більше. Коли ти є найпотужнішою поеткою Заходу, то цілком можеш дозволити собі поважати місіс Браунінг, котра до тебе ніколи не дорівнюється. Подібно до Вітмена, Дікінсон є найбільш небезпечним джерелом впливу. Найбільше враження Вітмен справив на осіб, котрі його вплив старанно приховували: Еліота з його «Безплідною землею» та Стівенса. Так само й Дікінсон серйозним чином вплинула на Елізабет Бішоп та Мей Свенсон, що за всяку ціну намагалися бути несхожими на неї принаймні на поверхні. Їй особистою найбільше важила поезія Емерсона, проте справжніх попередників вона, як і він, знайшла в англійському високому романтизмі,

а приховані її симпатії, як не дивно, взагалі належать Шекспіру. Потужна традиція чоловічого письма вельми придалася їй, оскільки вона зуміла виробити вкрай оригінальне ставлення до цього поетичного космосу. Тим часом, феміністична критика, котра не може або не хоче визнати боротьбу за основний закон літератури, продовжує вбачати у постаті Дікінсон союзницю, а не авторку, котра загрожує повсякчас обернутися суперницею.

Існують поети, яких ми читаємо, коли виснажені або навіть стоїмо на порозі безуму, оскільки за великим рахунком їхня поезія заспокоює. Вордсворт і Вітмен належать саме до них. Тим часом, Дікінсон вимагає від свого читача такої активної участі, що зі стомленим розумом до її віршів краще не підходити взагалі. Скільки б разів я не брався за студіювання її поезій, стільки разів діставав шалений головний біль, бо доводилося пробиватися крізь труднощі, вищі моїх сил. Мій покійний вчитель Вільям К. Вімсатт завжди отримував похмуре задоволення від моїх відповідей на семінарах про Дікінсон, котрі, як він казав, убезпечили мені статус пам'ятника хибній афектації (*affective fallacy*). Звісно, Дікінсон є загрозою кожному, хто вірить, що висока література повинна «передавати» піднесені почуття. Дікінсон дивним чином подобалися слова, пов'язані з передаванням, переміщенням, «транспортуванням». З її чернеткових записів видно, що у словоформі «*transport*» («перенесення») їй вчувалися і «*terror*» («жах»), і «*rapture*» («захват» і, водночас, «гвалт») — всі три слова у неї взаємозамінні. У такому поєднуванні протилежностей вчувається щось, що, на перший погляд, належить попередньому до часу поетки сторіччю — епосі Сентиментального і Піднесеного. Одначе, її «перенесення» — це дещо інше, відмінність, що відмежовується від прагматизму Емерсона, як-от у поезії 1109, написаній близько 1867 року:

I fit for them —
 I seek the Dark
 Till I am thorough fit.
 The labor is a sober one

With this sufficient sweet
 This abstinence of mine produce
 A purer food for them, if I succeed,
 If not I had
 The transport of the Aim —¹

Сорок п'ять слів у дев'яти рядках, котрих досить, щоб зламати собі голову, однаке я завжди тримаю на думці перефразований Ангусом Флетчером [Angus Fletcher] вислів Шеллі про те, що Високе спонукає нас відмовитися від легших насолод заради більш складних і болючих. Фройда би такий вислів аж ніяк не втішив, оскільки він обіцяє збільшити долю того, що Фройд називав «преміальною насолодою» (incitement premium) коштом садомазохістичних зусиль. П'ять слів, які складають смисловий центр цієї короткої потужної поезії — це подвійне «fit» («пасувати», «підходити», «схилятися до») вкупі з тріадою «Dark» («Темні»), «transport» («переміщення», «зміна») та «Aim» («Мета»). Головне питання поезії — це хто ж такі ці Темні, а не що таке Темрява: адже у першому рядку авторка каже «Підходжу їм», пов'язуючи «їх» з «темним» настроєм наступного рядка. «Темних» у поезії Дікінсон протиставлено «темряві» й доволі часто у її віршах це слово корелює з поняттям «мертві».

Більшість сильних поетів імпліцитно вимагають, щоби ми вивчили їхню мову, прочитавши усі їх поезії. Дікінсон вимагає цього експліцитно, відверто — звернімося до поезії 419, написаної у 1862 році:

¹ Підходжу їм —
 Шукаю Темних
 Аж доки підйду
 Робота це вперта, свідомо
 Проте досить в ній і насолоди
 Моє утримання надасть
 Їм кращої поживи, як зможу я,
 А якщо ні
 То зміниться Мета —

We grow accustomed to the Dark —
 When Light is put away —
 As when the Neighbour holds the Lamp
 To witness her Goodbye — —

A Moment — We uncertain stop
 For newness of the night —
 Then — fit our Vision to the Dark —
 And meet the Road — erect — —

And so of larger — Darknesses —
 Those Evenings of the Brain —
 When not a Moon disclose a sign —
 Or Star — come out — within — —

The Bravest — grope a little —
 And sometimes hit a Tree
 Directly in the Forehead —
 But as they learned to see — —

Either the darkness alters
 Or something in the sight
 Adjusts itself to Midnight —
 And life steps almost straight.¹

Чудовий гумор образу, коли найсміливішому доводиться таранити лобом дерево, рятує цю поезію від спрощеного алегоричного тлумачення. Мені виглядає, що вірш центрує рядок «*fit our Vision to the Dark*» («до Темних Погляд прихили»), котрий передбачає появу через п'ять рядків рядків «*I fit for them — / I seek the Dark / Till I am thorough fit*». («Підхожу їм / Шукаю Темних / Аж доки підійду»). Перший вірш є заклинанням нашого страху перед мертвими та перед самою нашою смертю, а другий — починається вже десь поза межами страху. Бажання пасувати світу мертвих, намагання звикнути до темряви —

це глибока й свідома медитація про своїх померлих. Далі можемо лише здогадуватися, що мала на увазі Дікінсон, коли ототожнила свою медитацію з абстиненцією, утриманням? Чому, якщо їй вдасться задумане, то Темні, її мертві матимуть чистішу поживу?

Якщо тільки відкинути будь-який окультизм, то матимемо еквівалент того, що Фройд позначав метафорою «продукування скорботи». Дікінсон випереджає Рільке та свого перекладача Целана, асоціюючи прагнення скорботного більше прихилитися до тих, за ким він

¹ Ми при звичаємося до світу Темряви,
Коли вимикають Світло —
І коли Сусід тримає Лампу —
Дивиться як вона згасає —

В той Момент — коли спиняємося нерішуче
Бо нас дивує новизна ночі —
До Темних погляд прихили —
І гідно зустрінь свій Шлях —

А ще більшу темряву —
Несуть сутінки розуму —
Коли ні місяць, ні зірка —
Не зйдуть всередині тебе —

Найсміливіші рвуться вперед —
І б'ються об дерево
Просто лобом —
Проте коли вони навчаться бачити —

Чи то темрява змінюється —
Чи щось починає світити —
Тоді звикаєш до Півночі —
І життя йде майже просто —

Переклад Ростислава Семківа

сумує, очищенням їх поживи — тобто заміною скорботи на меланхолію. Попри першокласну упевненість, що струмує у її вірші, Дікінсон обережно додає «*if I succeed*» («як зможу я»). У разі невдачі нам залишається жорстока іронія: «*If not I had / The transport of the Aim —*» («А якщо ні / То зміниться Мета —»). У такій позиції слово «transport» тратить семантичну наповненість і перетворюється на синекдоху, котра позначає невдачу у справі скорботи й відсилає до давнішого вірша «*We grow accustomed to the Dark —*», пропонуючи нам альтернативне значення зміни сутності темряви, замість пристосування до споглядання Півночі, тобто зивання до Темних, до наших мертвих.

Дікінсон, на відміну від Єйтса, не мала зайвого пафосу перед образом Опівночі. Коли Єйтс пише, що опівночі Бог переможе, то має на увазі тріумф смерті, котра у його гностичному світогляді була майже тотожна Богові. У Дікінсон не перемагає ні Бог, ні смерть — вона подбала їх розмежувати. Дікінсон прагнула, щоби перемогла поезія, «улюблена філологія», й в обмеженому обсязі, у розрізі традиції від Петрарки і до наших днів, її поезія й справді перемогла. Позичений нею в Петрарки образ Лаури втілювався як уявне кохання до кількох, якщо вірити низці дослідників, чоловіків, і її пристрасть, байдуже наскільки вона перетиналася з реальністю, винагородила поетку могутніми метафорами.

Ось ще один з її неймовірно потужних коротких віршів, у якому йдеться про переміщення, порожнечі та мертвих: тридцять шість слів у восьми коротких рядках — вірш 1153, написаний близько 1874 року, тобто трохи більше як за десятиліття до її власної смерті:

*Through what transports of Patience
I reached the stolid Bliss
To breathe my Blank without thee
Attest me this and this —*

*By that bleak exultation
I won as near as this*

Thy privilege of dying
*Abbreviate me this —*¹

Вже сам процес пояснення іроній поетки у цьому вірші постає отим «bleak exultation» («суворим торжеством»). А вираз «transports of Patience» («перенесене терпіння») виглядає оксюмороном навіть для Дікінсон, котра намагалася наслідувати Кітса в риториці відвертих суперечностей. Джейн Остін вподобала б собі оте «transports of Patience» як її власний тип іронії. Далі «stolid Bliss» («заслабле щастя») ще більше наближає нас до похмурого процесу вдихання порожнечі, котрий привносить руйнівну силу природи у саму серцевину вітальності, — це набагато сильніший образ, ніж емерсонівське тілесне око. Найбільші труднощі, відтак, викликає чотирикратне повторення «this». Вірш побудовано довкола опозиції «Attest me this and this» («Посвідчи і це, і це») у четвертому та «Abbreviate me this» («Скороти мені це») у восьмому рядках.

Засвідчити і скоротити щось просять мертву кохану (або коханого). Розшифровувати поезію Дікінсон небезпечно, але я таки спробую це зробити. Стомлена до напівсмерті й хвора від самого лиш намагання вижити поетка іронічно обертає усі свої спроби перемогти життя на стоїчність та терпіння. Захват перетворюється на терплячість, задоволення стає анемічним, навіть дихати означає руйнувати себе. Життєвим здобутком є саме тривання без особи, котру вона втратила, що й засвідчують мертві в отому першому «this». Дуже «this» вибирає

¹ Через перенесене терпіння
 Досягаю заслаблого щастя
 Дихаю порожнечю без тебе
 Посвідчи і це, і це —

У цьому суворому торжестві
 Я майже сягаю цього
 Твого привілею помирання
 Скороти мені це —

у себе розкішний стан «суворого торжества» — шекспірівського настрою, подібний якому переживаємо наприкінці сцени смерті Гамлета. Із третім «this» («as near as this») ми потрапляємо у час, коли пишеться твір, наближаючись до єдиного його позитивного оксюморона «The privilege of dying» («привілей помирання»). Останнє «this» позначає залишок життя, своєрідне життя-у-смерті. «Скороти мені це» не молитва і не прохання, а ствердження власної заслуги, повноправна вимога забрати набуте — звільнення від відчаю життя. Чи можемо ми знайти в англійській чи американській літературі більш яскраве явлення розпачу, втілене у такому короткому вірші?

Що ж у Дікінсон об'єднує образи «переміщення», «порожнечі» та «темряви»? Вона не є першим постхристиянським поетом своєї нації, адже цей титул належить Емерсону. І вона, звісно, з підозрою ставиться до свого у вищій мірі оригінального духовного досвіду, на відміну від Вітмена, котрого, як видається, лише він і цікавить. Проте вона неабияк вирізняється розумом серед решти американських поетів, ранніх чи пізніх, і краще за них всіх прояснює, чим є справжня американська релігія. Естетичним еквівалентом європейських орфізму, ентузіазму та гностицизму в Америці є оригінальність; і навіть Емерсон не роздумував про оригінальність більше, ніж це робила Емілі Дікінсон. Вона прагнула бути оригінальною навіть у відчаї, що їй і вдалося. Для неї розпач також є формою екстазу, а порожнечу не відрізнити від темряви, й не через кореляцію зі сліпотою, а через недовіру до власних відчуттів та почуттів. Любов, як вона знає, не є правдивим почуттям, а от біль є першочерговим з-поміж усіх відчуттів. Можемо навіть зустріти афоризм Віттгенштайна, котрий ніби списано з Дікінсон:

Любов не засвідчиш відчуттями. На відміну від болю, її неможливо перевірити. Ніхто не може сказати: «Це був несправжній біль — він надто швидко проминув».

Якими б не були психосексуальні нахили Дікінсон, вона не має жодної прихильності до болю як такого, адже свій шлях до іншого полюса відчуттів досконало продумала. Розпач для неї не є відчуттям, як і любов, його ще потрібно засвідчити. У своїх найбільш оригінальних віршах, як-от у 258-му, вона шукає таких свідчень:

*There's a certain Slant of light,
Winter Afternoons —
That oppresses, like the Heft
Of Cathedral Tunes ——*

*Heavenly Hurt, it gives us —
We can find no scar,
But internal difference,
Where the Meanings, are ——*

*None may teach it — Any —
'Tis the Seal Despair —
An Imperial affliction
Sent us of the Air ——*

*When it comes, the Landscape listens —
Shadows — hold their breath —
When it goes, 'tis like the Distance
On the look of Death ——¹*

¹ Можна побачити Проблиск світла
Зимовими Вечорами —
Він налягає Вагою
Кафедральних Дзвонів

Він нам дає Небесний Біль
І не залишає шрамів
Лише внутрішню відмінність,
В якій заховані значення.

Ніхто не може пізнати
Цю Печать Розпачу
Аж поки Розкішний Смуток
Не зависне у повітрі

Я роблю висновок, що для Дікінсон переміщення були так само пов'язані зі світлом, як порожнеча — з темрявою. Її найкращий біограф Річард С'ювол [Richard Sewall] зазначає, що поетку «можна було вважати знавцем світла», цитуючи її поблажливу ремарку про Вордсворта у листі, датованому березнем 1866 року, тобто через п'ять років після появи прекрасної поезії «Проблиск світла»:

Лютий пролетів, немов на ковзанах, і от уже березень. Довкола «світло», як казав один Чужинець, «що не зобачиш на землі та морі». Я певна, що я б змогла, проте що там його засуджувати.

Вордсворт постає для Дікінсон Чужинцем, бо вона ідентифікує його з образом жаданого чужинця з вірша Колріджа «Мороз опівночі». У своїх віршах вона часто називає чужинцями природу та свідомість, а також збірний образ пана та чоловіка-попередника. Виходить, що коли Вордсворт у своїх «Елегійних стансах» про замок Піль із сумом пише, що таємне світло не побачиш на землі чи морі, а лише у поетових снах, то цим самим він зізнається, що ніколи не бачив останніх днів зими у Новій Англії, «коли вертається вечір», якщо цитувати переспів Волласом Стівенсом дікінсонівського «проблиску світла» у його «Віршах наших країв».

Можна запитати у Стівенса, що у цих віршах є, окрім погоди, але відповідь доведеться шукати (і Стівенс це знає) у першокласній ліриці відчаю Дікінсон. Її вірш суміщає різні види негації, охоплюючи суть піднесеного у таємничій порожнечі порожнеч, розкритій в оксюморонах на кшталт «Небесний Біль» або «розкішний смуток». Іменники тут «Біль» та «смуток», отже світло приносить розпач, однак означення «небесний» та «розкішний» вказують,

Коли він з'являється — пейзаж слухає,
Тіні тамують подих,
А коли зникає — це як віддалений
Погляд Смерті.

Переклад Ростислава Семківа

що це світло слід прийняти, адже воно несе щось втішне. І, поза тим, тягар «Катедральних Дзвонів» — це гніт вельми специфічний, котрий може помітити лише вельми піднесена та витончена чуттєвість. Дікінсон, хоча й була справжнім прагматиком емерсонівського типу, віднаходить «внутрішню відмінність», котра насправді здатна розрізнявати, бачити різницю сенсів поза межами раціонального.

Осібний проблиск світла, що є «певним» у подвійному сенсі, ідентифіковано як «Печать Розпачу», проте це не одна із семи Печатей Апокаліпсису, а щось обернене до еротичної печаті на серці з «Пісні пісень»:

Зроби мене печаттю твого серця, печаттю на твої
руки: бо любов така ж сильна, як смерть; ревності такі ж
жорстокі, як могила, вугіль має давати полум'я, огорну-
тись вогнем пристрасним.

Дікінсон не помічає жодного шраму від печаті, котрою її вже помічено. Розпач, як те завжди буває у її віршах, є онтологічним зовні, проте еротичним у своїй прихованій сутності, а помічений проблиск світла навіває меланхолійний настрій втрати. Це частина значення отого непоміченого «поміж тим», що звучить у останньому стовпчику, де нам кажуть, що проблиск з'явився і згас, але оминають опису моменту його існування. Дікінсон дарує нам винятково гарні образи ландшафту, котрий слухає, та тіней, котрі затамували подих, проте її еліпси виглядають ще кращими. Ефекти гри світла розсипані усім віршем, проте самого світла ми не бачимо, лиш знаємо, що воно з'явилося коротким проблизком. Кожне слово, як казав Ніцше, прагне схилити нас до чогось, отже, кожне зі слів постає отаким упередженням проблизком, й лише у короткому проблизку, на думку Дікінсон, перед нами може постати істина. Тоді проблиск — це слово слів, і ще одна метафора Дікінсон на позначення її розпачу.

Не думаю, що стандартна інтерпретація цього вірша має у собі хоч щось від Дікінсон: навряд чи ми знайдемо тут насправді страх перед смертю. Проблиск світла може доповнити її «внутрішню відмінність»

хіба похмурим передчуттям прийдешніх еротичних мук, котрі покладуть на її серце ще одну печать. Навіть найбільш негативні чи порожні відчуття у віршах Дікінсон є частиною американського Високого, котре підносить жажіття людської сутності, що вже більше не є частиною природи. Так само не стосується природи і проблиск світла у поетки. Це лише синекдоха, що позначає певний проблиск у її свідомості. Блейк каже, що ми є тим, що бачимо, проте Дікінсон ближча до Емерсона, котрий говорить, що ми здатні бачити лише те, чим ми є. Поетку гнітить не якась зовнішня щодо неї субстанція: розкішний смуток частково корениться у ній самій, як і небесний біль. Її рідко коли пасивна, ледве намічена у вірші свідомість підсвічує зимовий проблиск світла додатковими барвами. Так що світло, котре Чужинець Вордсворт не зміг побачити ні на землі, ні на морі, вона вловити таки змогла.

Найбільш загадковою рисою «Проблиску світла» є відстрочений сенс цього вірша, відстрочений набагато далі, ніж це загалом характерно для Дікінсон. В ліриці «внутрішньої відмінності» за світлом, вказуючи тим самим на його надзвичайну важливість, слідує тиша. Через рік після згаданої поезії Дікінсон розвиває те саме прозріння у вірші 627 і сягає найвищої висоти свого таланту. Якщо на хвилю забути про Вітменів «Бузок», то цей вірш поетки можна сміливо вважати піком усієї американської поезії, а разом із вітменівським — обидва окреслюють справжню сутність американського Піднесеного:

*The Tint I cannot take — is best —
The Color too remote
That I could show it in Bazaar —
A Guinea at a sight ——*

*The fine — impalpable Array —
That swaggers on the eye
Like Cleopatra's Company —
Repeated — in the sky ——*

*The Moments of Dominion
That happen on the Soul
And leave it with a Discontent
Too exquisite — to tell —*

*The eager look — on Landscapes —
As if they just repressed
Some Secret — that was pushing
Like Chariots — in the Vest —*

*The Pleading of the Summer —
That other Prank — of Snow —
That Cushions Mystery with Tulle,
For fear the Squirrels — know,*

*Their Graspless manners — mock us —
Until the cheated Eye
Shuts arrogantly — in the Grave —
Another way — to see —¹*

¹ Найкраща Барва — та, яку не можу вловити,
Вельми далекий Колір
Я не змогла б його показати на базарі,
Заплативши Гінею —

Пишне невидиме Військо
Бундючно крокує перед нашим поглядом,
Ніби Двір Клеопатри
З'явився у небі —

Ці моменти Торжества
У мене на Душі
Сповнюють її Невдоволенням
Надто невловним, щоб його помітити

У цій поезії зосереджена вся її поетика, водночас емерсонівська і антиемерсонівська, у ній — нова повністю особистісна й покладена на власне єство надія і масштабне розіменування сутностей, акт неґації, що за своєю діалектичністю та глибиною може рівнятися із жестами заперечення Ніцше та Фрейда. Цей вірш Дікінсон, як жоден інший вірш її сторіччя, знає, що ми завжди потрапляємо у пастку перспективізму. Все мистецтво поетки у його найкращих виявах, серед яких і ця поезія, спрямоване знайти вихід поза межі такої пастки. Одначе вона знає, що нам роковано жити у гущі випадковостей, що нам не знайти виходу з поезії наших попередників, котра містить набір їхніх перспектив. Афоризми «Волі до влади» Ніцше, написаної ним за покоління після найбільш активної фази творчості Дікінсон, багато в чому можна сприймати як коментар до наведеного щойно її вірша. Ось уривок із параграфа 1046 (видання 1884 р.):

Ми бажємо уважно дослухатися до наших відчуттів
і твердо віримо в них

Жагучий погляд на пейзаж
Він ніби ховає
Якісь Таємниці — вони мчать
Ніби Колісниці — під Покровом

Прохання Літа
Стріне Насмішку снігу
Котрий білим тюлем приховує Таємниці
Страхітливі — а Білочки знають

Скачуть без перепон — сміються з нас
Доки обмануте Око —
Не зімкнеться пихато — в Могилі
Інший спосіб — бачити —

Переклад Ростислава Семківа

— ретельно, до найменших подробиць продумуємо
їхні найслабші відгомони!

Світ довкола нас, над яким працювали усі земні істоти
постає таким, яким ми його створили (він цілісний
і змінюється вельми *повільно*)

і ми прагнемо продовжити розбудовувати його, а не
заперечити

його істинність!

Наші погляди є частиною цієї світобудови; вони оці-
нюють і наголошують.

Людині варто досягнути отой первинний мистецький
феномен,

ім'я котрому «життя» —

Переклад Ростислава Семківа

Ніцше пропонує осмислити подвійність, яку до нього вже досяг-
нули і Емерсон, і Дікінсон. Ми мусимо водночас визнати тяглість на-
ших відчуттів, проте окреслити для них нові горизонти бачення, так
ніби ніхто не відчував їх й не описував до нас.

Наголос цитованого вірша Дікінсон падає на щось, що неможли-
во сприйняти, це якась непояснювана таємниця, метафора, яку немож-
ливо витлумачити. Відомий заключний рядок «*Another way — to see —*»
доволі убого інтерпретується феміністками як гендерна альтернатива
раціональному чоловічому погляду. Однак це занадто складний вірш,
настільки ж непрохідний для тлумачення, наскільки визначний, відтак
він чекає хіба на неймовірно уважне читання, а не на ідеологічну інтер-
претацію чи полеміку, яку б благородну соціальну мету вони перед со-
бою не ставили. Ми стикаємося з найвищим злетом найпотужнішого
розуму, котрий можна знайти серед поетів Заходу упродовж майже чо-
тирьох сторіч. І тому якими б не були наші власні наміри чи погляди,
варто бути вельми обережними, щоби не сплутати свої міркування
з міркуваннями авторки. Емерсон, Ніцше та Рорті застерігають нас
про численні неузгодженості перспективістського мислення; Дікінсон,
роблячи те саме, має також достатньо поетичної сили, щоби визирнути

поза його обмеження, вказуючи шлях діалектичного поєднання своєрідності власного «я» та випадковостей канонічної традиції.

У 1862 році, коли Дікінсон було тридцять один, вона почала листуватися з добродішним, щоб не сказати пуританським, Томасом Вентвортом Гігінсоном, героєм на війні та у мирний час, але аж ніяк не Емерсоном, якщо брати до уваги його інтелект. Гігінсон був однією з небагатьох її спроб якось апелювати до аудиторії, хоча в його випадку, як і в інших, поетка робила це вельми обережно. Її кореспондент зайвий раз потвердив, що «барва» чи «колір», котрі прочуває авторка, надто піднебесна й віддалена, щоби виносити її на «базар» перед публіку. Втім, вона й не прагне цього — у першому стовпчику поезії наголошено не образ торговиська, а сум авторки через обмеженість власного мистецтва, котре не здатне окреслити її відчуття. Поетка пропонує чотири тропи (чи відтінки), покликані дати нам хоча б загальне уявлення про барву, «яку не можу вловити»: широчінь неба, невдоволення від відчуття торжества душі, «жагучий погляд» на пейзаж довкола і, врешті, чуття суперництва між літом та зимою. Всі чотири відчуття йдуть услід побаченій «барві», проте їх об'єднує наростання репрезентативної гостроти, потреба хоча б у негативний спосіб вказати на те, чого не можна відчутти навіть за яскравого відчуття його присутності.

Чотирикратна піднесена за тоном негація спершу втілюється в образі пишної процесії двору Клеопатри, котру в манері Кітса поетка бачить високо в небі як «невидиме військо». «Невидиме» — це не зовсім дікінсонівське слово; написавши 1775 віршів та фрагментів, вона вживає його лише ще один раз у вірші 799, кажучи «affliction feels impalpable / Until Ourselves are struck —» («горе є невидимим / Доки не торкнеться нас»). Можливо, те, що вона не може відчутти і пояснити, не зачіпає її, а тому «барва» чи «військо» постають, найперше, перед її внутрішнім зором, навіть якщо їх можна було б чітко бачити. Це твердження збігається із сенсом наступного стовпчика, в якому «the Moments of Dominion... happen *on* the Soul» («ці Моменти Торжества... у мене *на* Душі») — курсив мій, зверніть увагу: не *в* душі.

Коли ж увага переноситься на пейзаж, то ми ще більше потрапляємо у царину невидимого:

*The eager look — on Landscapes —
As if they just repressed
Some Secret — that was pushing
Like Chariots — in the Vest —*

От що ми тут таки бачимо — це красу, що струмує у кожному з рядків. Лише в цій поезії, з-поміж всього, що написала Дікінсон, ми зустрінемося зі словом «repressed» («пригнічений», «витіснений»), а нам у наш постфрейдистський час варто згадати ще й давніше значення цього слова: добровільна, радше ніж несвідома, відмова чи забування, приховування. Жагучість, що сусидить пейзажеві дещо незвично для Дікінсон олюднює зображене, проте нам навряд чи вдасться розгадати його таємницю, втілену хіба у якомусь проблиску світла. Втім, загадка частково розкривається у наступному стовпчику — передостанньою одкровенні цього вірша:

*The Pleading of the Summer —
That other Prank — of Snow —
That Cushions Mystery with Tulle,
For fear the Squirrels — know.*

Сніг, немов вуаль чи мантия, білим шовковим тюлем покриває чи ховає якусь таємницю — цікаво яку? Чого ж такого просить літо, над чим зима пізніше просто насміється? Прохання, гра, наші смішка, прикривання — все це хитрощі олюдненої та перспективізованої природи, покликані приспати її підозру, що білочки насправді знають секрет, вже досягнули таємниці. Втім, самі білочки є чи не найбільш загадковим образом цієї поезії. Як нам розуміти перший рядок останнього стовпчика вірша, що каже про них: «*Their Graspless manners — mock us —*» («Скачуть без перепон — сміються з нас —»)?

У прекрасному, хоч, на жаль, не датованому вірші 1733 ми, здається, знаходимо відповідь:

*No man saw awe, nor to his house
Admitted he a man
Though by his awful residence
Has human nature been.*

*Not deeming of his dread abode
Til laboring to flee
A grasp on comprehension laid
Detained vitality.¹*

Страх — це Єгова (чи, можливо, навіть возлюблений Бог-суддя), а його страхітливий дім, що проймає благоговійним жахом, це, вочевидь, вічність, куди годі потрапити, не пожертвавши перед тим життям у обмін на смерть. Перепона, що спиняє наше розуміння, це свідомий захист проти принципу реальності, тобто проти того, що Фройд називав примиренням з необхідністю помирання. Отже, якщо білочки «скачуть без перепон» і тим з нас сміються — це може значити, що жодна перепона, на відміну від нас, не спиняє їхнього розуміння реальності. Вони продовжують насміхатися з нас:

¹ Ніхто не бачив страх, і не пускав він
Людину у свій дім,
Хоча його жакливим помешканням
Була людська природа —

Не було надії потрапити у його жаске житло,
Доки не потрудишся віддати
Перепону, що лежить на розумінні
Оте сповільнене життя.

Переклад Ростислава Семківа

*Until the cheated Eye
Shuts arrogantly — in the Grave —
Another way — to see —*

Погляд кожного з нас обманює перепона, покладена на наше розуміння, ми самовпевнено прикриваємо очі, тішачи себе надією, що колись вони відкриються. А чим постає оте «*Another way — to see —*» («Інший спосіб — бачити —») у контексті образу Могили? Якщо тільки останній рядок не є чистою, лячною іронією, а я дуже сумніваюся, що він є іронічним, то ми повертаємо до перспективізму, котрий Дікінсон запозичила у Емерсона, а потім розвинула у власну негативну поетику. Її новий перспективізм є іншим способом бачити, адже дозволяє побачити те, що побачити неможливо — сили, що перетоплюють пейзажі та пори року на людські сенси. Її погляд не обманутий, адже поетка залишає за собою право зривати покрови з істини. Але найкращою є її поезія, коли вона не може здійснити ці наміри: тоді її воля до сприймання спонукає поетку вдаватися до розіменювання, позбавляти предмети звичних їм імен та рис.

Воля до влади в Емерсона та Ніцше також постає як воля сприймати, проте результує вона не у розіменювання невимовного, а в інтерпретацію, відтак, кожне слово постає як тлумачення людини чи природи. Натомість, погляд чи воля Дікінсон рухаються іншим шляхом, надаючи перевагу запитанням, а не інтерпретаціям, і тому являючи нам інші вияви людського та природного. Цю оригінальність поетки не змогли перевершити навіть її обдаровані послідовники, такі як Воллас Стівенс, Гарт Крейн та Елізабет Бішоп. Канонічність Дікінсон корениться у силі образності та безжальному виклику традиції. Навіть більше: вона постає з її когнітивної могутності та риторичної гнучкості й не є наслідком належності поетки до свого гендеру чи залежності від будь-якої гендерно зорієнтованої ідеології. Енергія її поетики, джерело Піднесеності — у розіменюванні, позбавленні сталих імен усіх певностей нашого світу й перетворення їх на порожнечі; й це дає їй самій та її естетично наснаженим читачам інший спосіб бачити — нехай навіть у темряві.

13. КАНОНІЧНИЙ РОМАН: «ХОЛОДНИЙ ДІМ»

ДІККЕНСА ТА «МІДДЛМАРЧ» ДЖОРДЖ ЕЛІОТ

Можливо, нова Теократична ера двадцять першого століття — християнська, мусульманська, християно-мусульманська чи якась інша — утворить сплав з ерою Комп'ютерною, яка вже насувається на нас у вигляді «віртуальної реальності» та «гіпертексту». Додайте до цього всюдисуще телебачення та університети ресентименту (що вже почали виступати єдиним фронтом) — і зможете уявити цього кошмарного монстра, який скасує літературний канон раз і назавжди. Роман, вірш, п'єса — усе може зникнути. Цей короткий розділ присвячено ностальгійній критиці канонічного роману — на найсильніших його прикладах. Роман, нащадок архаїчного жанру лицарського, або героїчного, роману¹, нині й сам стає архаїкою, після того, як Джойс, Пруст, Кафка, Вулф, Манн, Лоуренс, Фолкнер, Бекетт та представники південної школи — учні Стерна та Фолкнера — сягнули вершин романного мистецтва. У часи найвищого розквіту цього жанру, в Демократичну епоху, творило надзвичайно багато майстрів: Остін, Скотт, Діккенс, Еліот, Стендаль, Гюго, Бальзак, Манцоні, Толстой, Тургенєв, Гончаров, Достоевський, Золя,

¹ У англо-британській історії літератури існує чітке розмежування між novel — реалістичним романом, що розвинувся у XVIII столітті, та romance — лицарським, героїчним романом (часто віршованим), відомим ще із середньовіччя, який пізніше трансформувався у форми романтичного, готичного, сентиментального, любовного чи фентезійного роману.

Флобер, Готорн, Мелвілл, Джеймс, Гарді й, нарешті, Конрад. Після Конрада суб'єкт потрапив у тінь об'єкту, і наративна художня проза вступила у фазу, що нині добігає кінця.

У XIX столітті не було романіста сильнішого, ніж Діккенс, що за вигадливістю доростає майже до Чосера та Шекспіра. Навіть Толстой не може із ним суперничати. Центральний роман Дікенса, за згодою багатьох сучасних критиків, — це «Холодний дім». Сам автор особливо вирізняв «Девіда Копперфілда», але це швидше його «портрет митця замолоду». У «Холодному домі», як ніколи до і ніколи після, ясно і гостро постає унікальний космос Дікенса — його фантасмагоричний Лондон, вигадана Англія. Жоден інший англomовний роман не може похвалитися такою винахідливістю — хоча це винахідливість швидше у дусі Бена Джонсона, ніж Шекспіра. Головний герой у Дікенса часто незмінний, а тому привертає менше уваги, порівняно із динамікою сюжету (ці спостереження я повторюю услід за Г. К. Честертоном, моїм улюбленим критиком Дікенса, а також Чосера і Браунінга). Від Урії Гіпа, Пексніфа чи Сквірса ми чекаємо змін не більше, ніж від Вольпоне¹ чи сера Епікура Маммона². Однак головна героїня «Холодного дому» Естер Саммерсон не застигає в незмінності. Майстерна оповідь, яка ведеться нею від першої особи, сама особистість цього персонажа — це надзвичайно тонкі витвори Дікенса, хоч їх часто недооцінюють.

Мошу зізнатися: щоразу, коли я перечитую роман, у моїх очах з'являються сльози у тих місцях, де Естер Саммерсон плаче, і я не думаю, що це від сентиментальності. Читач або повинен ідентифікувати себе з героїнею, або взагалі не читати цю книгу — у старомодному сенсі слова «читати», єдиному сенсі, що має значення. Кожен із нас, хто пережив якусь травму, є версією Естер; як і вона,

¹ Головний герой однойменної комедії Бена Джонсона — жадібний венеційський аристократ.

² Герой комедії «Алхімік» Бена Джонсона, що намагався з допомогою духів заволодіти світом.

ми пригадуємо наперед, пригадуємо, передбачаючи майбутнє¹. Щоразу, коли Естер стикається із якимось виявом доброти чи любові, вона хлипає, і ми — разом із нею, в кращому разі, звісно, якщо серця наші не зачерствіли. Травма примушує пригадувати, націлюючись у майбутнє; кожний крок далі від неї приносить сльози полегшення й радості.

На долю Естер випав тягар сирітства, і тому її травма є універсальною, адже кожен із нас рано чи пізно буде змушений поховати батьків. Феміністичних критиків привчають думати, що Естер — жертва патрілінійного суспільства. Також вони намагаються не захоплюватися Джоном Джарндісом — всупереч чи не всім законам Діккенсового мистецтва. Як великий літератор цей автор не більш патріархальний, ніж Шекспір, а творця образів Розалінди та Клеопатри важко назвати ідеологічним захисником патріархату. Якої б ідеології не дотримувалась реальна особа на ймення Шекспір — ми про це нічого не знаємо. Діккенс як чоловік, батько і проповідник домашніх чеснот, без сумніву, ідеологом патріархату був, проти чого за всіма правилами обурювався Джон Стюарт Мілл; проте автор «Холодного дому», Діккенс-романіст, — не ідеолог. Естер, яка ніколи не проминає нагоди вибачитись за свою недолугість, — насправді один із найрозумніших персонажів у всій історії романного жанру, а тому видається мені точнішим зліпком духовного профілю Діккенса, ніж навіть Девід Копперфілд. Діккенс ніколи не робив зізнань про своє ставлення до героїні, на кшталт Флобера; фраза «Естер Саммерсон — це я» прозвучала би вельми дивно. І все ж я хочу сказати, що Естер — це саме він.

¹ Наперед-пригадування — категорія Сьорена К'єркегора. У праці «Повторення: дослід з експериментальної психології» К'єркегор писав: «Греки вчили, що пізнання — це пригадування, нова ж філософія вчитиме, що все життя — це повторення... Повторення і пригадування — це один і той же рух, але в протилежних напрямках: пригадування скеровує людину назад, змушує його повторювати те, що було; істинне ж повторення примушує людину згадуючи *передбачати майбутнє*». (Курсив наш. — *Переклад.*)

Естер пов'язує дві паралельні сюжетні лінії «Холодного дому»: лише завдяки їй тримаються купи кафкіанський лабіринт Канцлерського суду та трагедія її матері леді Дедлок. До судових справ дівчина прилучається не стільки через падіння Річарда Карстона та його одруження з Адою, скільки через те, що щиро підтримує розгромну критику судової системи, яка лунає з вуст її опікуна Джона Джарндіса. Роль Джарндіса у «Холодному домі» не зводиться лише до того, щоб служити прикладом найприємнішого і найбезкорисливішого з патріархів (яким він дійсно є). Насправді цей персонаж відповідає за те, щоб упродовж усього роману тривала нищівна атака на Канцлерський суд, щоби ми могли відчувати: людина здатна зруйнувати лабіринт, людиною зведених. Одним зі щасливих наслідків потужного впливу Діккенса на Кафку стало те, що Кафка, цілком за Борхесом, зворотно вплинув на наше розуміння Діккенса. Суд лорда-канцлера, як і Процес чи Замок у Кафки — це гностичні візії Закону, узурпуваного Космократором-Деміургом. Блейк не мав впливу на Діккенса, але «Холодний дім» читається дуже по-блейкіанськи через спільну для авторів гностичну перспективу — хоча вікторіанський романіст цей еретичний імпульс в жодному разі не усвідомлював. Суд лорда-канцлера неможливо реформувати, він згорить дотла лише тоді, коли його перестануть помічати, як це зробили Естер та Джарндіс. Саме так, здається, варто тлумачити апокаліптичне самозапалення бідолашного містера Крука — один з ексцентричних моментів «Холодного дому», до якого найчастіше прискіпуються (є й багато інших, і вони, вносячи у роман елементи фантастики й романтизму, збагачують твір). Божевільний, але незлостивий Крук спалахує, як багаття, тому що добровільно узяв на себе роль бути представником, символом влади Лорда Канцлера.

Думки критиків щодо Естер Саммерсон завжди розходились — з часів Діккенса і дотепер, та я не думаю, що так само розходяться погляди звичайних читачів, а також тих критиків, які лишаються інтуїтивними читачами. Риторична іронія «Холодного дому»

сконцентрована переважно у тих розділах, де оповідь веде анонімний наратор. У вуста Естер Діккенс відверту іронію не вкладає — аж доки героїня достатньо не зміцніє, щоб висловлювати власні критичні судження, наприклад, як вона це робить у фіналі на адресу Скімпоула та інших. Здається, Діккенс у постаті Естер цікавило не стільки дослідження самозреченості, і навіть травматичного досвіду, скільки ґрунтовна спроба (звісно, шекспірівська за духом) показати психологічну зміну персонажа. У якомусь розумінні Діккенс створив Естер всупереч власним художнім принципам, і напевно, сам це розумів. Хоча під час своєї таємничої хвороби та інколи після неї Естер поринає у фантазмагорії, вона набагато меншою мірою належить діккенсівському світу, ніж її батьки — Немо, і леді Дадлок, що відбивають таке типове для цього автора вирування пристрастей. Естер відрізняється від них, вона настільки не вписується у діккенсівську вибагливість, що автор, здається, інколи дивиться на неї з ніжним страхом. Цим образом Діккенс віддав данину британській традиції героїнь протестантської волі, що бере свій початок від Кларисси Гарлоув і завершується закоханими жінками Лоуренса — Урсулою та Гудрун Брангвен; сестрами Форстерс — Маргарет і Гелен з «Говардс-Енду»¹ та Лілі Бріско з роману Вірджинії Вулф «На маяк».

Естер виглядатиме менш самотньою, якщо порівняти її із Доротеею Брук, героїнею «Міддлмарч», або Марті Саут із «Лісового краю» Томаса Гарді. Самозречена воля — це майже оксюморон. Однак не слід забувати, що применшення та замовчування — це основні прийоми риторики Естер, а риторика в неї сильна. Дівчина пережила травму, тож її спокійну терплячість можна вважати своєрідним захистом. Уся її особистість — це механізм, спеціально пристосований для того, щоби долати травму та опиратися божевільному суспільству, яке вважає незаконних дітей у чомусь винними. Хоча Естер ніколи не витрачає зусиль на безглузду боротьбу із суспільством, вона ніколи й не визнає його ганебних моральних

¹ Роман Форстера.

настанов — навіть змалку, маленькою дівчинкою, коли змушена була терпіти тиради хрещеної про свій незмивний сором. Навіть Естер-дитина знає, що вона невинна, і що порятувати її від суспільного божевілля може лише власне моральне чуття та майже надприродне терпіння. Її зовнішнє сором'язливе самоприниження — це насправді потужний захист не лише від огидної системи, але й, що важливіше, від внутрішньої травмованості, яку дівчина гостро усвідомлює. «Тиша, вигнання, знання» — єдину зброю, яку дозволяє собі мати джойсівський Стівен, Джойс запозичив не у Девіда Колперфілда, а в Естер Саммерсон, яка завдяки своїй неосяжній пасивності стала однією із найбільш монументальних фігур не лише у Дікенса, а й усій британській літературі Демократичної ери.

Не визнавати Естер — легкий вихід для «матеріалістичних» критиків школи ресентименту. Цей образ не дуже надається на роль феміністичного ідеалу або зразкового марксистського бунтівника. Героїнею «обурених» у «Холодному домі» має бути незрівнянна Ортанз — попередниця навіть ще феєричнішої мадам Дефарж із «Історії двох міст», роману, написаного сімома роками пізніше. Ортанз, як і войовнича пані Дефарж, випробовує мазохізм як Дікенса, так і читача, однаке витривалий інспектор Баккет, найцікавіший і найнеочікуваніший з усіх діккенсівських мрійників, зрештою її перемагає. Експресивна, нетерпляча, багатослівна і кровожерна Ортанз — зовсім не сурогат леді Дедлок, як стверджують феміністичні критики, а тло для Естер, покликане відтінити її скромність та вордсвортіанську мудру пасивність.

Чи є Естер жертвою патріархального суспільства? Травма цієї героїні надто індивідуальна, щоби класифікувати її як загальну проблему суспільного становища незаконнородженої дівчини на протигагу статусу хлопця-бастарда. Так само я не вважаю, що уперте терпіння Естер пов'язане із заниженою самооцінкою. Тут знову, по-борхесівськи реверсивно, в інтерпретації «Холодного дому» допомагає Кафка, оскільки він майстер того, що я би назвав канонічним терпінням. Для нього існує єдиний гріх — нетерплячка,

а тому в Естер Саммерсон я бачу щось різуче кафкіанське — маючи на увазі при цьому реальну особу Франца Кафки, а не героя його художнього космосу. Життєва травма Кафки різуче нагадує випадок Естер, а також — К'єркегора. Усі троє вони — експерти у к'єркегорівському «наперед-пригадуванні». Виглядає так, ніби Естер від народження знала і чекала появи сильного й доброго батька — Джона Джарндіса, найприємнішої постаті «Холодного дому» (окрім самої Естер). Оскільки Естер віддзеркалює глибинне єство Діккенса — чи те, що Волт Вітмен назвав би його «справжнім Я», Джон Джарндіс — це ідеалізований батько, якого Діккенс прагнув мати замість реального свого вітця — дійсно-таки Мікобера¹.

Сьогоденні критики нових поглядів буркотно нарікають, що Діккенс ніде не згадує, звідки Джарндіс узяв свій чималий капітал. Ставити такі питання — означає не розуміти природу «Холодного дому», ігнорувати той факт, що цей твір є фантастико-романтичний не меншою мірою, ніж соціальний. Доброзичливий Джарндіс — герой першого, а не другого, тож, може, золото для нього карбують маленькі ельфи з якоїсь щасливої долини. Естер здається, вже від самого звуку його імені, що після одруження з ним вона перетвориться на якусь маленьку бабцю з казки — Пані Дарден чи Кобвеб. Трепетне кохання Джарндіса до неї — не меншою мірою материнське, аніж батьківське. Проте до цієї казкової ідилії домішується тривожний пафос змарнованого життя, якоїсь великої відмови — без сумніву, якомось пов'язаної із ненавистю Джарндіса до лабіринту Канцлерського суду. Діккенс ніде не пояснює, що змусило людину, сповнену доброти й милосердя, раптом передчасно зачинитися наодинці в Холодному домі.

Варто згадати, що більшість важливих персонажів роману мають реальних прототипів: Скімпул, як відомо, писався з романтичного есеїста Лью Ганта, Бойторн — з поета Волтера Сейвіджа Лендора,

¹ Герой роману «Девід Копперфілд» Діккенса, прототипом якого і був батько романіста.

Баккет — з одного знаного інспектора лондонської поліції, Ортанз — із бельгійської злочинниці Марії Меннінг, на чий страті Діккенс був присутній разом із Мелвіллом. Місіс Джеллібай, місс Флут, бідолашний Джо та інші — усі вони мали своїх моделей. Естер багатьом нагадувала Джорджину Гогарт — сестру дружини Діккенса, улюбленицю письменника, яка жила в його родині й доглядала за будинком. Прототипом сера Лечестера Дедлока, як вважають дослідники, був шостий герцог Девонширський, в той час як леді Дедлок та Джон Джарндіс — персонажі від початку й до кінця вигадані. Можливо, якась частина особистості Діккенса — та, що не знайшла виходу в образі Естер, — виразилась у Джарндісі. Проте найважливіше те, що опікун Естер, як і леді Дедлок, належить до царини романтичного. Джарндіс тікає від вдячності не тому, що ним рухає якась тяга до самознищення, а тому, що приймати вияви вдячності романтичному герою не личить. Смерть леді Дадлок — також чисто романтичний мотив, параболічна покара жіночого гріха чоловічим суспільством. Цій пані необхідно викупити свою вину — не за народження незаконної доньки, а за те, що покинула дитину на чужих людей, за те, що позбавила її материнської любові.

Знову ж таки, це характерно для романтичної повісті та має мало спільного з патріархальною політикою. Соціальний роман бере гору у Діккенса тоді, коли автор відступає від сюжетної схеми самозречення і змушує Джарндіса зрозуміти, що він несе перед Естер відповідальність як опікун, як батько, а не наречений. Одружившись із Вудгаузом, а не Джарндісом, Естер розриває зачароване коло напередвизначеності, уникає повторення історії своєї матері. Дівчина не звільняється від травми цілковито, а проте ми відчуваємо, що голос самоприниження в ній назавжди замовк. Просто вражає, наскільки велику частину свідомості Естер Діккенс зробив для нас зрозумілою і корисною.

Джарндіс — справа інша: коли вже цей образ лишає в непевності нас — починаємо розуміти, що Джарндіс не дуже-то й зрозумілий самому Джарндісу, не кажучи вже про Діккенса. Цей герой ніколи

по-справжньому й не шукав дружини — що би сам з цього приводу не думав — швидше шукав двох дочок та сина. Джарндіс втратив сина Ріка — через абсурд Канцлерського судовища, але зрештою до нього повернулася Ада і близько біля нього оселилась Естер. Лишається непоясненою загадкою, чому він взагалі мріяв одружитися з дівчиною — адже його ніяк не назвеш особою сексуальною, на відміну від Естер, яка успадкувала риси матері. Можливо, він боявся, що дівчина перетвориться на другу леді Дедлок і впаде у відчай, але співжиття матері й доньки у Холодному домі розвіяло ці страхи.

Правда може бути дуже простою: Джарндіс не такий сильний, як Естер, і напевно, сам це розуміє, тож за допомогою філантропії активно бореться із самотністю, із привидом самотності, що переслідує й мучить кожного романтичного героя. Жоден читач світу не повірить, що Джарндіс палає хіттю до Естер; якщо планований шлюб можна назвати напівінцестом — то хіба з її боку, а не його. Ні Діккенс, ні читач не хочуть, щоби їхній шлюб відбувся, і зрештою ми відкриваємо, що й самі Естер з Джарндісом його не вельми і прагнули.

Ці загадки виходять за межі роману; як мені здається, із проблемою волі тісно пов'язана незвичність та привабливість усього художнього світу Діккенса. У Джордж Еліот читач зустрічає моральну чистоту, якої, не виключено, неспроможні досягти інші твори такого рівня, але при цьому особистість там лишається простою і ясною. На підмостках Діккенсового світу, де вирує пістрявий натовп героїв, ми бачимо, як бажання підноситься над волею, та іноді замислюємося: чи не володіють ці персонажі різними типами волі? У Шекспіра, як і в тому, що ми домовились називати реальністю, волі різних людей відрізняються за ступенем, але навряд чи — за якістю. У Діккенса ж огидні герої виявляють одну волю, гротескні — іншу, приємні — ще іншу. Хоча критики плідно підмітили, що попередниками Діккенса можна вважати Джонсона і Мольєра — на Джонсона наш автор з його палким завзяттям особливо схожий — Діккенс не став драматургом. Театральні постановки написаних ним п'єс не відповідали

його очікуванням, натомість коли він читав свої романи зі сцени сам, озвучуючи кожного персонажа, — це було неймовірно, і надмірні витрати енергії під час таких вистав одного актора перед велетенськими аудиторіями, без сумніву, посприяли тому, що письменник помер у п'ятдесят вісім років.

Хоча Достоевський і Кафка часто перевершують Діккенса, достойного нащадка у рідній літературі він не має. Як можна повторити досягнення найвищого мистецтва — коли казки розповідаються так, ніби це саги соціального реалізму? Нортроп Фрай вважав, що найголовніше у романах Діккенса — його принципова наполегливість: повинно трапитись те, що мало б трапитись по-справедливості, а не те, що впливає зі звичного стану речей. Критики, які мають претензії до щасливого закінчення «Холодного дому», завжди одностайні в іншому: архетипним персонажем Діккенса лишається містер Піквік, а чи не найбільш піднесеним моментом його творчості цілком можна вважати епізод, де місіс Лео Гантер у «Записках Піквікського клубу» декламує власноруч написану «Оду на смерть жаби». У «Холодному домі», як і належить найсильнішому твору письменника, можна зустріти кілька піднесених прозрінь-епіфаній, зокрема, здвоєний епізод, де оповідні лінії сходяться в описі однієї події — втечі леді Дедлок з дому. Розділ п'ятдесят шостий, де оповідь веде наратор, закінчується видінням інспектора Баккета:

Тут він ніби піднімається в уяві на високу вежу, з якої озирає все навкруги. Він бачить численних перехожих, що йдуть вулицями, численні самотні фігурки за містом, на пустирях, на дорогах, під стіжками сіна. Але тієї, кого він шукає серед них нема. Придивившись уважніше, він помічає інших самотників, напівсхованих за перилами мостів, і тих, хто ховається у темних закутках під мостами, біля самої води, і нарешті якийсь темний, темний предмет, що пливе за течією, найсамотніший з усіх, — затримує його увагу.

Де ж вона? Жива чи мертва, де вона? Якби хустинка, яку він складає і дбайливо ховає, за допомогою чарів могла показати йому кімнату, показати нічну місцину біля котеджу, де цією хустинкою накрили дитину, — чи вистежив би там Баккет ту, кого шукає? Через пустир, де у печах для обпалювання цегли горять блідо-блакитні вогні; де вітер зриває солом'яні дахи з убогих фабричних бараків, де глина й вода замерзли, як камінь, і здається, що дробарка, в якій цілий день ходить по колу змучений сліпий кінь — це знаряддя для людських тортур, — через цю порожню, виснажену ділянку бреде самотня фігурка, загублена в земній юдолі. Її засипає сніг, жене вітер, і здається, що вона відірвана від усього світу. Це жінка, вдягнута вона, як жебрачка. Ніхто ще в такому шматті не перетинав вестибюля Дедлоків, ніхто не виходив з маєтку через масивні його двері.

Переклад Ольги Радомської

Баккет тут явно виступає від імені Діккенса: він бачить те, що відбувається: леді Дедлок, яка йде в обійми смерті. Це видіння завершується кошмарним образом, який викликає в пам'яті поему Роберта Браунінга «До темної вежі Чайлд Роланд прийшов», написану в 1852 році — тобто тоді, коли було розпочато «Холодний дім», — хоча й не публіковану до 1855-го. Коли Діккенс писав свій роман, він навряд чи був знайомий із поемою, хоча цілком виключати цього і не можна, оскільки Джон Форстер часом давав Діккенсу читати рукописи Браунінга. Втім, збіг у цьому випадку все одно цікавіший, ніж прямий вплив. Двоє літераторів-однолітків (обоє народилися 1812-го) у віці сорока років незалежно один від одного створили дуже схожі образи. Інспектору Баккету здалося, що «дробарка, в якій цілий день ходить по колу змучений сліпий кінь, — це знаряддя для людських тортур», а лицар Браунінга спершу побачив таку картину: «весь нашорощений, стояв там кінь сліпий / дивуючись, куди і як забрів», а далі, поминувши виснажену тварину,

натрапив на диявольську машину, дуже схожу на «знаряддя для людських тортур»:

А глянеш далі — звідси за півмилі —
 Навіщо там те колесо стоїть?
 Машина, що тортурою страшить,
 Тіла людські ламати, рвати жили
 Пекельний механізм спроможний вмиць.
 Ця сталь чекає жертви край могили.

Переклад Ростислава Семківа

Браунінг і Дікенс — два великі англійські майстри гротеску, та лише тут вони зійшлися настільки близько. Їхні візії перейняті кошмаром смерті — можливо, тому, що обидва автори сягнули свого зеніту, увійшли у вік зрілості.

Естер Саммерсон бачить свою машину в той момент, коли супроводжує Баккета у марних пошуках матері-втікачки (розділ п'ятдесят сьомий):

Ясні вікна, з яких струменіло світло, здавалися такими яскравими й теплими знадвору, з холодної темряви, проте вони швидко лишилися позаду, й ми знову чавили, вминали, місили грузький сніг. Рухалися ми з чималими зусиллями, однак ця дорога була не набагато гірша за попередні, та й проїхати треба було лише дев'ять миль. Мій супутник палив (коли я побачила в останньому заїзді, як він стоїть біля каміна, огорнутий хмарками тютюнового диму, то запросила не стримуватися у моїй присутності), однак продовжував уважно стежити за дорогою, і заглядавши будинок чи людську фігуру швидко зістрибував з передка і так само швидко повертався. Хоча на екіпажі були ліхтарі, він запалив свій потаємний ліхтарик, який, здається, дуже любив. Час від часу інспектор обертався й освітлював мене, щоб пересвідчитися, чи все гаразд.

До відкритого верха екіпажа було прикріплено завіси, проте я не спускала їх — ніби це відгородило б мене від останньої надії.

Переклад Ольги Радомської

«Чавили, вминали, місили» — ці слова наводять на думку, що в душі Естер прогинається й ламається стримувальний бар'єр, дозволяючи їй зрозуміти матір глибше. А далі з'являється дуже браунінгівський образ демонічного млина: «І знову ми опинилися на похмурій дорозі, якою приїхали; ніби колесо водяного млина, рвали й розбризкували брудну сльоту і талий сніг». Але там, де Браунінг та інспектор Баккет бачать знаряддя тортур, Естер Саммерсон відчуває пробудження того, що стримувалось і витіснялось, відчуває, як рветься невидима павутина, якою заплела її травма. Як і у багатьох інших ключових моментах, образність Діккенса тут надзвичайно глибока, влучна, сугестивна. У його найсміливіших фантазіях є якась містична точність. Те саме можна сказати, наприклад, про Едгара Аллана По, чия тінь іноді з'являється на сторінках «Холодного дому», проте По рідко вдавалося підібрати слова, відповідні напрузі своїх фантазмагорій. А стиль і метафори Діккенса достойні його винахідливості, і завдяки цьому канонічна незвичність «Холодного дому» тріумфує.

Читання «Міддлмарч» практично не має нічого спільного із зануренням у світ Діккенса, де саме слово «читання» інколи здається надто затертим, щоби описати те повне самозабуття, яке викликає у нас «Холодний дім». У часи між Шекспіром та Діккенсом лише Байрон так швидко зміг завоювати найширшу публіку, увагою якої Діккенс насолоджувався з двадцяти п'яти років. Популярність романіста, що не згасала упродовж всього його життя, і кількісно, і якісно відрізняється від слави решти письменників — включно із Толстим та Гете, які не завоювали стільки країн і стільки суспільних прошарків. Можливо, за глобальністю впливу Діккенс — єдиний суперник Шекспіра, що обійшов навіть Сервантеса. Разом із Шекспіром, Біблією та Кораном,

цей вікторіанський романіст, таким чином, відбиває істинну мультикультурність нашого світу.

Те, що Шекспір стає для багатьох нерелігійних людей чимось на кшталт Біблії — нас не дивує, а от що Діккенс, якого перекладають і читають майже скрізь, dorостає до рівня всесвітньої міфології — це вже сюрприз. Його канонічність виходить за рамки художньої прози, так само, як Шекспіра, котрого інсценізують скрізь і всюди, не можна звузити до театральної сфери. Тому обмежитися одним Діккенсом, говорячи про канонічний роман Демократичної ери, було б небезпечно. Щось принаймні від діккенсівського розмаху мали Бальзак, Гюго та Достоевський, хоча завдяки їхнім досягненням можливості роману почали вичерпуватись. Стендаль, Флобер, Джеймс та Джордж Еліот — це безсумнівні канонічні автори, що демонструють зразкові приклади романного жанру. Обираючи «Міддлмарч» Джордж Еліот, я керувався не лише безсумнівною величиною цього твору, а й особливою корисністю в нинішні малоприємні часи, коли наші моралісти-початківці пристосовують літературу до своїх завдань — що їх виконання, як стверджується, потягне за собою соціальні зміни. Якщо десь у романному жанрі й існує зразкове поєднання естетики і моралі, то це у Джордж Еліот: «Міддлмарч» — це найтонший у її творчості і, можливо, в усій художній прозі, аналіз моральних уявлень.

Щонайперше, «Міддлмарч» приносить насолоду сюжетами та глибиною і жвавістю характерів. І те, й інше залежить від риторичного мистецтва Еліот, від тих мовних ресурсів, що є у її розпорядженні, — хоч вона і не видатний стиліст. Ця авторка — більше, ніж романістка, вона підняла роман до рівня морального проповідництва, причому за допомогою нових літературних засобів. До речі, пізніше їх підхопив і почав енергійно розвивати Д. Г. Лоуренс — прямий нащадок Еліот, хоч вловити між ними схожість з першого погляду важко. Генеалогічна лінія, що веде від Доротеї Брук з «Міддлмарчу» до Урсули Брангвен із «Закоханих жінок», — безсумнівна; метою цих героїнь є повнота буття, а свідченням обраності — особливо

багата моральна свідомість, що в них майже вже відірвалася від чисто протестантських коренів.

Ніцше відверто зневажав Джордж Еліот за те, що вона нібито вірила у можливість відмовитися від християнського бога, не заторкуючи християнської моралі, — але в цьому єдиному разі Ніцше припустився прикрого перекручення. Еліот — не християнський мораліст, а романтичний, або вордсвортіанський: її моральне чуття виховувалось на «Тінтернському абатстві», «Переконаності й незалежності» та оді «Таємниці безсмертя». На зауваження видавця, що від пасторалі «Сайлас Марнер» йому «хотілося яскравіших фарб», вона з м'якою іронією і, водночас, розумінням відповідає:

Не дивно, що вам моя повість, якщо ви осилили її до кінця, здалася дещо похмурою. Звісно, якщо містера Льюїса вона не захопила, не варто і сподіватися, що ще для когось, крім мене, вона становитиме інтерес (оскільки містера Вордсворта вже з нами нема). Та я думаю, ви погодитесь: у цілому ця історія геть не сумна, оскільки вона висвітлює — чи намагається висвітлити — цілющий вплив чистих, природних стосунків між людьми.

«Сайлас Марнер» примушує нас пригадати «Зруйнований дім», «Майкла», «Старого жебрака із Камберленду» — тобто погляд на пасторальне життя як споконвічне благо. Це уявлення Вордсворта лишилося для Еліот фундаментальним на все життя; її мораль самозречення є значущою тільки тому, що наказує суб'єкту ставитись до інших не так, ніби їхні інтереси перевищують його власний, а так, ніби своїм самозреченням можна заохотити до самозречення й інших, у відповідь. Якщо нині вирвати це положення і з контексту, воно відгонитиме архаїчним ідеалізмом, проте в Еліот — це практичне утвердження одночасно моральної та естетичної позиції. Її «добро», як і у Вордсворта, не обов'язково означає добро в загальноприйнятому розумінні. Ці автори скеровують нас до морального Піднесеного: агоністичного, такого, що суперечить

природі, а також так званій «людській природі», самотнього, і все ж відкритого до співчуття іншим.

Але уявити Вордсворта, що пише романи, — неможливо. «Міддлмарч» — це величезна за обсягом, хитромудро виплетена картина, яка охоплює всі сфери провінційного суспільства — здавалося б, як вордсвортівський дух взагалі може сюди вписатись? А проте Вордсворт набагато сильніше вплинув на Еліот, ніж будь-хто із романістів (якщо не розглядати лінію Гвендолен Гарлет із «Даніеля Деронда»). Або можна говорити про тандем попередників: Баньян зі своїм «Шляхом пілігрима» плюс Вордсворт (цих авторів я пов'язую слідом за Баррі Кволзом [Barry Qualls]).

Дія «Міддлмарч» розгортається на початку 1830-х — в часи реформ, з яких розпочалася вікторіанська епоха, тож тема суспільних надій в романі проходить контрапунктом до болісного морального дозрівання головних героїв — Доротей Брук та Лідгейта. Як відзначає Кволз, коли ці герої нарешті позбуваються ілюзій щодо себе — вже надто пізно: вони вигнані, відчужені від суспільства. Візії Баньяна та Вордсворта, хоч вони і зворушують оповідача, здаються більш далекими від нас, порівняно з долями Доротей та Лідгейта, до того ж у них не міститься навіть натяку на будь-яку можливість зміни. Мартін Прайс, міркуючи над тим, як Розамонда Вінсі загнала Лідгейта у пастку, зауважив: «Джордж Еліот узялася за матерії надзвичайно тонкі: аналіз того, як чесноти людини вплітаються у її помилки — і якоюсь мірою навіть спричиняють останні». У більш піднесеному «Зруйнованому домі» подібне зустрічаємо в образі Маргарет, яку доводить до загибелі апокаліптична сила її надії на повернення чоловіка. Тонкість сприйняття характеризує тут і основоположника сучасної поезії, і найпроникливішу з усіх романістів, і знову ж таки можна побачити вплив Вордсворта на Джордж Еліот.

Когнітивна сила — зазвичай не та якість, якої ми свідомо шукаємо у романіста, ліричного поета чи драматурга. Джордж Еліот, як Емілі Дікінсон, Блейк та Шекспір, переосмислювала світ по-своєму. Вона — романіст-мислитель (я не маю на увазі — філософ), і ми часто сприймаємо її неправильно, тому що недооцінюємо пізнавальну силу,

яку вона привносить у свій погляд на речі. Ця сила, звісно, споріднена з умінням Джордж Еліот розбиратися у моральних проблемах, але, крім того, є у письменниці ні від чого незалежна моралістична прямота, яка звільняє її від надмірної самосвідомості, що могла б завадити авторці вільно судити своїх персонажів — відкрито й приховано.

У цьому плані її спадкоємицею є Айріс Мердок, яка не завжди вистимує прямого порівняння з Джордж Еліот — але будь-якому романісту, що народився століттям пізніше важко досягти її рівня як морального авторитету. У нас більше немає мудреців та сивіл — як літературних, так і духовних, тож коли ми читаємо, що Джордж Еліот слухали, як оракула, то відчуваємо ностальгію, змішану зі здивуванням. Найвідоміший відгук в такому дусі лишив Ф. В. Г. Маєрс [F. W. H. Myers], описуючи візит письменниці до Кембриджського університету у 1873 році:

Пам'ятаю, як одного травневого вечора я супроводжував її у прогулянці Фелоуз Гарден біля Триніті-коледжу, і вона, хвилюючись дещо більше, ніж звичайно, провадила розмову на тему трьох понять, що так часто надихають і кличуть до бою чоловіків — понять Бог, Безсмертя, Обов'язок — і з серйозністю просто-таки смертельною стверджувала, яким неосяжним є перше, яким неймовірним — друге і водночас яким безумовним та абсолютним — третє. Ніколи, здається, влада позаособистісного Закону не проголошувалася з такою суворістю. Я слухав, а тим часом сутеніло; в присмерку її обличчя — зосереджене, величне — нагадувало обличчя Сивіли; здавалося, ніби вона відібрала у мене один за одним два сувої, що несли надію, і лишила тільки один, що лякав невідвортною долею. І коли ми стояли, на деякій віддалі одне від одного, серед колони могутніх дерев, під небесами, де згущувалась темінь й не було жодної зірки, я зачудовано дивився, як Тит у Єрусалимі, на порожні лави й безлюдні університетські корпуси — на святилище, позбавлене Божественної присутності, на рай, де немає Бога.

Якби ці рядки писали ми, їхня висока риторика мала б іронічний відтінок — та ця іронія не виглядала б особливо доречною. Коли Джордж Еліот хотіла бути іронічною, виходило найменш комічно порівняно з іншими канонічними романістами, але водночас — спародіювати її було найважче. Існують лише мимовільні, випадкові пародії на її твори. Моральна піднесеність, якщо вона не виправдана інституцією, звичаєм чи іншою важливою причиною, викликає у нас нетерпіння. Джордж Еліот частину своєї аури зберегти вдалося. Хоча на моралізування ми кидаємо лише побіжний погляд і волимо говорити радше про її ідеї чи мистецтво, цілковито цей дух не зник із нашого обрію, тому що він органічно виростає з її романів — і особливо «Міддлмарч».

Генрі Джеймс, який уник ролі послідовника Джордж Еліот, міркуючи над її посмертно опублікованою спадщиною — листами та нотатками, мимоволі узяв той самий тон споглядання піднесеного: «Від цих аркушів віє ароматом морального підйому; любов'ю до справедливості, істини й світла; віє широким, щедрим поглядом на речі; постійними зусиллями, скерованими на те, щоб високо тримати смолоскип у сутінках людської свідомості».

Джеймс писав елегійно й без жодного злого наміру, та ми дивуємося: як після такої похвали романіст може вижити? Канонічний роман має мало спільного з літературою мудрості — прикладів їхнього перетину можна назвати дуже мало, «Міддлмарч» — чи не єдиний. Роман «Грудень декана» Сола Беллоу читачі зазвичай із гнівом відкидають. Читаючи його, я погоджувався із кожним спостереженням автора, але страждав від його стійкої тенденційності. В «Міддлмарч» я рідко погоджуюсь із монологами оповідача, котрі зустрічаються тут доволі часто, проте вони не викликають спротиву і читаються так само рівно, як решта книги. Естетичний секрет Джордж Еліот — у її майстерності триматися того, що Генрі Джеймс у критичній статті 1866 року назвав «нейтральною територією, де мораль і естетика діють у злагоді й гармонії». Можливо, річ навіть не у цьому секреті, а у самій особистості Джордж Еліот, оскільки я не можу пригадати жодного іншого

великого романіста до неї чи після, у кого відверте моралізування перетворилося би на естетичну чесноту, а не поховало весь твір. Навіть якщо читач пристрасно захоплюється ідеєю хрестового походу проти чоловіків, що до нього закликають Доріс Лессінг чи Еліс Волкер¹, їхня риторика не приносить задоволення. Варто придивитися до «Міддлмарч» уважніше, щоби глибше зрозуміти, як Еліот вдається примирити мораль та естетику.

«Міддлмарч» Еліот, як і останній її роман «Даніель Деронда», амбітно задуманий як велика складна побудова з прихованими, проте безсумнівними алюзіями на «Божественну комедію» Данте. Александр Велш [Alexander Welsh] довів це щодо «Міддлмарч» і відзначив, як і Кволз, щодо «Даніеля Деронда». Дантівське прагнення знати і у підсумку бути знаним, прагнення лишитися у людській пам'яті, Велш називає головним імпульсом, що рухає двома вражаючими шукачами «Міддлмарч»: Доротеєю, що певною мірою є альтер-его авторки, та Лідгейт, до якого Еліот, як здається, відчуває глибоку, проте обережну симпатію. Данте — найамбітніший з усіх великих письменників, дерзнув уявити картину, де усі персонажі сягнули абсолютної завершеності, отримали остаточний присуд. Вони розкриваються перед нами, проте жодна зміна їм вже недоступна: свій шанс вони використали. Вельми цікаво, що Джордж Еліот як гуманний вільнодумець вибрала за модель Данте. Ймовірно, її схильність до суворих моральних суджень якось вплинула на цю несподівану спорідненість з Данте, який, напевно, знайшов би для неї місце у п'ятій пісні «Пекла», хоча нам уявити собі Джордж Еліот та Джорджа Генрі Льюїса такими собі Франческою й Паоло XIX століття — напрочуд важко. Джордж Еліот же, напевно, найбільше серед персонажів «Пекла» симпатизувала Уліссу, чий смертоносний похід за знаннями став героїчним архетипом для головних персонажів «Міддлмарч».

Щодо Лідгейта Велш зауважує: «Саме його постать і його покарання — найбільше мають від Данте», тож я почну саме з цього

¹ Відомі феміністичні письменниці другої половини XX століття.

персонажа, зокрема з похмурого контрасту між п'ятнадцятим розділом, де він вперше з'являється, і сімдесят шостим, де він визнає поразку і полишає усіляку надію на подальше пізнання. Спершу ми бачимо двадцятисемирічного Лідгейта — хірурга, що має справжню пристрасть до медичних досліджень та подає великі надії:

Ми не втомлюємося знову і знову розповідати історії про те, як чоловік полюбив жінку та добився її руки — або навпаки, про те, як їхні шляхи фатально розійшлися. Чи то завдяки своїй надмірній поетичності, чи то надмірній дурості ми не лякаємося в тисячний раз оспівувати жіночу «вроду і поштивість», за словами короля Якова, не пересичуємося бреньканням старовинних струн трубадурів і лишаємося порівняно байдужими до «вроди і поштивості» іншого роду — тієї, яку завойовувати потрібно старанною думкою та терплячою відмовою від маленьких капризів. Історія цієї пристрасті також складається по-різному: хтось якнайпрекрасніше одружується, хтось розчаровується і розлучається. Часто причиною гіркої розв'язки стає й перша, оспівана трубадурами пристрасть. Адже серед багатьох чоловіків середнього віку, які щоденно виконують свої обов'язки за однією й тією ж схемою, що їм нав'язана десь так само, як спосіб носити краватку, немало знайдеться і таких, хто в молодості прагнув самостійно керувати своєю долею і навіть змінити світ — хоч трошки. Навіть собі вони воліють не зізнаватись у тому, як сталося так, що їх зрештою обтесали за загальним зразком і пачками випустили в життя. Можливо, те щедre завзяття, з яким вони хапалися до роботи, нічого за це не просячи, згасало так само непомітно, як інші захоплення, аж доки ця їхня особистість не перетворилась на привид, який бродить по дому серед нових меблів. У світі немає нічого настільки невловимого, ніж ці поступові зміни. На початку люди

самі не усвідомлюють, що в них щось міняється: можливо, вони заражаються навіть від якихось загальнови-знаних дурниць чи банальних висновків, які ми повсяк-час виголошуємо; а можливо — причиною зміни стає хвилювання, викликане жіночим поглядом.

Лідгейт не збирався поповнювати ряди цих невдах, і таки мав шанси кращі за інших, оскільки його науко-вий інтерес швидко набрав форми професійного ентузі-азму. Він глибоко поважав свій фах, і цієї поваги не при-гасили труднощі, з якими стикається кожен підмайстр; крізь роки навчання й досліджень, проведені у Лондоні, Единбурзі, Парижі, він проніс переконання, що медична професія (у її ідеальній формі) — найкраща у світі, адже у ній вступають у досконалий союз наука і мис-тецтво, а інтелектуальні перемоги найпрямішим чином пов'язані із суспільним благом. Саме цього поєднання вимагала натура Лідгейта: він був дуже емоційною осо-бистістю, і за всієї абстрактності своїх учених занять живо, повнокровно відчував свою єдність із іншими, був небайдужим до людей. Його цікавили не лише «ви-падки» хвороб, а й самі хворі — Джон та Елізабет. І особ-ливо Елізабет.

Переклад Ольги Радомської

Про «вроду і поштивість», чи вроду та врівноваженість, гово-рить не англійська Біблія короля Якова¹, а сам монарх, Яків I. Бі-долашний Лідгейт, якому судилося у п'ятдесят років померти переможеним, таки став одним із натовпу звичайних чоловіків се-реднього віку, які не керують своєю долею і не змінюють світ ні на йоту. Замініть ім'я Тертія Лідгейта на доктора Діка Дайвера — і можна вставити зацитовані два абзаци у роман «Ніч ніжна»²:

¹ Біблія короля Якова — канонічний переклад XVI століття.

² Роман Фіцджеральда.

вони б ідеально вписалися туди за змістом, хоч і навряд чи — за стилем. Як і Лідгейт, Дайвер Фіцджеральда зазнає життєвої поразки через невдалий, руйнівний шлюб, а також інші вчинки, зумовлені «пересічністю» (як сказала б Джордж Еліот) обох персонажів. Френк Кермод зауважує, що «Міддлмарч» — це книга, присвячена соціальним аспектам шлюбу, в той час як «Райдуга» — духовним. Фіцджеральд, здається, прагнув поєднати обидві ці теми, але невдало — йому бракувало надзвичайних розумових здібностей Еліот та пророчих прозрень Лоуренса; втім, «Ніч ніжна» лишається невдачею яскравою, ефектною. До Дайвера цілком можна прикласти блискучі рядки Джордж Еліот, сказані про Лідгейта, про його жадання «уяви, яка дозволила б йому спостерігати найтонші події, що їх не покаже жодне збільшувальне скло, що їхні довгі, але закономірні маршрути у зовнішній темряві можна простежити лише за допомогою внутрішнього світла — найчистішої Енергії, яка навіть атоми ефіру вловлює у своєму ідеально освітленому просторі».

Це дантівський Рай за версією Джордж Еліот, виражений у формі ідеалізованого світського пошуку-подвижництва. Лідгейт із Дайвером узріти його не змогли. Поразка Лідгейта, знову ж таки, стала моделлю для героя роману «Ніч ніжна», який закінчив свою блискучу кар'єру провінційним лікарем у якомусь із містечок біля озер Фінгер-Лейкс на заході штату Нью-Йорк. Крах Лідгейта ми бачимо у розділі сімдесять шостому, коли він каже Доротей:

Я дуже ясно бачу, що єдиний можливий вихід — якомога швидше поїхати з Міддлмарча. Тут, навіть у кращому випадку, я ще довго не зможу стати на ноги, і... зрештою, на новому місці легше починати спочатку. Я повинен робити те, що й інші чоловіки, — думати про те, як задовольнити світ та нажити грошей, знайти у лондонському натовпі невеличку нішу — і втиснутися в неї, влаштуватися десь на водах чи навіть виїхати у тропічне містечко, де на курортах повно англійців на відпочинку, при цьому

будь-якими засобами здобути широке реноме — ось та мушля, в яку я повинен заповзти, якою спробую захистити свою живу душу.

Переклад Ольги Радомської

Ось у чому поразка Лідгейта: почавши з райських пошуків знання він загруз у болоті, яке загрожує його душі, — а незабаром і тілу. Протилежну долю заслужила Доротей, що витерпіла чистилище шлюбу з недолугим Казобомом і змогла нарешті одружитися із Ладиславом, якого багато критиків також вважали парою не найкращою — але не авторка. Хоча сюжетна лінія Лідгейта справляє дуже сильне, гостре, навіть болісне враження — особливо його поразка, головною героїнею роману є все ж Доротей: книгу навіть цілком виправдано можна було назвати «Доротей Брук» замість «Міддлмарч». Вірджинія Вулф наполягала, що цей персонаж є зразком, квінтесенцією усіх героїнь Еліот:

Ось у чому їхня проблема. Вони жити не можуть без релігії і починають її шукати ще маленькими дівчатками. Кожна має глибоку фемінну тягу до чесноти, через що місце, де стоїть ця героїня з її поривом і мукою, стає серцевиною роману — спокійною, чистою та ізольованою, ніби місце для молитви, — але при цьому героїня більше не знає, кому молитися. В освіті ці жінки бачать своє призначення; у повсякденних, одвічних жіночих заняттях; у тому, щоби цих традиційних послуг надавати ще більше. Вони не знаходять того, чого прагнуть, і ми не повинні цьому дивуватись. Здається, древня жіноча свідомість, просякнута стражданням і чутливістю, німа протягом стількох віків, виповнила цих героїнь до краю, вирвалася назовні й видушила із себе вимогу чогось — чого, вони й самі навряд чи знають — чогось, що, можливо, несумісне з реальністю людського існування. Джордж Еліот мала надто

сильний інтелект, щоб дозволити собі перекрутити цю реальність і факти, і надто прямий характер, щоби пом'якшувати істину — а істина була суворою. При всій відвазі їхніх старань, боротьба для її героїнь закінчується трагедією або компромісом, що ще сумніше.

Джордж Еліот не була б у захваті від думки Вірджинії Вулф, що Доротея закінчила боротьбу компромісом, сумнішим за трагедію. Це справді трохи засуворий вердикт другому шлюбу Доротеї — з добросердним, хоч і трохи безпорадним Віллом Ладиславом. Річард Елманн у своїх проникливих біографічних роздумах на тему «Чоловіки Доротеї» не знайшов реального прототипа для жалюгідного Казобона — архетипного псевдоспеціаліста з усіх міфологій, тому висунув гіпотезу, що моделлю для Еліот послужила темна сторона її власного Я — ті нездорові фантазії, до яких призвело за давнине сексуальне витіснення. Настільки ж спокусливим є здогад Елманна про те, що нудний, ідеалізований Ладислав писався не лише з першого чоловіка Еліот — Джорджа Генрі Льюїса, а й із другого — на двадцять з гаком років молодшого за письменницю Джона Кросса, з яким вона провела у шлюбі останні сім місяців свого життя. Про Еліот, як і про Доротею, не можна сказати, що вона знайшла собі рівноцінного партнера — але хто в ті часи, окрім Джона Стюарта Мілла (що з відомих причин було неможливим), міг скласти їй гідну — за інтелектом і духом — пару? У надзвичайній «Прелюдії» до «Міддлмарч» Еліот порівнює святу Терезу з Авілі із «Терезами, народженими пізніше», які «не зустрічають підтримки з боку відповідних суспільних порядків чи переконань, що можуть замінити знання палким душам, жадібним до звершень».

У останньому абзаці «Вступу» Еліот виголошує вражаюче іронічний, похмурий та агресивний плач — по Доротеї та собі:

Дехто думає, що ці змарновані життя, ці безпомічні блукання пояснюються тією незручною невизначеністю, якою керувалася Верховна Сила, створюючи жіночу натуру. Якби існував якийсь чіткий критерій жіночої

нікчемності — наприклад, вміння рахувати лише до трьох — про суспільну роль жінок можна було би говорити з науковою певністю. Але невизначеність існує, і відмінності між різними жінками набагато більші, ніж можна було би подумати, судячи з одноманітності жіночих зачісок та незмінного інтересу до любовних історій, прозових і поетичних. Тут і там серед каченят, що бабраються у болоті, росте лебеденя, якому ой як нелегко, бо довіку не відкриється перед ним широке плесо, де можна було б оселитися із собі подібними велетами. Тут і там народжується свята Тереза — засновниця *нічого*, чиї гарячі удари серця й зітхання за недосяжним добром витрачаються намарне серед численних перешкод, замість зосередитися на якійсь важливій справі, що здобуде тривале визнання.

Переклад Ольги Радомської

Яке місце в «Раю» відвів би «засновницям нічого» Данте? Для наших феміністичних критиків Джордж Еліот з її суворістю — постать незручна, як і Джейн Остін. Основу для подальшої феміністичної оцінки цієї письменниці було закладено в есе Лі Едвардс 1972 року. Свідома, що «„Міддлмарч“ — це роман, присвячений силі уяви», Едвардс закинула Еліот, що та не наділила Доротею більшою енергійністю та вольовими якостями:

...Джордж Еліот, зрештою, не вдалося створити героїню, яка би від початку усвідомлювала, що не симпатизує шлюбу і не потребує його, бо шлюб штовхає її до підкорення чи загибелі. Якби авторка знайшла систему цінностей, у якій така жінка могла б жити, — вона би вдихнула нове життя у виснажений образ святої Терези.

Доротея, як її творець, була не готова відмовитись від подружнього життя. Можливо, «Міддлмарч» виграв би, якби Джордж

Еліот була радикальною феміністкою, а можливо, і ні. Але унікальність Еліот — не в рівні її емансипованості, навіть не в енергійності та вольових якостях, а в широті та силі інтелекту. Чи могла авторка наділити Доротею мисленням, яке за оригінальністю не поступалося би мисленню Блейка чи Емілі Дікінсон? Адже «Міддлмарч» — не «Портрет митця замолоду», це портрет Доротеї Брук, яка могла би стати протестантською святою Терезою, якби не народилася в місці і часі, що не відкривали простору для такої святої жінки.

Лідгейта цікавлять наукові відкриття і слава, яку вони можуть принести, але у Доротеї тяга до знань цілковито духовна. За натурою своєю споглядальна, Доротея не годиться на роль громадського діяча чи політичного реформатора. Як і Джейн Остін, Джордж Еліот була надто талановитим митцем і надто гострим іроніком, щоби тогочасні суспільні умовності могли завдати якоїсь шкоди її творчості. Обидві романістки дбали насамперед про якість своїх романів, обидві володіли тоншим і глибшим чуттям моралі, ніж заведено в нас, і різниця між ними лише в тому, що Еліот більш відверто, ніж Остін, поєднує естетичні цілі з моральними. Майстерність Еліот як наратора, що контролює хід оповіді, не дозволяє їй відкривати перед Доротеєю шляхи й можливості, котрі й самій авторці не дуже-то доступні. Мордехай, натхненний єврейський пророк, у одному місці каже Данієлю Деронда: «Священними принципами нашого народу є дія, право вибору та непохитна пам'ять». Еліот була настільки обдарованою, щоб не лише написати це правило, а й жити ним — принаймні до певної міри. Можливо, бажання феміністичних критиків бачити більш феміністичну Джордж Еліот і виправдане, проте не з погляду літератури. Позицію феміністок передбачив ще Генрі Джеймс: він також вважав, що Еліот не використала всіх можливостей, які відкривав блискучий образ Доротеї, і що читач прагнув би кращої долі для героїні, ніж влаштувала авторка. Але хитромудра Еліот передбачила усі подібні закиди і відповіла на них у фінальному абзаці роману:

Звісно, ці найважливіші у її житті вчинки не були ідеальними. На них її штовхнув імпульс молодості та благородства, а в недосконалому суспільстві великі почуття часто обертаються помилками, а велика віра — ілюзіями. Адже немає людини, чиє внутрішнє єство настільки сильне, що не залежить значною мірою від зовнішніх обставин. Тереза нашого часу навряд чи отримала б можливість реформувати звичне життя, так само, як нова Антігона не змогла би звершити свій подвиг — пожертвувати усім ради того, щоб поховати брата: адже самі умови для таких високих горінь навіки минули. В наш час ми, люди пересічні, своїми щоденними словами і вчинками визначаємо життя багатьох Доротей, чимало з яких будуть змушені принести жертви набагато сумніші, ніж та Доротея, чию історію ми розповіли.

Її натура, чутлива до піднесеного, не раз переймалася високими пориваннями, хоча сторонні їх часто й не помічали. Її багата натура, подібно до тієї повноводої річки, яку приборкав Кір, розлилася дрібними струмками, чиї назви невідомі людству. Проте її вплив на найближче оточення був більш ніж значущий. Світове благо залежить не лише від історичних, але й від повсякденних подій, і тим, що ваші та мої справи йдуть не так погано, як могли би, значною мірою ми завдячуємо тим людям, які віддано жили непомітним життям і спочивають у забутих могилах.

Переклад Ольги Радомської

Мало можу навести сентенцій настільки мудрих і застережливих, як «...немає людини, чиє внутрішнє єство настільки сильне, що не залежить значною мірою від зовнішніх обставин». Бійцям ресентименту не потрібний цей вислів; мені — потрібний конче. Та вислів «значною мірою» вжито не просто так: Еліот має на увазі, що внутрішня сила особистості все ж здатна впливати

на цю «міру». Детермінізм — це гірка реалія і нашого життя, і літератури, тож боротьба індивідуальної волі із суспільно-історичними силами точиться безкінечно в обох царинах. Доротея вирішила відмовитися від цієї боротьби, бо вона, як і авторка, вірить, що «світове благо залежить не лише від історичних, але й від повсякденних подій».

Джеймс, можливо, правий: я сам як читач іноді хотів би, щоб Доротея здійснила історичний вчинок. Та можливо, Джеймс і помиляється: що історичного, зрештою, вчинили його власні героїні, які викликають найбільше захоплення, — Ізабель Арчер та Міллі Тіл? У «Міддлмарч», що незмінно справляє на читачів «більш ніж значущий» вплив, канонічний роман епохи свого розквіту сягнув Піднесеного.

14. ТОЛСТОЙ І ГЕРОЇЗМ

Найкращий відомий мені вступ до Толстого міститься в спогадах Максима Горького. У книзі нарисів «Лев Толстой» (1921) Горький описав свої візити до сімдесятидворічного романіста, який на початку 1901 року поправляв здоров'я у Криму — вже після оголошення йому анафеми. Горький не приховує, що він і Толстой багато у чому суперечили один одному, проте це лише посилювало його бажання зрозуміти старшого автора:

У щоденнику, який він дав мені почитати, мене вразив дивний афоризм: «Бог — це моє бажання». Повертаючи зошит, я спитав: що це?

— Незакінчена думка, — сказав він, примружено дивлячись на сторінку. Напевно, я хотів сказати: бог — це моє бажання пізнати його... Ні, не те... — він засміявся і, згорнувши зошит трубкою, засунув її в широку кишеню блузи. Стосунки з богом у нього невизначені, та іноді вони нагадують мені стосунки «двох ведмедів в одному барлогу».

Переклад Ольги Радомської

Дуже влучно навівши прислів'я, Горький проникливо підмітив прихований нігілізм Толстого — й одночасну нездатність витримати цей нігілізм. У закінченій думці романіста Бог — це прагнення безсмертя. Толстого з його надзвичайною відвагою турбував не стільки

загальнолюдський страх смерті, скільки власна непересічна життєва сила, віталізм, який в принципі не міг змиритися з ідеєю про кінець існування. Горький, знову ж, дуже точно це вхоплює:

Все життя він боявся смерті й ненавидів її, все життя біля його душі тріпотів «арзамаський жах»: йому, Толстому, невже — вмирати? Весь світ, вся земля дивиться на нього; з Китаю, Індії, Америки — звідусіль тягнуться до нього живі і тремтливі струни, його душа — для всіх; і — назавжди! Чом би природі не зробити єдиний виняток зі своїх законів і не дарувати єдиній людині фізичне безсмертя — чому?

Переклад Ольги Радомської

Жадання Толстого можна назвати радше апокаліптичною тугою, ніж релігійним почуттям. Ще живуть на світі розкидані по всіх усюдах толстовці, але нині цей світогляд важко відрізнити від інших версій одуховленого раціоналізму. Толстой любив того, кого називав Богом, холодно — більше з необхідності, аніж щиро. Роль Христа в його уяві зводилася до виголошення Нагірної проповіді: самого себе Толстой вважав богом, напевно, в більшій мірі. Читаючи його релігійні писання, бачиш суворого, часто нещадного мораліста, який навряд чи зможе вас чомусь навчити, якщо ви, як Ґанді, не возведете ненасильницький принцип в ранг найвищої цінності. Толстой зачав тринадцятьох дітей, але при цьому його погляди на шлюб та сім'ю вельми неприємні, а погляди на сексуальність — жінконенависницькі до жадливої міри. Але все це стосується Толстого-публіциста, Толстого-мислителя, а не автора літературних творів — навіть якщо брати пізній роман «Воскресіння» чи повісті «Диявол» і «Крейцера соната». Оповідний дар Толстого настільки сильний, несхибний, що моралізаторські відступи не здатні спотворити його прозу, не здатні зробити її тенденційною.

Російські критики підкреслили, що у його романах та повістях повсякденне змальовується під таким незвичайним і дивним кутом,

що набуває нового сенсу. Толстой по-своєму переписує те, що Ніцше називав «найпершою поемою людства» — той спосіб, у який ми домовились бачити космос. Якщо глибоко зануритись у романи Толстого, починаєш не стільки бачити те, що бачить він, скільки усвідомлювати, наскільки випадкове твоє власне бачення. Наш світ значно бідніший за його, бо цьому автору якось вдається створити враження, що його перспектива одночасно і природніша, і незвичніша за нашу. Позірна простота концепції природи — це риторичний тріумф Толстого: щоби усвідомити усю її метафоричність необхідний певний час. Найпрозорішою паралеллю цій концепції в англійській літературі була творчість раннього Вордсворта, тобто поеми, які він написав до «Тінтернського абатства»: серед них «Вина і жаль», «Зруйнований дім» та «Старий жебрак із Камберленду». Там Вордсворту ще не потрібен був міф пам'яті чи колріджівський мотив взаємообміну між розумом та природою. Перші видатні поезії Вордсворта — щемкі картини страждань природних чоловіків і жінок, толстовські ще до Толстого: напружені й прості до такої міри, що майстерність, з якою досягнуто цієї простоти, майже непомітна. Також цікаву схожість з Толстим демонструє Джордж Еліот у найбільш вордсвортіанському своєму творі «Адам Бід» — і підтверджується ця схожість захопленням, яке роман викликав у російського романіста.

Знаки того, що Вордсворт називав безсмертям, прийшли до нього зі спогадів ранніх дитячих років, і саме вони жили його природний пієтет — хоч і приречені були дещо зблякнути у світлі буденності. Толстому такі одкровення не являлись, тож свій еквівалент природного пієтету він шукав у російських селян. Та що б не знайшов, навряд чи це здатне було його задовольнити. Він намагався любити Бога, як простолудин, але при цьому був надто глибоким раціоналістом, щоб прийняти народну віру. Оскільки Толстой не вірив у чудеса, визначити, що ж він вкладав у поняття «любити Бога» — справа нелегка. Горький згадував: Толстой «далі сказав, що правда — одна для всіх, і це любов до Бога. Але говорив на цю тему холодно й втомлено». Іншого разу Толстой звернув

увагу Горького, що віра і любов вимагають відваги й сміливості — якостей, вже ближчих до його етосу. Та якщо на любов до Бога треба насмілюватися — хто ж порятує лякливих? Що у Толстому зачаровує — тут і деінде, так це оригінальність, дивність його темпераменту. Його мотиви рідко збігаються з нашими. Відвага й сміливість — чесноти епічні, тобто релігія Толстого (так звана) переймає якості його творчості — з усіх боків епічної. Коли Толстой порівнює себе з Гомером, ми віримо йому більше, ніж будь-кому з інших авторів, що творили після «Іліади». Проповідуючи чи моралізуючи, Толстой лишається епічною постаттю й творцем епосу.

Чи мають значення погляди Толстого — моральні, релігійні, естетичні? Самі собою — так, якщо говорити про минуле, коли вельми впливовим та поширеним було толстовство; але у наш час — ні, коли Толстого потрібно розглядати у товаристві Ягвіста, Данте й Шекспіра як, можливо, єдиного автора, здатного кинути їм виклик. Він би дуже засмутився з такої долі, адже повчання свої цінував набагато вище, ніж вміння розказувати історії. Як письменник він все ж схвалив би порівняння з авторами «Іліади» та «Книги буття», але навряд чи змінив би своє зневажливе ставлення до Данте й Шекспіра. Особливий гнів у нього викликав «Король Лір» — і тим іронічніше, що в останні дні свого життя, коли письменник втік з дому у відчайдушному пориві до самоти і свободи — він мимоволі зіграв роль божевільного короля. Толстой приголомшливо прагнув мучеництва, але царський уряд свідомо не давав йому такої можливості: адептів Толстого переслідували, але самого його не чіпали — всесвітньо відомого мудреця, епічного романіста, майже від початку визнаного істинним нащадком та послідовником Пушкіна, а отже — найбільшого від усіх російських письменників. Ця слава навряд чи коли-небудь згасне. Напевно, якась частина Толстого завжди прагнула дорівнятися до Гомера та Біблії, навіть перевершити їх, хоч назагал романіст постійно підкреслював свою недовіру до літератури. І навіть відмовляв у цінності всій естетичній сфері — я думаю, так проявлялась у ньому агоністична напруга.

Його стаття «Що таке мистецтво?» (1896) — лютий осуд грецької трагедії, Данте, Мікеланджело, Шекспіра й Бетховена — цілковито суперечить захопливому «Хаджі-Мурату», повісті, написаній між 1896 та 1904 рр., але за життя автора не публікованій. Хоча Толстой якось відгукнувся про цей твір як про примху свою, розвагу, він, проте, знову і знову його переписував, і дуже добре знав, що це шедевр, який суперечить майже всім його принципам морального, християнського мистецтва. «Хаджі-Мурата» мало хто наважиться оцінити вище за інші видатні повісті Толстого — в цьому жанрі він досяг вершин. «Смерть Івана Ілліча», «Господар і робітник», «Диявол», «Козаки», «Крейцерова соната», «Отець Сергій» — усе це значні досягнення, але навіть перші дві речі так не запали мені в душу, як «Хаджі-Мурат». Я прочитав його сорок років тому, й відтоді — це мій особистий стандарт піднесеного, за яким слід звіряти художню прозу. Для мене — це найкраща повість у світі, принаймні найкраща з тих, котрі я читав.

У цій книзі я прагнув довести, що оригінальність, тобто дивність, незвичність, новизна, — це головна якість, що робить твір канонічним. Дивність Толстого сама собою дивна, тому що на перший погляд, як це не парадоксально, дивною не видається. У всіх його творах оповідь ведеться від автора, і цей авторський голос — прямий, раціональний, впевнений, уважний. Віктор Шкловський, один серед найвидатніших російських критиків, зауважив: «Звична стратегія Толстого — відмова впізнавати об'єкт. Усе описується так, ніби вперше побачене». Ця техніка очуднення в поєднанні з інтонаціями оповідача навіває читачеві чарівне враження, ніби він усе бачить вперше й одночасно відчуває, що все це йому добре знайоме. Здавалося б, неможливо поєднувати одночасно і зовнішній, відсторонений, і внутрішній, домашній, погляд — але саме такою є унікальна атмосфера творів Толстого.

Як може твір бути одночасно і незвичним, і природним? На мою думку, шедеврам світової літератури, таким, як «Божественна комедія», «Гамлет», «Король Лір», «Дон Кіхот», «Втрачений рай», II частина «Фауста», «Пер Гюнт», «Війна і мир», «У пошуках

втраченого часу», — вдається поєднати ці антитетичні якості. Перелічені твори відбивають надзвичайно різні, розмаїті перспективи, а можливо, — навіть створюють нові. Але невеликих за обсягом повістей, спроможних поєднати антитезу незвичного і звичайного, знайдеться небагато. «Хаджі-Мурат» настільки ж віддалений від нас, як «Одіссея», і настільки ж знайомий, як твори Гемінгвея. Фінал цієї повісті — героїчний бій Хаджі-Мурата й жменьки відданих йому васалів з натовпом ворогів — неминуче повинен нам нагадати незабутню (на мою думку) сцену з «По кому подзвін»: фінальну битву Ель Сордо та групи партизан зі значно численнішим й краще озброєним загоном фашистів. Гемінгвей, вірний учень Толстого, блискуче наслідує великий оригінал. Але Хаджі-Мурат відрізняється тим, що живе й умирає як герой архаїчного епосу, наділений усіма чеснотами Одіссея, Ахілла та Енея — і при цьому позбавлений їхніх вад.

Між Людвігом Вітгенштайном та Ісаком Бабелем, окрім єврейського походження, немає майже нічого спільного, тож тим цікавіша їхня обопільна пошана до «Хаджі-Мурата». Вітгенштайн подарував примірник цієї повісті своєму учневі Норману Малколму, коли того прикликали до армії, і сказав, що з цієї книги можна дуже багато взяти. Бабель, перечитуючи Толстого в лихоліття 1937 року, впав у майже пафосний захват: «Від самої землі, крізь руку, об лист паперу б'є нічим не заізолюваний електричний розряд, це сама істина безжально шматує усе зовнішнє, несуттєве».

Книга, що надихнула Бабеля і Вітгенштайна на такі слова, без сумніву, торкається загальнолюдського — чого Толстой завжди прагнув. Навіть Генрі Джеймс, який віддавав безсумнівну перевагу Тургенєву перед Толстим, не зміг би назвати «Хаджі-Мурата» «нев'язним, розхитаним монстром» — його дослівна характеристика «Війни і миру». Тож розглянемо цю повість пильніше, щоб зрозуміти, чому Толстой став центром канону ХІХ століття, чому він так виокремлюється на винятково багатому мистецькому ландшафті Демократичної ери.

«Хаджі-Мурат» належить насамперед до царини історії, хоча називати його історичною повістю — в тому сенсі, в якому «Війну та мир» можна назвати історичним романом — недоречно. У «Хаджі-Мураті» Толстой уникає роздумів над історією, це просто розповідь про події. Однак те, що відбувається у книзі, — автором не вигадане, принаймні у головному. Читаючи цю повість паралельно з монографією «Російське завоювання Кавказу» Дж. Ф. Бедділі [J. F. Baddeley] (1908), я зіткнувся з парадоксом: Толстой ніби суворо дотримується фактів, іде за дійсністю, але при цьому його твір — міфологічний епос, а не реалістична хроніка. Протягом першої половини дев'ятнадцятого століття Російська імперія безперервно вела завойовницькі війни в лісистих горах Кавказу. У священній боротьбі з загарбниками мусульман об'єднав імам Шаміль, чиім найудатнішим помічником був Хаджі-Мурат — особа легендарна ще задовго до своєї героїчної смерті. У грудні 1851 року, розсварившись із Шамілем, Хаджі-Мурат перейшов до росіян. Через чотири місяці, у квітні 1852-го, спробував втекти і загинув у відчайдушному бою з переслідувачами.

Біограф та перекладач Толстого Ейлмер Мод [Aylmer Maude] першу згадку про Хаджі-Мурата відстежив у листі, який Толстой написав 23 грудня 1851 року — якраз перед тим, як розпочав службу артилерійським офіцером у війні з Шамілем:

Якщо хочете похвалитися новинами з Кавказу, можете розповісти знайомим, що кілька днів тому такий собі Хаджі-Мурат (друга за значенням людина після Шаміля) здався російському царю. Це найперший відчайдух і сміливець в усій Черкесії — а був змушений піти на підлість.

Переклад Ольги Радомської

Через півстоліття Толстой вже не знаходить у вчинках Хаджі-Мурата нічого підлого, навіть натяку на підлість. Порівняно з іншими персонажами повісті, особливо з владарями-суперниками Шамілем та Миколою I, Хаджі-Мурат — бездоганний. Хоча Толстой

ніколи не висловлював жодного докору на адресу Гомера, образ Хаджі-Мурата сам собою є потужною критикою гомерівського героя. Персонаж Толстого поєднує в собі найвищі чесноти, які Гомер розділив між Ахіллом та Гектором, і при цьому не виявляє ані нищівного гніву першого, ані пасивного упокорення другого.

Як і Ахілл, Хаджі-Мурат відчуває свою міць, і тому він величний — зрілий, цілісний, могутній без грубості. У його життєвій силі більше витонченості, ніж у Ахілла: за хитрістю та дипломатичністю він не поступається Одиссею. Як і останній, Хаджі-Мурат прагне повернутися додому, до жінок і дітей. На відміну від Одиссея, він не досягає успіху, але автор не оплакує поразку, а показує героя в апофеозі слави. Жоден інший центральний персонаж Толстого не змальований з такою симпатією та повнотою, як Хаджі-Мурат, і я не певен, чи десь у західній літературі знайдеться еквівалент цьому образу татарського ватажка. У кого ще природна людина, щедро обдарована і сміливістю, і хитрістю, стала головним героєм і досягла тріумфу? Народний герой Ностромо Конрада — постать значна, але змальована з набагато меншою вигадливістю, ніж Хаджі-Мурат. Відчайдух Толстого настільки ж винахідливий, як і сам Толстой. І навіть вмирає він гідно, настільки ж героїчною смертю, наскільки сміховинною — Ностромо.

Для розуміння «Хаджі-Мурата» не може не мати значення той факт, що на початку 1902 року Толстой опинився при смерті. Але до квітня хвороба відступила, і він зміг повернутися до редагування повісті. Слід цього випробування лишився в епізоді смерті татарського ватажка: герой ніби вмирає за автора. Романіст, напевно, розумів: у якомусь сенсі він і *був* Хаджі-Муратом, чи, точніше, Хаджі-Мурат був шекспірівською версією Толстого — і я вбачаю в цьому іронічний тріумф великого драматурга над таким ворожим до нього романістом.

«Хаджі-Мурат», без сумніву, найшекспірівська повість Толстого — за соковитістю персонажів, за багатством драматичних емоцій і, насамперед, — за відображенням змін у характері головного героя. Як і Шекспір, оповідач «Хаджі-Мурата» одночасно всі

і ніхто, зацікавлений і незацікавлений, глибоко схвилюваний і холодний. У Шекспіра Толстой навчився (хоч він би це заперечив) мистецтва зводити різнопланові сцени, змішувати різні емоції, щоб отримати складніші, цікавіші послідовності, ніж простий розвиток дії. Ми читаємо «Хаджі-Мурата», перебуваючи у контексті, про який Толстой не міг мати жодного уявлення, і все одно захоплюємось майстерністю його опису ситуацій та людей.

Толстой закидав Шекспіру абсурдну річ: що той неспроможний індивідуалізувати мову своїх персонажів. Це все одно, що звинуватити Баха в невмінні скласти фугу. Краще знання англійської просвітило б Толстого. Агресія романіста щодо Шекспіра — захисна, хоч він цього, швидше за все, й не усвідомлював. Йому подобався тільки Фальстаф; Лір викликав просто-таки скажену зневагу. Прикро говорити про недоліки Толстого, а втім, вони проявляються лише при порівнянні з Шекспіром. Найсильніший персонаж романіста, Анна Кареніна, має глибокі шекспірівські риси, чого Толстой не зміг їй пробачити — попри всю свою любов. Оскільки Толстой без перебільшень ненавидів Шекспіра, справедливо буде додати, що, крім цього, він драматурга ще й боявся. Томас Манн гадав, що Толстой глибоко в душі ототожнював Шекспіра з природою, а себе — з духом. Ми ж іще почуємо овації Толстому за те, що Герріет Бічер-Стоу він цінував вище за Шекспіра — оскільки у наших академіях повертається мода на моралізм. Нові історики, феміністи та марксистки просто зобов'язані вслід за Толстим віддати перевагу «Хатині дядька Тома» перед «Королем Ліром».

«Хаджі-Мурат» — великий виняток у пізній творчості Толстого: тут старий шаман суперничає із самим Шекспіром. Толстой хитро переймає надзвичайний талант Шекспіра навіть другорядних героїв наділяти повнокровним буттям, по вінця наливати їх життєвою силою. Кожен персонаж «Хаджі-Мурата» яскраво індивідуалізований: Шаміль, Микола І, Авдеев — безталанний російський солдат, підстрелений у випадковій сутичці; князь Воронцов, якому здається в полон Хаджі-Мурат; ротний командир Полторацький та жменька відданих

Хаджі-Мурату кавказців: Ельдар, Гамзало, Хан-Магома й Ханефі. Продовжувати список можна далі й далі — як і у випадку п'єс Шекспіра. Можна згадати також Воронцова-старшого, намісника Кавказу, його ад'ютанта Лоріс-Мелікова, приставленого до Хаджі-Мурата, а також Бутлера — відчайдушного офіцера, здатного належно оцінити велич татарського ватажка. Переконливістю сяють і два головні жіночі образи — принцеса Марія Василівна, дружина Воронцова-молодшого, та Марія Дмитрівна, дружина одного з офіцерів.

Ці п'ятнадцять персонажів та ще дюжина епізодичних окреслені з шекспірівською точністю та смаком. Вони слугують тлом для образу Хаджі-Мурата, якого ми починаємо бачити в ряду великих воявників Шекспіра, поруч із Отелло, Антонієм, Коріоланом та бастардом Фоконбриджем з драми «Король Іоанн». До того ж, Хаджі-Мурат відкривається нам значно глибше, ніж, наприклад, Анна Кареніна, що надто близька до самого Толстого. Це перша повість Толстого, де він, за зразком Шекспіра, віддає оповідь голосу, котрий не має нічого спільного з його власним, а сам грає велику роль Хаджі-Мурата, природної людини, що піднімається до рівня епічного героя.

Хаджі-Мурат як реальна історична особа одночасно і схожий, і несхожий на героя Толстого. На думку Дж. Ф. Бедділі, татарський герой в дійсності був навіть більшим сміливцем і зухом, ніж персонаж, але при цьому і значно жорстокішим. Хаджі-Мурат був горянином — аварцем із Дагестану, і спершу воював проти мюридів — учасників містичного мусульманського руху, котрий надихав шістдесятирічну війну між росіянами та аварцями. Біографія Хаджі-Мурата у викладі Бедділі, хоч і чисто фактажна, читається, ніби пригодницький роман. Вбивши лідера мюридів — імама Гамзата, герой перейшов до росіян. Але аварський ватажок обмовив його перед царськими воєначальниками — буцімто це новий імам, шпигун-послідовник Шаміля, тож Хаджі-Мурат змушений був утікати. Він зістрибнув з високої скелі й зміг вижити, а по тому перейшов на бік мюридів, де завдяки своїм здібностям швидко став правою рукою Шаміля. Слава героя,

неперевершеного як у набігах, так і великих битвах, з часом почала викликати заздрість Шаміля, і він послав свого найкращого солдата на смерть, щоб той не загрожував його династичним інтересам. Не маючи іншого вибору, Хаджі-Мурат знову пішов у табір росіян — що й відображено у зачині повісті Толстого. Романіст завжди намагався точно дотримуватися фактів, але говорячи про наміри Хаджі-Мурата, не дозволив жодній тіні амбітності чи жорстокості затьмарити чисте сяйво його слави.

Роман Толстого відкривається короткою передмовою, у якій оповідач, повертаючись з прогулянки, з великими труднощами зриває «дивовижний малиновий, в самому розквіті, будяк того сорту, що у нас називають „татариним“». Будяк покликаний символізувати Хаджі-Мурата: «Яка, все ж, енергія й сила життя, — думав я, згадуючи ті зусилля, з якими зривав квітку. — Як він вперто захищав і як дорого продав своє життя». Перечитуючи цей вступ, я знову і знову дивуюся, що ця надто прозора символіка не видається мені естетичною вадою. Та потім згадую, що в «Хаджі-Мураті» — все прозоре. Сюжет не містить несподіванок та неочікуваних поворотів, навпаки, Толстой часто наперед повідомляє про те, що має статись. Апогею цей прийом сягає в епізоді, де нам несподівано показується відрубана голова героя — і лише потім детально описується його останній бій. Оповідь як така підривається — Толстой ніби припускає, що історія читачеві вже відома. Але при цьому утримується і від її тлумачень: з повісті не виводиться жодна мораль, не провадиться жодна полеміка. Значення тут має лише етос героя, лише одкровення, яку несе сама ця постать, а не гостросюжетність, не пафос.

Незважаючи на свій розум і зухвалість, герой від початку приречений на загибель поміж жорнами двох деспотів — Шаміля й Миколи I. Його доля визначена наперед: росіяни не довірять йому очолити рух проти Шаміля, але він все одно мусить спробувати врятувати родину, яку тримає в заручниках імам. Як і Толстой, як і читач, герой знає, чим завершиться його історія —

чим завершуються усі історії, якщо вони беруться описати кінцеву долю героя. Але Хаджі-Мурат не схожий ні на Дантового Улісса, ні на жодного іншого епічного діяча, що потрапив у пастку застарілого морального всесвіту. Це шекспірівський персонаж, чия глибинна риса — спроможність до внутрішніх змін, і вона лише зміцнюється завдяки протистоянню тим силам, що мають героя знищити, так олюднюється Антоній, покинутий своїм покровителем Геркулесом. Толстого, який розповідає історію Хаджі-Мурата, настільки зачаровує саме мистецтво оповіді, що він звільняє себе від толстовських доктрин і приймає натомість теорію та практику чистого мистецтва.

Холодного листопадового вечора, Хаджі-Мурат, закутаний в башлик і бурку, у супроводі єдиного мюрида Ельдара в'їжджає у татарський аул, розташований недалеко від російського кордону. Він чекає на відповідь росіян: чи приймуть вони його знову — втікача від Шаміля, імама, що скрізь, як повідомляє Бедділі, ходив у супроводі озброєного сокирою ката. Настрій, що задається з перших речень повісті, переконує нас у правдивості героя. Адже Хаджі-Мурат одночасно і викликає, і розвіює скептицизм щодо того, чи природним є трагізм. Я думаю, саме це викликало таке захоплення «Хаджі-Муратом» у Вітгенштайна.

Лора Квінні [Laura Quinney] в дуже добрій монографії «Похмуристь істини» розглянула творчість доктора Джонсона й Шеллі крізь призму діалектичного ставлення Вітгенштайна до трагічного світовідчуття. Напевно, Вітгенштайн, захоплюючись одночасно Толстим і Достоевським — при повній їх протилежності, знаходив у цій парі якусь аналогію власному амбівалентному ставленню до трагедії. Натомість Шекспір засмучував філософа, лякав майже так само, як і Толстого. Якщо ви одночасно і скептично ставитеся до трагедії, і мимоволі палко прагнете її, як Вітгенштайн і Толстой, Шекспір стане вашою найбільшою проблемою, оскільки вас обурюватиме та легкість, з якою, вам здається, писалися його трагедії — з не більшим напруженням, ніж комедії та романтичні драми. Толстой особливо не міг пробачити «Короля Ліра», тож не виключено,

що в «Хаджі-Мураті», попри всі підсвідомо шекспірівські якості, критикується те, що у Шекспіра трагічний герой дозволяє вирватися на волю непізнаваним, надприродним силам. Хаджі-Мурат, найхоробріший татарин, що виступає один проти всього світу, приречений — але він не бореться з демонічними силами. Трагізм цього образу виростає з того, що героїчна природна людина змушена стати на неможливий, абсолютно нерівний герць з іншими людьми. Тут знову згадуються спогади Горького: важко повірити, що наступний діалог між ним і Толстим відбувся якраз у той час, коли романіст працював над закінченням «Хаджі-Мурата»:

Я сказав, що, напевно, всі письменники вигадують, зображаючи людей такими, якими хотіли би їх бачити; сказав також, що люблю людей активних, які прагнуть опиратися життєвому злу всіма засобами, навіть і насильством.

— А насильство — головне зло! — вигукнув він, беручи мене під руку. — Як же ви цій суперечності дасте раду, вигаднику? Ось у вас є «Мій супутник» — він не вигаданий і тому добрий. А коли починаєте вигадувати — виходять самі лицарі, суцільні Амадіси і Зігфріди.

Переклад Ольги Радомської

Мандрівний лицар Толстого, його Амадіс Гальський, — це, звісно, Хаджі-Мурат, чудовий і дуже жорстокий (коли доводиться) герой, якого романіст одночасно і вигадав, і не вигадав. У суворій історії Хаджі-Мурата зникає Толстой-проповідник ненасильницького принципу. Яка з двох іпостасей письменника істинніша — оповідач «Хаджі-Мурата» чи мораліст «Сповіді» та статті «Що таке мистецтво?» Наважитись на припущення, що існувало двоє різних Толстих, — нелегко. Та хіба оповідач наступного уривку — канонічний Толстой — для нас не важливіший?

Очі цих двох людей, зустрівшись, промовили одне одному багато того, що словами не передати, — і вже геть далеко від того, що казав перекладач. Без слів вони дізналися всю правду один про одного: очі Воронцова казали, що він не вірить жодному слову Хаджі-Мурата, що знає — той ворог всього російського, і завжди таким лишиться, а нині підкорюється лише з необхідності. І Хаджі-Мурат розумів це, та все одно засвідчував Воронцову свою вірність. Очі ж Хаджі-Мурата казали, що старому треба вже думати про смерть, а не про війну, та хоч він і немолодий, проте хитрий, тож треба його остерігатись. І Воронцов усе це розумів, та все ж казав Хаджі-Мурату те, що вважав необхідним для успіху війни.

Переклад Ольги Радомської

Толстой — також старий чоловік, що думку про смерть відганює думкою про війну. Як і Гомер, Толстой ані вихваляє, ані засуджує криваву боротьбу: обоє приймають її як основний закон життя. Знову дивуєшся, як це узгоджується із ненасильницьким принципом, — але про яке ненасильство може йтись на Кавказі Воронцова і Хаджі-Мурата? Битва для героя — єдиний вихід із світу, розділеного між однаково віроломними владарями, Шамілем та Миколою І. Очевидно, написання «Хаджі-Мурата» було таким же ковтком повітря для літнього Толстого, і все-таки Горькому він казав: «Герої — це все брехня і вигадка; існують просто люди — люди, й нічого більше».

Хто ж тоді Хаджі-Мурат, якщо не герой? Можливо, створюючи цей образ, старий Толстой прагнув повернутися у давно минулу юність, але це лиш частина відповіді. Сам собою цей мотив не пояснить численних чеснот Хаджі-Мурата. Порівняно з ним, головні герої інших романів Толстого і менш жваві, і викликають менше симпатії. Глибоко в душі кожен читач шукає героя, настільки ж влитого у свій світ, як Хаджі-Мурат. Після Шекспіра Толстой найкраще вмів зобразити боротьбу за владу в одвічно ворожому

світі, і Хаджі-Мурат гідно витримує порівняння з Антонієм та Ностромо. Як і Шекспір, Толстой без емоцій спостерігає за боротьбою свого героя, але водночас глибоко співчуває невідворотності його долі.

У ставленні Толстого до Хаджі-Мурата відчутне щось більше, ніж звичні стосунки автора і героя, щось глибоко особисте, що наближається до справжнього ототожнення. Обставини змусили Хаджі-Мурата стати дезертиром — хоч гідності, і навіть пошани, він при цьому не втратив. Він почувається у своєму світі напрочуд упевнено, але цей світ починає зникати, і Хаджі-Мурат усвідомлює, що лишається на самоті із зменькою соратників. Гостре передчуття кінця пронизує всю повість Толстого — так само, як пронизує кожну сцену «Антонія та Клеопатри», у якій з'являється головний герой. У безвихідному становищі між Шамілем та царем Хаджі-Мурату лишається тільки свобода хоробро померти — та при цьому він не тільки не ущемляє, а й підносить свою гідність.

Сам Толстой не випадково був дуже подібним до двох літературних персонажів: Ягве авторства «J» та Ліра. Але волів походити не на гнівливого бога-короля, а радше на власний образ — винахідливого та відважного воїна Хаджі-Мурата. Томас Манн у доволі дивному есе «Гете і Толстой» підтверджує цю схожість — хоча і мимоволі, кажучи про інше:

Той самий надмір тваринного начала ми помітили і в Толстого — воно не ослабло навіть у старості. Літньому Толстому явно бракувало гідності, статечності та врівноваженості, притаманних Гете в його останні роки. І не дивно. Гете, без сумніву, вів більш відповідальне, працьовите, варте наслідування життя, ніж слов'янський дворянин; його культурна діяльність передбачала набагато глибшу самопожертву, самоконтроль та дисципліну, ніж вкрай безплідні спіритуалістичні поривання Толстого, що, як це завжди трапляється, зійшли на абсурд. Аристократичний шарм Толстого —

це чар благородної тварини, і саме таким його змальовує Горький. Толстой ніколи не міг піднятися до гідності цивілізованої людини — людини, що тріумфує над сваволею.

Тверезу відповідь Манну дав Джон Бейлі [John Bayley], зауваживши, що і Гете, і Толстой були незмірними егоїстами, але дуже різного типу: «Якщо Гете ні про що більше не дбав, окрім як про себе, Толстой і не *був* нічим, окрім себе. Тож його емоції — передчуття майбутнього та осмислення прожитого — чомусь більш інтимні й зворушливі».

Толстой, як і герой його Хаджі-Мурат, був просто собою. Манн, напевно би, оцінив Хаджі-Мурата як іще одну благородну тварину, позбавлену гідності цивілізованої людини. Письменник узявся іронізувати над тим, що перевищувало його самого. У випадку Хаджі-Мурата найбільше значення має його естетична гідність, а за нею герой Толстого лишає позаду всіх персонажів Манна. Думаючи про естетичну гідність, ми переходимо до епізоду останнього бою та смерті Хаджі-Мурата — найдосконалішому літературному прозрінню Толстого.

Різниця між Толстим і Хаджі-Муратом у тому, що чеченський герой любить свого сина й дружин, та умирає під час спроби вирватись на волю, щоби врятувати їх від помсти Шаміля. А от чи любив кого-небудь Толстой, включно із власними дітьми, — сумнівно. Навіть Вордсворт, Мільтон і Данте не були більшими соліпсистами, ніж Толстой. Його релігійні й моралістичні твори це є ніщо інше, як зізнання у власному соліпсизмі — але чи знайдеться хоч один читач «Війни і миру» чи «Хаджі-Мурата», який би пошкодував, що Толстой мав цю рису? За все необхідно платити, і деякі видатні письменники (і жінки так само, як чоловіки) не можуть досягти естетичної величі без соліпсизму. Шекспір, наскільки можемо судити, напевно, найменш замкнутий у собі поет; після нього цю щасливу якість демонструє Чосер, далі... Інколи мені хочеться влаштувати

вікторину, де гравці б шикували письменників в ряд за ступенем їхнього соліпсизму. Чи має це якесь значення? На рівень досягнень письменника його соліпсизм ніяк не впливає, але деякі якісні відмінності між авторами таки спричиняє. Наприклад, Джойс був монументальним соліпсистом, а Бекетт — одним з найменших себелюбців у світі. І різниця між «Фіннегановими поминками» та трилогією «Моллой», «Смерть Малона» й «Безіменний» витікає насамперед із різного відмінного ставлення авторів до інших людей, а вже потім — зі ставлення Бекетта до свого попередника.

На відміну від декого з інших героїв-чоловіків у Толстого, Хаджі-Мурат майже надприродно гостро відчуває інших. Без цього він просто не зміг би вижити; але справа тут не лише у простій обережності. Це підтверджує приятна дружба з Бутлером, чиє романтичне світосприйняття та непереборна пристрасть до азартних ігор нагадують молодого офіцера Толстого під час кавказької служби. Якщо з одного боку, Толстой проектує власне важке становище на трагічну ізоляцію Хаджі-Мурата, то з іншого — вбачає у щедрості почуттів чеченського воїна ту рису, яку сам би вельми хотів набути — інтроєктувати. Військова доблесть Хаджі-Мурата — ще одна якість, з якою Толстой прагне ідентифікації. Джон Бейлі підсумовує, що реальна військова служба Толстого «складалася майже цілком із балачок, спроб компонувати такі-сякі історії, полювання на зайців і фазанів, амурних пригод та лікування гонореї на місцевому курорті». До речі, мило додає Бейлі, не дуже-то відрізнялися від цього і військові подвиги Гемінгвея — письменника, що кар'єру свою будував як свідомий агон із Толстим. Обидва романісти змогли перетворити культ власної особи на тло свого мистецтва, розчинивши власні «я» у зображеннях природи речей, і таким чином, сміливо наблизились до того, що Фройд називав «перевіркою реальністю», хоч і не сприйняли останнього Фройдового уроку — не примирилися з необхідністю помирати.

Водночас Хаджі-Мурат, настільки ж величний у смерті, як і в житті, засвідчує таке глибоке розуміння цієї мудрості, яке доступне лише трагічним героям та героїням Шекспіра. Він бореться до кінця,

вмирає він виклично — і водночас благородно. На світанку останнього дня свого життя, ще до сходу сонця він сідлає коня і від'їжджає у супроводі п'ятох своїх одноплемінників та п'ятох козаків-вартів. Вбивши цих охоронців, він зі своїми людьми все ж не може відірватися від численнішого загону переслідувачів-росіян, яким допомагає татарська міліція. Потрапивши в оточення, Хаджі-Мурат після напруженої перестрілки зустрічає смерть:

Ще одна куля влучила в лівий бік Хаджі-Мурата. Він ліг у канаву і знову, вирвавши з бешмета шмат вати, заткнув рану. Ця рана була смертельна, і він відчував, що вмирає. Спогади й образи з надзвичайною швидкістю змінювали одне одного в його уяві. Він то бачив перед собою силача Абунунцал-хана, як він, підтримуючи рукою відрубаний шмат щоки, з кинджалом в руці кидається на ворога; то бачив слабкого, безкровного старця Воронцова з хитрим білим обличчям, і чув його м'який голос; то бачив сина Юсуфа, то дружину Софіат, то бліде, рудобороде, примружене обличчя ворога свого, Шаміля.

І всі ці спогади пробігали в його уяві, не викликаючи жодних почуттів: ні жалощів, ні злості, ні бажань. Все це здавалося таким мізерним порівняно з тим, що починалось, що вже почалось для нього. А між тим його сильно не тіло продовжувало робити своє. Він зібрав усі сили, піднявся з-за завалу і вистрілив з пістолета у чоловіка, що надбіг, і влучив. Чоловік впав. Тоді він повністю виліз із ями і з кинджалом пішов прямо на ворогів, сильно припадаючи на ногу. Прозвучало кілька пострілів, він захитався, упав. Кілька міліціонерів з радісним вереском кинулися до тіла. Але те, що здалося їм мертвим тілом, раптом заворушилось. Спершу підвелася скривавлена, без папахи, голена голова, потім підвівся тулуб, і, вхопившись за дерево, він підвівся весь. Таким страшним

він здавався, що переслідувачі зупинились. Та раптом він здригнувся, відсахнувся від дерева і, не згинаючись, на повен зріст, як підкошений будяк, впав обличчям на землю, і вже не рухався.

Він не рухався, але ще відчував. Коли Хаджі-Ага, що першим підбіг до нього, вдарив його великим кинджалом по голові, йому здалося, що його молотком б'ють, і він не міг зрозуміти, хто це робить, навіть що. Це була остання свідомість його зв'язку з власним тілом. Більше він вже нічого не відчував, і вороги топтали й різали те, що вже не мало з ним нічого спільного.

Переклад Ольги Радомської

Нас тут дивує об'єктивний, практично позбавлений емоцій тон; дивує, що Толстой при всій ідентифікації з героєм не висловлює шоку, елегійного суму чи метафізичного жаху в той момент, коли свідомість покидає Хаджі-Мурата. Труп «уже не мав з ним нічого спільного»... Нам пригадується розпачливий крик Наташі з «Війни і миру», коли вона дізнається про смерть князя Андрія: «Де ж він, і хто він тепер?» Джон Бейлі, міркуючи про потужну особистість Толстого, гарно прокоментував цей уривок: «Соліпсизм — це ознака безсмертя».

Смерть Хаджі-Мурата, який для літнього Толстого означав відхід від соліпсизму, не викликає в оповідача реакції, подібної до болісного питання Наташі. Замість цього — лише «солов'ї, що вмовкли були на час стрілянини, знову затьохкали, спершу один близько, й далі інші на віддалі».

Остання картина — зламаний будяк, званий татариним, на зораному полі, й поховальна пісня солов'їв. Геніальна оповідна майстерність Толстого — гомерівська у показі речей, шекспірівська у показі характерів — винагороджує нас образом виняткового героїзму. Хаджі-Мурат — найкращий у своєму світі, неважливо — кавказькому чи російському, найкращий за усіма якостями:

зухвалістю, джигітуванням, винахідливістю, лідерством, усвідомленням реального стану речей. Жоден інший герой епосу чи саги, не лише сучасних, а й давніх, до нього не дорівнюється. Вмираючи, Хаджі-Мурат очищується від жалощів, злості, бажань. А з ним — і Толстой. А з ними — і ми. Те, що Толстой зміг уявити смерть настільки гідну, настільки несхожу на власний жах перед смертю, — неочікуваний і обнадійливий естетичний тріумф. Що би ми не вкладали в поняття канонічного, «Хаджі-Мурат» — центр Канону Демократичної ери.

15. ІБСЕН: ТРОЛІ І «ПЕР ГЮНТ»

Нещодавно мені довелося виступати зі сцени Американського репертуарного театру в Гарварді, беручи участь у чомусь на кшталт обговорення вистави «Гедда Габлер». Диспутантами моїми були видатний дослідник Ібсена — відомий гарвардський фемініст, і чарівна актриса, котра щойно перед тим грала роль Гедди. Я мав честь бути освистаним за м'яке, незлостиве зауваження про те, що Гедда — істинна спадкоємиця Шекспірових Яго та Едмунда, тож навіть якби норвезьке суспільство тих днів і не ущемляло її, навіть якби Гедда, припустимо, зробила запаморочливу військову кар'єру — вона все одно би лишилася кровожерною особою зі схильностями до садомазохізму, суїциду та маніпулювання людьми. Іншими словами — повністю зберегла би своє жаске, заворожливе Я.

Ще я додав, можливо, не без долі пустощів, що стаття Гедди не має особливого значення, тож, можливо, колись цю роль зможе зіграти актор — адже були актриси, котрі грали Гамлета. Аудиторії значно приємніше було слухати вченого фемініста, який назвав Гедду жертвою суспільства та природи, заручницею невдалого шлюбу та небажаної вагітності. «Вона була ув'язнена в жіночому тілі», — звучало рефреном, як і теза про те, що суспільство зробило Гедду жертвою, бо не забезпечило їй ніяких занять.

Мій феміністичний опонент не був особливо оригінальним, не був і я. Зауваження, що Гедда уникла б трагедії, якби «стала головнокомандувачем Норвезьких збройних сил» належить Бріджит Брофі (1970 р.); але на мою думку, славетна авторка «Чорного корабля, що йде в пекло» (однієї з моїх найулюбленіших книг) не мала рації.

Якби Гедда командувала армією чи фабрикою з виробництва зброї, вона все одно би поводитися так само, як її предтечі — Яго та Едмунд. Її геній, так само, як їхній, — це геній заперечення і руйнації. Як і вони, Гедда — драматург чужих долі. Її розум спрямований на зло, і не через вплив соціальних обставин, а тому, що зло приносить їй задоволення, тому що так виявляється її воля. Якщо Гедда й нагадувала Ібсену когось з його оточення, то хіба лиш самого Ібсена — і він був свідомий цього.

«Гедда Габлер», п'єса, написана 1890 року в Мюнхені, не випадково стала шедевром Естетичної ери — складного перехідного періоду між Демократичною та Хаотичною епохами. Яго, котрий насолоджується приниженням Отелло, та Едмунд, котрий холодно-кровно вводить в оману свого батька Глостера та брата Едгара, потрапляють в одну лігу з Геддою, котра палко сподівається, що Левборг застрілився — після її намовлянь і з її пістоля. Якби Отелло зробив Яго другою після себе людиною в армії або якби Глостер увів Едмунда в заповіт, це б тільки відклало трагедію, але не усунуло би її. Рано чи пізно зловмисники знайшли б якісь інші підстави для невдоволення. Гедда, стань вона хоч міністром збройних сил, хоч фельдмаршалом, все одно би знищила і Левборга, і себе.

Усе вищесказане — лише увертюра до найголовнішого моменту канонічності Ібсена. Соціальний колорит у нього лише прикриває справжнє досягнення: трансформацію шекспірівської трагедії та гетевської фантазії у новий тип північної трагікомедії — драматичну поему (з яскраво вираженими впливами високого романтизму у «Бранді» та «Пері Гюнті» і з менш помітними — у «Гедді Габлер» та «Майстрі-будівничому»). Тінь «Гамлета» й «Фауста» падає на всю більш ніж півстолітню творчість Ібсена-драматурга. Його канонічність, як і авторська позиція, визначаються боротьбою за власний, виокремлений поетичний голос, а не якимись соціальними обставинами доби. Ібсен нагадував Гете безумовною готовністю відректися від деяких найважливіших життєвих поривів, аби без перешкод віддаватися мистецтву. Але на цьому подібність закінчується: Ібсен був дратівливим, ексцентричним, безжальним у служінні своєму таланту,

не вельми харизматичним, тож не подобався майже нікому, в той час як Гете зачаровував майже всіх — включно з самим собою. Натомість Ібсен, як і Шекспір, мав таємничий дар істинного драматурга: давати персонажу більше життя, ніж мав сам. Гете не створив жодного переконливого драматичного персонажа, окрім власної особистості — я маю на увазі Мефістофеля в тій частині, у якій його наділено рисами Гете. У п'єсах і драматичних поемах німецького генія немає постей, подібних до Бранда, Пера Гюнта, імператора Юліана, Гедди Габлер чи Сольнесса. Ці демонічні, чи то пак тролічні, істоти по вінця наліті життям, по-шекспірівськи повноголосі. Їм немає суперників в усій сучасній літературі. Але їх гнітить одна нешекспірівська риса: несхвальне ставлення автора. Цю особливість Ібсена близько півстоліття тому підмітив Ерік Бентлі: «...з часом твори Ібсена ставали все більш суб'єктивними та складними і несли приховане прокляття усьому сучасному людству, включно з самим драматургом».

Але насамперед це прокляття адресоване глядачам, кожен з яких, ідентифікуючи себе зі сценічними персонажами, переживає саме ті муки, котрі передбачає для публіки Ібсен. К'єркегор, що мав сильний, хоч і прихований вплив на драматурга, розрізняв два типи відчаю: від того, що людина не змогла стати собою, і від того, що собою стала. Герої Ібсена, без сумніву, належать до другої категорії, й усі, окрім Пера Гюнта, зрештою впадають в глибокий розпач. Ібсен зробив усе, щоб і Пер Гюнт не відрізнявся від інших. Але цей персонаж — єдиний з усіх героїв Ібсена — зміг цілковито відокремитися від автора і потрапити у той літературний простір, де живуть лише Гамлет, Фальстаф, блазень Ліра, Бернардин з «Міри за міру», Дон Кіхот, Санчо Панса і ще дехто.

Дивно, і навіть трохи комічно спостерігати за відчайдушними спробами Ібсена змусити нас і себе засуджувати Пера. Дотепність Фальстафа виправдовує його вади і пом'якшує гріхи, аж доки ми не задумаємося над ними, — та коли Фальстаф на сцені, хто має час на роздуми? В боротьбі з такими серйозними й моторошними ворогами, як король тролів, Великий кривий, Майстер-гудзикар і Сторонній пасажир, не кажучи вже про звичайних людей, Пера підтримують

його енергійність та безтурботність. Дивлячись виставу чи читаючи книгу, ми цілковито на стороні Пера, ми неодмінно захоплені гюнтіанством.

Ібсен — зразковий драматург Естетичної епохи, адже він інтуїтивно відчуває, як узгодити образи сценічних персонажів з певними аспектами нашого сприйняття і відчуттів — й уміє здійснити таке узгодження навіть тонше, ніж Чехов, не кажучи вже про Стріндберга, Вайльда та Шоу. Ібсен — демократичний спадкоємець аристократа Гете, і хоча створити рівноцінну «Фаусту» драматичну поему йому не вдалось, він знав те, чого не знав Гете: як в епоху після Просвітництва відродити поетичну драму. Міфологічні елементи другої частини «Фауста» були надто далекі від драматизму. Ібсен натомість використав загадкову норвезьку міфологію, яка для нього виконувала приблизно ту саму роль, що й міфологія фройдизму для багатьох письменників Хаотичної епохи.

В центрі драматичної психології Ібсена перебуває фігура троля. Ці створіння нині вельми популярні серед дітей, але тролі Ібсена, справжнісінькі демони, значно менш милі, ніж розпатлані бісенята з вітрин іграшкових магазинів. У одній фольклористичній розвідці (1857) Ібсен відзначив, що популярним сюжетом народних балад була «фантастична подорож в землю тролів... війна з тролями» — саме те, про що йдеться в «Пері Гюнті». Коли я читаю Ібсена чи дивлюся вистави його п'єс, мене глибоко вражає, що тролі для нього — не стародавні фантазії і не модерні метафори. Як і Гете, Ібсен дійсно вірить у своїх *daimones* — духів-натхненників, вірить у надприродне джерело свого генія. Його тролі не є втіленням, як вірять деякі критики, фрейдівської концепції несвідомого. Вони ближчі до пізньофрейдистської міфології Еросу і Танатосу — а оскільки це потяги *нашої* психіки, значить у нашій натурі теж є щось тролічне. Але там, де Фрейд намагається бути дуалістом, Ібсен — моніст. На його думку, суперечливі потяги до життя і смерті — це тролічна, а не людська наша складова. Та оскільки потяги універсальні (чи принаймні стали універсальною міфологією), тролі — це не лише потвори на кшталт гірських тролів з «Пера Гюнта». Пер — і сам майже троль, і Гедда

Габлер із Сольнесс, як ми пересвідчимося, — тролі, хоч про людське око вони і сором'язливі. Героїню «Бранда» Герд ми одночасно і любимо, і ненавидимо, тому що у людській своїй частині — вона істинна духовна пророочиця, але у тролівській — божевільна. Навіть в самому Ібсені вбачається мені щось тролічне — якась загадкова незвичність, що з нею пов'язана його творча сила.

Ібсен навряд чи погодився би з тим, як дехто з дослідників інтерпретує його тролів. Мюріель Бредбрук [Muriel Bradbrook] називала їх «тваринним началом людини», — але на це можна зауважити, що здорова тварина в душі Пера Гюнта не сприймає тролів. Рольф Ф'ельде [Rolf Fjelde], чий переклад драми я використовую, йде ще далі за Бредбрук: тролі, на його думку, «у недавньому минулому керували концентраційними таборами». Ібсенівські тролі, звісно, доволі огидні, особливо у «Пері Гюнті», але вони більше схожі на садистичних дітей, ніж на систематичних організаторів геноциду. Простіше кажучи, тролі перебувають не по той бік добра і зла, а *до* них.

Найглибше олюднений троль у Ібсена — Гедда Габлер, а її не назвеш злою. Це було б надто просто — з тим же успіхом можна Яго чи Едмунда охрестити поганими хлопцями. І хоча тролічний міф — не зовсім шекспірівський, Ібсен, без сумніву, вважав троями всіх Шекспірових героїв-злочинців, включно з Макбетом. Суть Яго, Едмунда й Гедди — зіпсута, аморальна грайливість; навіть коли Фальстаф у своєму натхненні іноді переступить межу, в ньому теж проявляється дещо тролічне. Але розум та дотепність, а також добрий настрій, без якого не буде дотепів, — якості людські. Тож сер Джон Фальстаф, чия жартівливість завжди при ньому, ніколи не стане тролем, на відміну від садистичного блазня Точила (з «Як вам це подобається»).

«Тролічне» — якість діалектична, чи то в Ібсена, чи у Шекспіра (в якого ми її починаємо бачити під впливом Ібсена). Як і гетевське демонічне, воно з одного боку загрожує більшості людських цінностей, з іншого — видається неунікним тіньовим боком надлюдської енергії та талантів. Образ Гедди Габлер, чия неоднозначна сексуальність включає в себе садистичний потяг до Теа Ельфстед,

у кінцевому підсумку бере початок від Ліліт — першої дружини Адама за іудейською езотеричною традицією. Згідно з однією із версій, Ліліт покинула Адама в Едемському саду, тому що не хотіла більше кохатися з ним у місіонерській позиції (як ми її називаємо). Коли Ібсен відзначив, що Гедда прагнула вести життя чоловіка, він натякав на зв'язок героїні з Ліліт, оскільки у норвезькому фольклорі тролі жіночої статі (тролиці) вважаються доньками першої дружини Адама. Знову ж, я хочу наголосити не на нібито злій натурі Гедди, а на її надприродному шармі. Якщо цю героїню правильно зрозуміти й зіграти, вона вийде такою ж нігілістично спокусливою, як Едмунд, і якась частка нашої душі стане замороженою Гонерільєю або Реганою. Гедду роблять унікальною саме її тролічні якості, якими б зловісними вони не були.

Ті критичні інтерпретації та театральні постановки, що перетворюють Ібсена на соціального реформатора чи мораліста, руйнують його естетичні досягнення і заважають йому посісти належне місце у західному драматургічному каноні. А це місце — одразу після Шекспіра й Мольєра. Ібсен — драматург окультний, драматург-візіонер навіть більшою мірою, ніж пізній Шекспір. Кожен його твір — це від початку і до кінця романтична казка¹, навіть якщо нам здається, що фантазмагорійність «Бранда», «Пера Гюнта» та «Кесаря і Галілеянина» розчиняється у пізніших буржуазно-демократичних трагедіях. Саме останні ми чомусь і вважаємо характерно ібсенівським жанром. Але перехід від поезії до прози Ібсен пояснював поступкою модерності — ніщо у його природі цього переходу не вимагало. Джордж Бернард Шоу обманув і себе, й інших, проголосивши Ібсена соціальним автором. Я не можу пригадати жодного іншого талановитого драматурга Заходу, котрий був би, як Ібсен, всуціль фантастичним. Неприборкана незвичність, ексцентричне бачення, дійсно барокове — тобто неправильне, нерегулярне мистецтво — усі ці якості, притаманні титанам Західного канону, демонструє й Ібсен. З нашим сприйняттям Ібсена

¹ Так, у даному випадку, перекладаємо англійський термін «gotapace».

відбувається те саме, що й зі сприйняттям Мільтона, Данте, Дікінсон чи Толстого: ми не можемо відчуті їхню оригінальність, бо в ній народилися. Разом з іншими великими авторами, Ібсен сформував нас такими, якими ми є. Найсильніше на наш спосіб мислення вплинув Шекспір. Але Ібсен, і в ранній творчості, і у пізній, був більше шекспірівським, ніж хотів визнавати.

Критики зазвичай погоджуються, що першою канонічною п'єсою Ібсена слід вважати суворого «Бранда», написаного драматургом в Італії, коли йому було тридцять сім. «Бранд» навіть у більшій мірі, ніж «Пер Гюнт», є п'єсою радше для нашого внутрішнього, ментального театру, ніж для справжньої сцени. Нині цей твір користується особливою славою в англomовних країнах завдяки блискучому переспіву поета Джеффри Гілла (1978) — напевно, найкращій репрезентації Ібсенової поезії. Гілл з його грубим, дикунським красномовством є майстром мартирологів, і темперамент його власних віршів дуже відповідає характеру Бранда. Хоча поет відмовляється називати свого «Бранда» перекладом, його версія перевершує усі інші — «справжні» — переклади.

Гілл піднесено демонструє, що Бранд у своїй піднесеності майже нестерпний. Коли герой у фіналі гине у сніговій лавині, читачі відчувають лише полегшення, що цей священик, одержимий смертю, більше нікому не завдасть шкоди своїми високими принципами. Ібсен лишає відкритим центральне питання трагедії: чи Бранд має іншого Бога, окрім самого піднесеного Бранда? Якщо вірити (як вірю Я), у прозріння мормонського пророка Джозефа Сміта, що кожен бог, включно з Єговою, колись був людиною, починаєш серйозно ставитися до божевільної дівчинки Герд, котра переконана, що Ісус не помер, а перевтілювався в Бранда. Цей герой стає таким собі норвезьким, варязьким Ісусом (у США також моляться не Ісусу-Назаретянину, а своєму, американському Христу). В. Г. Оден [W. H. Auden], захищаючи високу християнську традицію від посягань, засуджував Бранда за ідолопоклонство, хоч духу Ібсена це аж ніяк не відповідає:

...остаточне враження від Бранда — ідолопоклонник, який поклоняється не Богу, а *власному* Богу. Можливо, той Бог, якого він називає своїм, і збігається з істинним Богом, але значення це не має: до того часу, доки Бранд думає про *свого* Бога — він ідолопоклонник не менший, ніж варвар, котрий шанує кумира.

Гердина думка про Бранда не збігається з думкою Ібсена, але для п'єси вона все одно має більше значення, ніж інтерпретація Одена. Бранд поклоняється власному Господу так само, як кожен пророк або містик. Та й зрештою, яким би не було ставлення Бранда до Бога, не воно робить героя нестерпним. Безнадійні — його стосунки з людьми, починаючи з власної матері; навіть з дружиною у нього немає порозуміння — адже Ібсен показує, що Агнес закохалася не в чоловіка, а в релігійного героя.

Скільки б не було у Бранді норвезького, його релігія видається мені дуже американською, постхристиянською. Про його Бога ми дізнаємося небагато, але достатньо, щоби побачити: Бранд і його Господь існують у спільному усамітненні — неважливо, як одна особистість чи дві. Оден вважає Бранда невдалим зображенням апостола, але нічийм апостолом той не є. Як і Пер Гюнт, як і сам Ібсен, Бранд — це особистість, в якій багато тролічного. Ібсен — геній драматургії, Бранд — вельми переконливий, і дещо моторошний, геній релігії. Пер Гюнт, натомість, подібно до Дон Кіхота та сера Джона Фальстафа, — геній гри, *homo ludens*, за висловом Гейзінга. Найближчий до Бранда образ у творчості самого Ібсена — це Юліан Відступник, ще один заворожливий, але вкрай черствий, нестерпний духовний геній.

Ці дві постаті, як і майже всі головні герої Ібсена, неминуче нагадують про тролічні дивацтва самого драматурга. Серед моїх друзів — чимало справжніх поетів, романістів та драматургів, і багато хто з них — особистості ексцентричні; але ніхто не тримає на письмовому столі отруйного скорпіона в банці, годуючи його фруктами. Ібсен не був Брандом чи імператором Юліаном, але був

майстром-будівничим, який свідомо уклав угоду з тролями. І хоча Пера Гюнта він задумував лише як, у кращому випадку, само-пародію, завдяки своєму універсалізму цей образ став компаньйоном Гамлета, Фальстафа, Дон Кіхота і Санчо Панси.

Пер — єдиний в усьому XIX столітті персонаж ренесансного розмаху. В цьому плані він перевершив навіть Фауста, яким Ібсен надзвичайно захоплювався. Ні в Діккенса, ні в Толстого, ні в Стендаля, ні в Гюго чи Бальзака немає героїв настільки невгамовних, нахабних, віталістичних, як Пер Гюнт. Це лише спершу нам *видається*, що він не гідний такої честі. Це ж просто галасливий норвезький парубок, думаємо ми, красунчик, від якого не відлипають жінки (хоча лише в юності), це просто удаваний поет, нарцис, самозакоханий до абсурду брехун, спокусник, гордй, схильний до самоомани. Але такі думки — всього лиш прояв жалюгідного моралізаторства, на кшталт того ученого хору, котрий бундючно ганить Фальстафа. Пер — не такий великий дотепник, як Фальстаф, хоча може бути дуже смішним. Але він — нероба, благословенний життєвою силою, — цілком у старозавітному дусі. Бранд одержимий власною загибеллю, він сам собі варязький човен смерті. Натомість Пер несе тепло, хоча і не обов'язково — світло. Ібсен дуже виразно дає це відчуття в зворушливій сцені смерті Осе, гнівливої, але люблячої матері Пера, яку він в останні хвилини життя підтримує своєю грайливою ніжністю. Ця сцена відверто контрастує з принциповою відмовою Бранда розрадити власну матір, коли та вмирає.

Багато хто з критиків розглядає Пера Гюнта як Бранда навиворіт. Якщо гасло Бранда — безкомпромісність, сутність Гюнта вбачають у безпринципності. Критики помилково інтерпретують наказ, який герою дав Великий кривий — голос із темряви: «В обхід!». Пер дійсно ставиться до себе поблажливо, але він не схожий на справжнього пристосуванця. Пер, як це властиво герою Демократичної ери, — природна людина, навіть надто природна. Але, крім того, він, як і Бранд чи Юліан-Відступник, — людина ще й надприродна. Ним рухає тролічна сила — і водночас бажання опанувати цю силу, вийти за її межі. Нам не дуже подобається поведінка Пера у фіналі п'єси —

коли він по-вовчому ставиться до команди чи коли топить кока після кораблетроші, але загалом Пер викликає симпатію. Його агресія — не лише прояв тролічного, але й ознака міфологічного походу й статусу тролеборця.

Ібсен запозичив образ Пера Гюнта з норвезької казки. Її герої, однойменний псевдоісторичний мисливець, зустрічається з загадковим невидимим тролем, що, ніби змія, стискає героя зусбіч. Але на відміну від ібсенівського Гюнта, який має виконати загадковий наказ троля обійти його, казковий мисливець потвору вбиває. Далі — кровожерно рубає тролів, котрі кохаються з пастушками — тими самими пристрасними кралами, що спокушають ібсенівського Пера. Драматург пом'якшив жорстокість казкового персонажа, але зберіг його славу як байкаря-оповідача. Гюнт Ібсена — це норвезький селянин XIX століття, нащадок вимираючого роду, і аж ніяк не удатний мисливець, хіба у своїх побрехеньках. Із цього навряд чи виснуєш, як це зробив В. Г. Оден, що Пер є новим типом драматичного героя — генієм-митцем. Пер — не геній, і не митець, хоча Оден вельми красномовно наполягає на цьому хибному тлумаченні:

...Пер, якого ми бачимо на сцені, не має схильностей чи бажань у звичному розумінні. Він у них грає. Ібсен дуже вдало придумав, як вивести на сцену поета: він показав людину, яка до всього, що робить, ставиться, як до ролі — ролі работорговця, продавця ідолів, східного пророка. Реальний поет написав би спершу драму про рабів, потім — про пророка, проте на сцені він ці сюжети не пише, а програє.

Пер, якого ми зустрічаємо на сторінках Ібсена, насправді має цілком звичні схильності та бажання, і природна людина з нього значно переконливіша, ніж поет. Але ідея Одена лишається цінною: адже Сольнесс із «Майстра-будівничого» — архітектор, Рубек із «Коли ми, мертві, прокинемося» — скульптор. Що ж до спаленого рукопису Левборга («Гедда Габлер») — ні ми, ні Ібсен не думаємо,

що його культурна цінність така вже й значна. Один шукає в Гюнті неіснуючого поета тому, що відчуває якийсь дуже інтимний зв'язок між Ібсеном та його героєм — тісніший навіть за зв'язок автора з Брандом чи імператором Юліаном. Один із секретів Ібсена-людини та Ібсена-митця — в тому, що найбільше своїх особистих рис він вклав у Гедду Габлер і Пера Гюнта. Гедда Габлер — це Ібсен, подібно до того, як Емма Боварі — це Флобер. Натомість зв'язок із Пером зовсім інший: він ховається десь у скісній рисці між поняттями тотожність/нетотожність. Поміркуймо знову над асоціацією Пера Гюнта з Дон Кіхотом і Гамлетом, над цими феноменальними образами, що вийшли за рамки національних канонів. Гамлет навряд чи відображає уяву Шекспіра — Макбет до її пророчої напруги ближчий. А от щодо зв'язку між Дон Кіхотом і Сервантесом спекулювати не варто, адже Сервантес, як пам'ятаємо, свій роман завершує прямою декларацією: «Дон Кіхот народився лише для мене, а я — для нього. Він знав, як діяти, а я знав, як писати. Разом ми — одне ціле».

Якби ми поставили в цю цитату інше ім'я, а саме — Пер Гюнт, вийшло би щось вельми дивне. Сам Ібсен цих слів ніколи б не сказав. Але насправді Пер Гюнт був народжений тільки для Ібсена, а Ібсен — для нього, хоч, можливо, про те, як діяти (у розумінні Сервантеса), жоден з них і не знав. Величного трагізму драматург досягає і в інших п'єсах, але жодну з них не назвеш настільки ж плідною, як «Пер Гюнт». Ерік Бентлі називав її «шедевр і насолода» і стимулював нас відгукуватись про цю велику драму із часточкою симпатії. Особливо доречне тут слово «насолода».

Сучасники Ібсена не оцінили четвертий і п'ятий — найсильніші акти п'єси. За винахідливістю, котра, як пам'ятаємо, є сутність поезії, вони стали вершиною творчості драматурга. Ці два останні акти довші, ніж перші три — сага про молодість Пера, де ми бачимо двадцятилітнього парубка, життєрадісного і непогамовного, втягнутого у вічні суперечки то з сусідами, то із тролями. Але далі Пер вирішує, що він недостойний своєї коханої — Сольвейг, і, осамітнівши після смерті матері, йде у вигнання. Від цього моменту п'єса стає

сюрреалістичною, навіть ірреалістичною — до Бекетта вона явно ближча, аніж до Стріндберга. Дія розкішного, яскравого четвертого акту відкривається сценою на узбережжі Марокко, продовжується у пісках Сахари і закінчується в каїрській божевільні. Пер тут — колоритно зіпсутий американізований работоргівець у розквіті сил. В одній зі сцен він пригощає обідом друзяк — англійця, француза, прусака та шведа, і ділиться з ними своєю моральною філософією:

Гюнта душа — це цілий парад
 Бажань, апетитів, жадань.
 Гюнта душа — найпримхливіший ряд
 Капризів, потреб, вимагань.
 Креслить вона свою криву —
 У власній волі я живу.
 Але навіть Богу для створення світу
 Глина потрібна була —
 А Гюнту потрібно злато без ліку,
 Щоб звершити царські діла.
Переклад Ольги Радомської

Троль у душі Пера переміг, бо у своїх вчинках герой слідував пораді Доврського короля: «Тролю! Для себе будь всім!», а не девізу: «Людино! Собою лиш будь». Як справжній троль, у ході грецького повстання проти турків Пер пропонує матеріальну підтримку останнім — це явна реверсія байронівського героїзму. Коли ж компаньйони викрадають його навантажену золотом яхту, котра незабаром вибухає, Пер дякує Богові за помсту — і водночас нарікає на нееконномність Його шляхів.

Порівняно з першими трьома актами, риси героя-злочинця у Гюнті явно посилились, але при цьому він став дотепнішим і викликає у читача навіть більше симпатії. Невдачі та бідкування Пера кожного змусять поспівчувати. Спершу, глибоко в душі усвідомлюючи, що він все одно лишається обраним, розбійник Пер видирається на дерево, де доводиться відбиватися від нашествия мавп,

наче від орди тролів. Далі зі звичною безтурботністю він мандрує пустелею і міркує над тим, як би її облаштувати. Раптово ми усвідомлюємо, що Пер — це ланка між Фаустом і Польді Блумом. Кожен із них мріє про нову землю, про відновлену природу. Приморське королівство Фауста, Гюнтіана та Новий Блумусалем у Новій Гібернії майбутнього найкраще підсумовані Пером у таких мріях:

Посеред моря, в багатій оазі
 Я виведу нові нордичні раси.
 Кров королівська у мешканців наших долин,
 Як коні арабські, добірні будуть, як один.
 У бухті, де річка розходиться на рукави,
 Столицю свою — Перополіс — звезду догори.
 Зносився цей світ. Але у прийдешніх віках
 Моя Гюнтіана постане — Чесноти архіпелаж!
Переклад Ростислава Семківа

У цих закликах до хрестового походу проти смерті змішалися фарс, фантазія і тужливий пафос. А тим часом доля (та Ібсен) дарують Перу краденого коня і вбрання марокканського владаря. Гордовито гарцюючи, розкішно вдягнений Гюнт вирушає в путь, щоби стати пророком. Його супроводжує гурт танцівниць під проводом Анітри — вельми привабливої адепки гюнтіанства. Пер практично самостверджується як пророк, але впадає в банальність, коли намагається отримати більш мирське задоволення з хитрункою Анітрою, котра, так нічим і не винагородивши бідолашного Пера, зрештою втікає з усім його майном. Але від того, як швидко Гюнт викидає з голови своє еротичне приниження, ми починаємо йому симпатизувати ще більше.

Збавляти час у танцях й розвагах,
 Чепуритись й пихато ступати, як пава!
 Бриньчати на лютні, нудьгувати, кохатись,
 А врешті, як скубана курка, зостатись.

Шаленство пророка — то справа лукава,
 Як же, о Боже, мене обскували!
Переклад Ростислава Семківа

Отже, з кар'єрою пророка покінчено, Пер вирішує стати істориком: збирати вершки з поверхні історії, за його висловом. Як новий Віко, він шукає «суму минулого», тож відправляється до Єгипту, щоби почути, як колос Мемнона¹ вітає схід сонця. Це устремління Пера — пародія на другу частину «Фауста», духом якої насичено майже весь четвертий і п'ятий акти. Замість тріумфального відродження класичного духу, що в Гете втілюється в образі кохання Фауста та Єлени, бачимо Пера — такого собі норвезького туриста, що занотовує у записнику:

Чув статуї спів. Виразно чув,
 Та не знаю, що все це значить.
 Марення, видно. Більше нічого
 Значного за день не бачив.

Переклад Ольги Радомської

Замість того, щоб перенести Пера у темний хаос класичної історії, Мемнон лиш нагадує йому про Доврського короля. Те, що мало би стати ще більш урочистою зустріччю із минулим — відвідини Великого Сфінкса у Гізі, теж не вражає, і Пер знову думає лише про Великого кривого. Едіпівську відповідь на загадку про людину дає не Пер, а Бегріффіфельдт — голова каїрської божевільні, котрий у той самий час відвідує Сфінкса «в пошуках розуміння», як дослівно перекладається його прізвище. Пошук його завершується, коли Пер описує Бегріффіфельдту сутність тролеподібного Сфінкса: «Він є собою, він — це він сам». Для начальника божевільні

¹ Колос Мемнона — скульптура фараона Аменхотепа III, розташована у Єгипті. Статуя була дуже пошкоджена, тож коли крізь тріщини в ній струмувало повітря (зазвичай на світанку), було чути вібруючий звук.

це звучить як розгадка найглибшої таємниці буття, і він проголошує Пера Імператором тлумачів. Спантичаний, але відкритий до всього Пер потрапляє до Клубу Учених — або божевільні. Бегріффіфельдт, оголосивши сенсаційну антигегельянську новину: «Учора помер Абсолютний Розум», — замикає у клітці наглядачів і випускає хворих.

Розум помер, і глибоко вражений Пер помазується на його місце та отримує божевільні почесті від Гугу — реформатора мови, від фелаха, що на спині носить мумію царя Апіса, і, що найсолідніше, від Гусейна — міністра, який вірить, що він — перо. Ібсен писав це як різку політичну сатиру, зрозумілу сучасникам, але й зараз ці образи продовжують жити завдяки своєму натхненному божевільлю. Пер відсилає Гугу вчити мову марокканських мавп, з якими мав сутичку, і радить фелаху повіситися, щоб перевтілитись у царя Апіса. Фелах розуміє пораду буквально, після нього вбиває себе і Гусейн-перо. Ці дві смерті жахають Пера, і він втрачає свідомість. Бегріффіфельдт у підкреслено убогому апофеозі коронує Пера, що лежить без пам'яті, солом'яним вінком, і четвертий акт завершується всезагальним віншуванням Імператора Себе.

Я не можу назвати жодної іншої п'єси ХХ століття, яка би подібно до четвертого акту «Пера Гюнта» поєднала у собі традиції Арістофана й другої частини «Фауста». Сила і чуття не підводять Ібсена, і він піднімається від одного разючого винаходу до іншого. Символом чого не виступав би Пер, ми лише шкодимо п'єсі, коли підходимо до неї з позицій августиніанського моралізування — як це робив дехто з найкращих критиків Ібсена. Цей драматург — скорпіон, а не мораліст, і в «Пері Гюнті» він значно більш діонісійський, ніж ми завжди вважали. Ерік Бентлі трішки засуворо ставиться до Пера — суворіше за самого Ібсена:

Пер Гюнт — це антиФауст. П'єса показує нам зворотний бік фаустіанського пошуку: сучасний кар'єризм в усіх його неприємних подробицях. Пер Гюнт з його нерозбірливістю у засобах, авантюризм егоїзмом та милим безсмертям —

це Дон Кіхот вільного підприємництва. Національна асоціація промисловців могла би зробити його своїм святим.

На одному з етапів свого життя Пер, звісно, вів не вельми чесний бізнес, але загалом цей герой надто віталістичний, надто мінілівий, метаморфічний, щоб зупинитися на якійсь одній ролі, і в реальності його егоїзм обертається незацікавленістю. Пер — геній гри, тролічної та маніакальної гри. Як і Сервантеса та Шекспіра, Ібсена не цікавлять розмисли про Гріхопадіння Людини. Богоборчість — не в характері троля, навіть якщо троль сидить у людині. Четвертий акт «Пера Гюнта» не лише антигегельянський, а й антихристиянський: абсолютний розум та абсолютна духовність померли минулої ночі, а Пер, хоч і весь у синцях, лишається жити.

Що б там не думали критики, Ібсен не вважав Пера невдахою чи порожньою людиною. Друга частина «Фауста» — величніша драматична поема, ніж «Пер Гюнт», але, на відміну від Фауста, Пер — особистість, і в цьому тріумф Ібсена. Ми повинні цінувати у Пері те, що цінував його автор: індивідуальність, яка не розчиняється у повсякденній банальності. Саме боротьба за збереження своєї особистості становить конфлікт п'ятого акту п'єси. Я категорично не згоден із поглядом, якого зараз дотримуються чимало дослідників — поглядом, найвлучніше сформульованим Майклом Майєром [Michael Meyer] у книзі «Справа Ібсена» (1985):

Ми можемо думати, що Пер помер у божевільні чи при кораблетрощі, але в будь-якому випадку, в п'ятому акті зображено, як в момент смерті перед його очима проходить усе минуле життя або (що, можливо, те саме) — як блукає його душа у чистилищі.

Ібсенів Пер Гюнт не вмирає — ні в божевільні, ні в морській безодні; коли падає завіса, він, як завжди, — більш ніж живий. Подібно до Одиссея та Санчо Панси і на відміну від Дон Кіхота, Фальстафа і Фауста, Пер — переможець, він вміє виживати, як і пасує

попереднику Польді Блума. Ібсен охоче насилає лавину на Бранда, але вбити Гюнта рука його не піднімається. Усі великі тролі — Гедда Габлер, Сольнесс та Рубек, мають вмерти, але напівтроль Пер, у якому сконцентроване Ібсенове відчуття життя, — ні. П'ятий акт — це суцільне заперечення смерті, небуття, страждань у чистилищі. Це відмова тонути і плавитись. Апофеоз «Фауста» — вознесіння до ангельської жіночної сфери — не підходить для Пера; Ібсен натомість пропонує повернення до жінки, що в ній злились мати і наречена.

Критикам та режисерам не варто боятися мелодраматизму чи сентиментальності цього фіналу: це, швидше, остання ескапада у повністю ескападній драмі. Перу не змогли зашкодити тролі, бо за ним стояли жінки. Плани Майстра-гудзикаря та Стороннього пасажира також зазнали невдачі через ту саму загадкову байронічно-гетевську допомогу жінок. Ібсен зумисне затемнює почуття Пера до Осе і майже святої Сольвейг, оскільки еротичні пригоди героя — з жінками й троліцями — аудиторії явно запам'ятаються більше. Головне вдало наголосити справжній смак до життя, за яскраве переживання якого Ібсен прощає Перу майже усе.

У п'ятому акті образ Пера стає похмурішим — вперше у п'єсі герой поводить дійсно огидно. Частково неослабна незвичність п'єси зумовлена тим, що це швидше трилогія, ніж єдина драма. Двадцятирічний Пер перших трьох актів є героїчним віталістом, достатньо непростим, небуденним, щоб бути тролем у своїх потягах і бажаннях. Змужнілий Пер у 4 акті — це зрілий гуморист та розпущений негідник, чії фантастичні пригоди некладаються в рамки можливого. В останньому акті, де ланує надприродне, Пер вже літній, і це не найкращим чином позначилося на його гуморі. Він став відразливим і сповненим гіркоти. Хоча «Пер Гюнт» — найбільш оригінальна і найменш шекспірівська п'єса Ібсена, в еволюції Пера є щось подібне до Фальстафа.

В 5 акті міняються декорації: герой повертається на море й до норвезьких гірських долин. Але це не головна причина того, що міняється атмосфера п'єси: космос її блякне насамперед через старість — Пера і, узагальнено, Ібсена. Тут скрізь відчувається подих

смерті. Погляди Ібсена на безсмертя, як і у Гете, — відверто елітаристські. Переважна маса душ безслідно розчиняється, розтоплюється у загальному казані, щоби стати матерією для нового життя. Але душі творчі, великі після смерті зберігають індивідуальність. В цю ідею вірив ще Петрарка, але Гете та Ібсен відчайдушно загострили її майже до буквализму. Постає питання: що ж такого доброго лишається у душі Гюнта, адже у фіналі троль практично взяв у нього верх? Чим він заслужив спасіння від Стороннього пасажира та Майстра-гудзикаря? Одна справа — коли Гретхен (і Гете) рятують Фауста, але чому ж у нас не виникає питань, коли Сольвейг (і Ібсен) рятують Пера?

Ібсен, що робить йому як драматургу честь, не пропонує легкої відповіді. У 5 акті Пер вперше за всю драму демонструє справді огидні якості. З ним неприємно мати справу нікому, крім Стороннього пасажира, який просить у Пера його труп для відразливих анатомічних досліджень, і каже незабутні слова розради: «В середині останнього акту герой не вмирає». Але коли проходить дві третини останнього акту, Пер зустрічається з Майстром-гудзикарем, який визначає всю дальшу атмосферу п'єси. Борг Ібсена перед Гете в цьому місці вловив А. Е. Цукер [A. E. Zucker], дуже влучно порівнявши тон Гудзикаря з тоном Мефістофеля. Сардонічний, пекельний гумор Ібсена тут не поступається іронії Гете. Особливої сили йому додає один образ, що запам'ятався драматургу з дитинства: гра у відливання гудзиків в плавильному ківшику. Як пригадує на початку п'єси Осе, цим колись захоплювався і Пер. Тож коли Гудзикар каже Перу: «Ремесло це тобі знайоме», він торкається спогадів, у яких дитяче зачарування змішується із жахом. Метафора переплавлювання часто зустрічається в Біблії і пророчій літературі і пов'язується радше з очищенням, аніж покаранням. Але іронія цього «очищення» полягає в тому, що воно означає втрату себе, — а це особливо лякає Пера (та Ібсена).

«Друже, настав плавки час» — з кривою усмішкою каже Гудзикар Перу. Але у майстра є чарівна риса — терплячість. Він готовий почекаати до наступного перехрестя, знаючи, що рандеву Пера

з ним — неминуче. Але перед тим Гюнт ще має зустріти Короля тролів, який втратив трон і взагалі всю колишню велич. Знову герой чує лозунг «Тролю! Для себе будь всім!» — і усвідомлює, що саме він призвів до згубного «часу плавки». Зустрівшись з Гудзикарем удруге, Пер веде з ним діалог, в якому критики Ібсена часом вбачають відгук християнства. Пер у щирому сум'ятті питає: що означає «собою лиш бути?», а Гудзикар відповідає йому надто прозорим парадоксом: «Бути собою — це вбити себе».

Та де певність, що Гудзикар говорить за Ібсена, що виражає ідею п'єси? У Ібсена немає жодного героя, який би знайшов своє Я шляхом самогубства — навіть Рубек з «Коли ми, мертві, прокинемося», і Гедда Габлер цьому не виняток. Нічого привабливого в самознищенні Ібсен не бачив, і мені здається, що суть образу Гудзикаря насамперед в тому, що він знову і знову дає Перу відстрочку. Хіба ж можна розплавити Пера Гюнта в загальному казані? Хоч цей кінець і малоймовірний, Пер так сильно боїться його, що готовий навіть до пекла піти, тож пропонує свою душу цікавому персонажу — Якомусь худорлявцю, Мефістофелю в ібсенівській версії. Проте Якийсь худорлявець не вважає, що простий чоловік, котрий зустрівся йому на шляху (Пер не називає себе), достойний прокляття. Інша річ — уславлений Пер Гюнт, кіхотичний Імператор Себе, і Якийсь худорлявець вирушає шукати його на південь — Пер, передумавши йти до пекла і так і не відкривши себе, пускає диявола в хибному напрямку.

У фіналі п'єси найголовнішим стає розлучення між Пером із драми і Пером із казки. Гудзикар відпускає Гюнта і втретє, але поява Сольвейг — Гретхен і Беатріче в одній особі — змінює ситуацію. Драма закінчується конфліктом голосів: Сольвейг і Гудзикар наполягають кожен на своєму. Майстер обіцяє Перу зловісну зустріч на наступному перехресті, а Сольвейг обнімає Пера і клянеться, що зустрічі цієї не буде. Немає жодних резонів думати, що Ібсен стоїть на боці якогось із цих голосів. Для нього — як і для нас — фінал п'єси є іронічним, тобто двозначним. Пер ані досяг спасіння, ані потрапив на переплавку. Замість цього

він буде спати і бачити сни. Тролічне буття для самого себе, звісно, скінчилось. Але чи залишиться Пер дійсно собою у вічних обіймах Сольвейг?

«Пер Гюнт» десь на п'ятсот рядків довший, ніж «Гамлет», хоча порівняно з «Фаустом» — твір цей короткий. «Пер Гюнт» — одночасно і «Гамлет» Ібсена, і його «Фауст» — тобто той твір письменника, в якому найповніше розкрилася сила його уяви. «Пер Гюнт», разом із «Брандом» як прелюдією до нього та «Кесарем і Галілеянином» як епілогом, — це найголовніші досягнення Ібсена. В цих творах міститься все, що він міг сказати, всі знахідки, які потім були використані у прозових драмах, що їх ми вважаємо «центральною». Особисто для мене канонічність «Пера Гюнта» пов'язана насамперед з троями — тож не дивно, що найкращими прозовими п'єсами Ібсена стали ті, де тролічне проявилось якнайсильніше — насамперед стосується це «Гедди Габлер».

Говорити про тролів у Ібсена — це говорити про саму його драматургію, адже троль — квінтесенція ібсенізму. Що б цей образ не означав у норвезькому фольклорі, у Ібсена троль — символ оригінальності, розчерк духу цього драматурга. Тролі так багато значать для нього тому, що їх надзвичайно складно відрізнити від людей — саме на цій темі й побудовано прозові п'єси. Розмежування між людиною і тролем для Ібсена не лежить у морально-релігійній площині. Чи є тролем Бранд? Питання дражливе, але не безглузде. А щодо Гільди Вангель, Ребекки Вест, Гедди Габлер, Сольнесса-будівничого чи Рубека — і взагалі резонне.

Тролічне — для та у Ібсена — належить до царини психічної картографії. У Гете існує власна аналогічна категорія — демонічного, та у нього вона не набуває такого значення. Ми не знаємо напевно, хто в творах Ібсена — людина, а хто — одержимий північними демонами, чіткого поділу автор нам не нав'язує. Але існує закономірність: ті персонажі, у яких проявляється дещо тролічне, нам цікавіші, тобто секрет Ібсена дуже близький до неписаного принципу: драматичне — лише інша назва незвичного і надприродного. Ібсена зазвичай

уявляють геть не таким. Але справжній Ібсен як драматург нагадує свого персонажа: невидимого, всюдисущого, змієподібного троля. А тому ми маємо навчитися хоча б не називати більше Пера Гюнта аморальною, безпринципною особою, котра не знайшла собі місця в житті. Пер — напівтроль, що зачаровує нас, як Ібсен. Ерік Бентлі давно вже підкреслив: пізній Ібсен — реалістичний зовні та неймовірно фантазмагоричний всередині. Бентлі правий — у «Бранді», «Пері Гюнті», «Гедді Габлер» внутрішнє і зовнішнє майже неможливо розрізнити, а тому в цих п'єсах і розмежування примарніші, і звуки гостріші, ніж у будь-яких інших драмах.

IV

ХАОТИЧНА ЕПОХА



16. ФРОЙД: ШЕКСПІРІВСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ

Кожен критик має (чи принаймні повинен мати) свій улюблений критичний жарт. Особисто я люблю порівнювати «фрейдистський літературний аналіз» із Священною Римською імперією: не священною, не римською і не імперією — не фрейдистський, не літературний, не аналіз. Втім, Фрейд лише частково відповідальний за редукціонізм свого вчення його англо-американськими послідовниками; так само він не відповідає за франко-гайдегеріанську психолінгвістику Жака Лакана і компанії. Чи ви вірите, що підсвідоме є вічним двигуном внутрішнього згорання (як американські фрейдисти), чи структурою фоном (французькі фрейдисти), чи давньою метафорою (як у те вірю я), вам все одно не вдається якось по-особливому краще проінтерпретувати шекспірівські п'єси, наклавши на них карту розуму їх автора. Фрейдистська алегоризація Шекспіра така ж незадовільна, як сучасні фукіанські (новоісторичні), марксистські та феміністичні спроби алегоризувати християнські та моральні установки його п'єс крізь оптику нових ідеологій.

Упродовж багатьох років я вчу студентів, що Фрейд всього лиш виклав Шекспіра прозою: Фрейдове бачення структури людської свідомості навіяне (й не цілком на рівні підсвідомого) читанням шекспірівських п'єс. Засновник психоаналізу читав Шекспіра англійською упродовж усього життя і вважав його наймогутнішим з-поміж авторів. Шекспір переслідував Фрейда, як він переслідує усіх нас — обдуманно, проте ненавмисне. Фрейд помічав, що цитує (і перекручує) Шекспіра у розмові, в листах, врешті, — у створенні

власного образу літератури, що надавалася б до психоаналізу. Навряд чи можна сказати, що Фройд любив Шекспіра так, як він любив Гете і Мільтона. Сумнівно навіть твердити, що він ставився до Шекспіра двозначно. Фройд не любив Біблію і не виказував до неї двозначного ставлення, а Шекспір, набагато більше, ніж Біблія, став для нього прихованим авторитетом, батьком, котрого Фройд так ніколи й не визнав.

Свідомо чи ні, Фройд на певному рівні асоціював Шекспіра з Мойсеєм; найчіткіше ця асоціація проступає у його есе про «Мойсея» Мікеланджело. Цей прекрасний розмисел про скульптуру італійського митця було опубліковано анонімно у 1914 році в психоаналітичному журналі «Imago», так ніби Фройд хотів зректися висловлених думок, навіть пізніше звіривши своє авторство учням. Він починає есе, розмірковуючи, що окремі шедеври літератури чи пластичного мистецтва здатні спантеличувати публіку, і перед тим, як перейти до власне «Мойсея» Мікеланджело, пише про «Гамлета» як про вже вирішену психоаналізом проблему. Цьому твердженню передують вельми догматичний уривок, автора якого ховає від відповідальності анонімність:

Звернімося до «Гамлета», Шекспірового шедевру, якому от уже більш як триста років. Я уважно стежив за психоаналітичною літературою і бачу, що доки конфлікт п'єси не було витлумачено з точки зору колізії Едіпа, дії Гамлета не могли віднайти прийнятного пояснення. А скільки до того часу було висловлено суперечливих версій, скільки точок зору про характер головного персонажа і задум автора! Що намагається зробити Шекспір: прихилити наші симпатії до хворої психіки, просто наводить приклад слабого характеру чи малює ідеаліста, котрий просто надто досконалий, щоби жити у цьому світі? А скільки цих інтерпретацій залишили нас байдужими — настільки байдужими, що нам довелося полишати спроби вслід за ними пояснити п'єсу

і просто повертатися до висловлених у ній думок та ризикованого багатства її мови. Але хіба в нас не було відчуття, що у цій трагедії криється якесь особливе джерело могутності, котре годі звести лише до її інтелектуальної та мовної досконалості?

Я не буду сперечатися з цим поглядом, а краще запитав, чому це Фройд, говорячи про «Мойсея» Мікеланджело, звертається до «Гамлета»? Дуже дивно, що інтерпретатор, котрий виявив стільки проникливості та винахідливості у тлумаченні сенсів мармурової статуї, з легким серцем редукує найскладнішого шекспірівського персонажа до простої жертви Едіпового комплексу. Можливо, ідентифікація з Мойсеєм якимось по-особливому надихала Фрейда, проте я схильний вважати, що насправді Фрейда непокоїть Шекспір, а Мікеланджело його взагалі не надто хвилює. Між іншим, Мойсей та Шекспір могли накладатися у свідомості Фрейда, оскільки обое були кимсь більшим, ніж можна було від них очікувати, — відтак, він відмовлявся прийняти будь-який традиційний погляд на кожного з них. У фінальному уривку есе «Мойсей та монотеїзм» Фройд твердить, що Мойсей був не біблійним єврейським пророком Бога, а єгиптянином, а Шекспіру віддає право називатися добрим актором, але не автором.

До кінця свого життя Фройд був переконаний, що Мойсей був єгиптянином, а всі п'єси, котрі помилково приписують Шекспіру, насправді написав Граф Оксфордський. Друге твердження, життя котрому дав дехто Дж. Томас Луні у книзі «Справжній Шекспір» (1921), виглядає ще більш божевільним, ніж перше. Однак, гіпотеза Луні стала для Фрейда істиною і він знову повторює її за кілька років у своїй підсумковій праці «Нариси теорії психоаналізу», надрукованій вже посмертно. Гіршого відлуння дивакуватих ідей Луні годі собі уявити: насправді, Едвард де Вер, сімнадцятий граф Оксфордський, народившись у 1550 році, помер у 1604-ому, тобто ще перед тим, як були написані «Король Лір», «Макбет», «Антоній і Клеопатра» та ще кілька пізніх шекспірівських п'єс. Так що, як хто хоче стати

послідовником лунатичної ідеї, йому варто починати із припущення, що граф залишив усі ці п'єси в рукописах і, відповідно, шукати цьому підтвердження. Як міг Фройд, можливо, найпотужніший розум ХХ сторіччя, повірити у таку дурість?

Насправді, Фройдове бажання позбавити Шекспіра звання Шекспіра виявляється у багатьох варіантах ще до того, як його втішеному погляду відкрилася гіпотеза Луні. Виглядає, що австрійський психоаналітик з радістю хапався за будь-яку спробу довести, що стретфордський рукавичник, актор Вільям Шекспір насправді був самозванцем. Агіограф Фройда Ернст Джонс [Ernst Jones] писав, що професор Мейнерт, котрий викладав у молодого Фройда анатомію мозку, був переконаний, що твори Шекспіра написав сер Френсіс Бекон. Однак, попри всю свою повагу до Мейнерта, Фройд не став беконіанцем, що, власне, й видає його з головою: додайте до інтелектуалізму Бекона блиск шекспірівського таланту, й ви отримуєте ще більш потужного суперника — «найсильніший розум, який коли-небудь існував на землі».

Відтак, відкинувши тезу про авторство Бекона, Фройд заходився вишукувати будь-які, навіть найбільш химерні, свідчення проти Шекспіра, включно з припущенням італійських вчених, що це ім'я є анаграмою імені Жак П'єр! Фройд звертав увагу буквально на всі спроби дослідити ідентичність актора зі Стретфорда. Тож коли у 1923 році він наштотхнувся на книжку Луні, то проковтнув її без зайвого скепсису. І не мало значення, що Граф Оксфордський помер раніше, ніж було написано «Короля Ліра», натомість, важило, що у нього, як і у Ліра, було троє дочок. Розпочаті графом п'єси пізніше закінчили його друзі, а в актора зі Стретфорда, в будь-якому випадку, дочок було лише дві. Що таке діяло у витонченому та могутньому мозку Фройда, що він серйозно прийняв таке невігластво? Едіпів комплекс, котрий Фройд віднайшов десятиліттями раніше у Гамлета, став Оксфордським комплексом. Автор «Гамлета» Граф Оксфордський втратив батька у вельми юному віці й відсторонився від матері, котра вийшла заміж удруге. Безглуздо було б доводити Фройду, що така практика серед

аристократії Єлизаветинської епохи була типовою: він хотів, він *потребував*, щоби автором «Гамлета», «Короля Ліра», «Макбета» був багатий та шляхетний вельможа.

Проте, якщо, як я намагаюся довести, Фройд завдячує Шекспіру багато чим, щоб не сказати всім, що зміниться, як на місці провінційного актора автором буде граф? Чим це полегшує тягар австрійця? Хіба справа лише у його віденському снобізмі? На мою думку, Фройд відчайдушно намагається довести, що всі великі трагедії можна читати як автобіографічні зізнання. Актор зі Стретфорда цілком міг написати щось на кшталт «Віндзорських кумась», проте як він міг стати автором п'єс про закулісні трагедії вищих кіл королівства — «Гамлета», «Короля Ліра», «Отелло», «Макбета»? У листі до свого давнього друга Арнольда Цвайга (2 квітня 1937 р.) Фройд тратить звичну холоднокровність, намагаючись навернути впертого товариша до лунізму:

У нього немає жодних підстав, щоб його вважати автором цих п'єс, а в Оксфорда є якраз всі. Мені в голові не вкладається, що Шекспір використав секондхендні характери, що його самого не стосувалися невроз Гамлета, божевілья Ліра, вагання Макбета, вдача леді Макбет, ревності Отелло і т. д. Мене дратує, що ти підтримуєш цю версію.

Я читав ці слова із замилюванням: і так думає той могутній і складний розум, тоді все ще на вершині своєї могутності; можливо, розум всього нашого сторіччя, оскільки розумом часів Шекспіра був Монтень. Втім, розум Шекспіра, про що Фройд знав, проте боявся визнати, був розумом всіх часів та народів, і в наступні сторіччя ніхто не зможе йому дорівнятися. Фройд не бракувало уяви, але він звинувачує уяву Шекспіра у використанні «секондхендних характерів».

Фройд має жахливі захисні комплекси. Видається, що він би бажав, аби «Гамлета» написав Гамлет, «Короля Ліра» — король Лір,

«Макбета» — Макбет, а «Отелло» — сам Отелло. В результаті, Фройд витворює власного Гамлета у «Тлумаченні снів», свого Ліра у «Трьох есе з теорії сексуальності», Отелло — в есе «Гальмування, симптом, страх» та Макбета — у «За межами принципу насолоди». Отой «чоловік зі Стретфорда» не міг вигадати фройдистську психологію; гордий та примхливий лорд Граф Оксфордський також її не вигадав, але, можливо, він, на противагу скромному актору Шекспіру, жив за законами цієї психології.

Якщо тільки читач не є ортодоксальним віруючим фройдистом, він без значних зусиль побачить у всьому цьому стару історію про вплив і пов'язані з ним страхи. Шекспір є винахідником психоаналізу, а Фройд — тлумачем його теорії. Проте Фройд було замало лише дати творам Шекспіра низку хибних тлумачень; загрозливого попередника слід було викрити, заперечити, зганьбити. Актор зі Стретфорда мав зажити злої слави фальшивомонетника і плагіатора. А трагічним, несправедливо забутим оповідачем цих історій повинен був стати Оксфорд, що у якийсь спосіб спромігся записати пережите ним самим. А стосовно самого Фрейда Оксфорд мав виступати своєрідним Іллею, що пророкує прихід Фрейда-Месії: такий собі волаючий у пустелі душі, котрий вигукує звістку про появу в майбутньому справжнього інтерпретатора. Єгиптянина Мойсея з фантазії Фрейда євреї уб'ють і перетворять на тотемний символ, набагато могутніший, ніж пророк, котрий жив із ними. А Шекспіра в лунічній фантазії Фрейда потрібно взагалі викреслити, замінивши його постаттю титанічного аристократа, значно менш могутнього, ніж сам поет-драматург.

Звісно ж, я говорю тут про Фрейда як про письменника, а про психоаналіз як про літературу. Це книга про Західний канон того, що у кращі часи ми називали художньою літературою, а у даному розділі ми зосереджуємося на пошуках місця Фрейда у Каноні та його величі як автора. Як терапія психоаналіз помирає, а може, вже й помер: залишитися у нашій пам'яті Фройд вдасться хіба завдяки його письму. Хтось може на таке закинути, що Фройд,

по-перше, оригінальний мислитель, а вже потім автор; на це я відповім, що тоді Шекспір — ще більш оригінальний мислитель. І не потрібно до могутності Шекспіра додавати ще й силу сера Френсіса Бекона: все одно перед нами найбільший психолог у світовій історії.

Я не маю на увазі, що Шекспір є лише психологом моралі, у той час як Фройд винайшов глибинну психологію. Гамлет не мав Едіпового комплексу, це Фройд мав комплекс Гамлета, а увесь психоаналіз, можливо, це гігантський комплекс Шекспіра! Довго студіюючи проблему літературних впливів, я не знаю, чи можна переоцінити шекспірівський вплив на Фройда. Хіба кількісно, але аж ніяк не якісно він відрізняється від впливу Шекспіра на Гете, Ібсена, Джойса та багатьох інших авторів, що складають предмет цієї книги. Підемо ще далі: Шекспір вплинув на Фройда так, як Емерсон вплинув на Вітмена; при цьому я маю на увазі їхніх первинних предтеч, як можна говорити про Вордсворта як предтечу Шеллі, Шеллі як предтечу Єйтса, а Єйтса як предтечу всіх англо-ірландських поетів після нього, включно з першокласним автором Шеймасом Гіні. Фройдів страх перед Шекспіром ми вже мали нагоду засвідчити; якби Луні навіть не існував, Фройд би придумав Графа Оксфордського без його допомоги.

Фройдівський літературний аналіз творів Шекспіра — це просто божественна вигадка; більш адекватним був би шекспірівський аналіз Фройда, хоч він і може народитися лише після того, як Фройд лишиться просто автором вже по смерті психоаналізу. Шаманізм є прадавньою, поширеною в усьому світі технікою лікування, котру вже багато десятиліть вивчають антропологи та історики релігій. Шаманізм був до психоаналізу і залишиться після нього; це найпростіша форма динамічної психіатрії. Тим часом, писання Фройда, котрі подають нам всебічний опис людської природи, на багато порядків перевищують ефект фройдистської терапії. Якщо вичленити з Фройдового вчення найголовніше, то залишаться хіба описи громадянської війни всередині людської душі. Віднайдений Фройдом поділ пояснює, як організована

особистість, і додає низку метафор, аби забезпечити цій організації певний динамізм (чи, як говорити літературними термінами, драматизм). Тропіка Фройда містить такі метафори як психічна енергія, імпульси, механізми захисту. Попри те, що Фройд як засновник школи, з метою окреслення внутрішньої драми особистості, вдавався до самоаналізу, він відкрито накладає табу на спроби своїх послідовників перевершити їх вождя.

Оскільки самоаналіз від початку залежав від загальної драматичної парадигми європейської культури, Фройд почав шукати її конфігурацію саме там, де її до нього знайшли романтики, — у постаті Гамлета. Я вважаю, що Едіп виник на місці Гамлета лише тому, що Фройд так хотів замаскувати свій борг перед Шекспіром. Фройдистські аналогії між цими двома трагедіями виказують сильні огріхи тлумачення, і ми просто не прийняли б його аналіз, якби Фройд волюнтаристськи не наполягав на надмірній вазі того, що він називає Едіповим комплексом. Краще б ми розібралися з багатючим комплексом Гамлета, оскільки більш інтелектуального персонажа не знайти у всій літературі Заходу. Едіп Софокла, цілком можливо, має комплекс Гамлета (котрий, як на мене, полягає у здатності мислити не надто багато, але аж занадто добре), проте Гамлет чоловіка зі Стретфорда точно жодних едіпівських комплексів не має.

Гамлет Шекспіра, звісно ж, любить та вшановує пам'ять про свого батька, а також зберігає значну долю поваги до своєї матері. Фройдове тлумачення зводиться до висновків про Гамлетове несвідоме бажання володіти своєю матір'ю, а відтак, убити батька, за що, власне, доводиться розплатитися Клавдію. Проте Шекспір більш витончений: едіпівськими трагедіями можна назвати «Король Ліра» та «Макбета», але аж ніяк не Гамлета. Королева Гертруда, котру так дружно заходилися нещодавно захищати феміністки, насправді жодних виправдань не потребує. Вона, без сумніву, жінка із надзвичайно розвинутою сексуальністю, завдяки якій спершу викликає пристрасть у короля Гамлета, а потім — у короля Клавдія. Фройд не потрудився це помітити, але Шекспір робить очевидним факт значного браку уваги до Гамлета збоку його власного батька.

Ніхто і ніде у п'єсі, включно із самим Гамлетом та Привидом, не згадує про будь-яку любов покійного короля до свого сина. Так виглядає, що примхливий король, котрого, як і Фортінбраса, більше цікавили битви, просто забував про Гамлета, розриваючись між державними обов'язками, війнами і пристрасстю до королеви. Відтак, коли Привид закликає Гамлета до помсти, то вигукує «Якщо ти батька хоч колись любив...», але нічого не згадує про власну любов до свого сина. Так само й Гамлет у першому ж монолозі наголошує на пристрасті між його батьком і матір'ю, проте жодним словом не обмовляється про їхнє ставлення до нього самого. Гамлетові спогади про ніжність та прив'язаність стосуються, найперше, королівського блазня, бідного Йоріка, котрий заступив йому обох батьків, вельми зайнятих одне одним:

Бідолашний Йоріку! Я знав його, Горацію. Людина невичерпної винахідливості в дотехах, з винятковою фантазією. Разів з тисячу носив він мене на спині. А тепер це сама бридота. Мене нудить, коли я дивлюся на нього. Отут були губи, які мене так часто цілували».

Переклад Григорія Кочура

Гамлет на цвинтарі у п'ятому акті явно не виражає аж такого надміру емоцій, врешті, як і тоді, коли він сперечається з Лаертом, хто з них більше любив Офелію. Смуток цієї сумної елегії за бідним Йоріком мав би наштотувати Фрейда на думку, що, можливо, жодні інші губи — ні Офелії, ні Гертруди, ні короля Гамлета — не цілували юного принца взагалі, не те що без ліку. Фрейдова концепція Едіпового комплексу є чудовою демонстрацією того, що сам Фрейд називав емоційною амбівалентністю, яка, як він вважав, була ним винайдена. Я заперечую наявність у Гамлета Едіпового комплексу, але де ще у літературі Фрейд міг би знайти таку надзвичайну емоційну і, разом з тим, когнітивну амбівалентність? Де ще, як не у характері Гамлета, в якому Шекспір вперше повністю втілює свою геніальність, щоби цю саму амбівалентність

зобразити? Та Гамлет от уже чотири сторіччя поспіль навчає Європу цій амбівалентності, а Фройд став хіба гостем на його поминках, та й то прийшов запізно. Як інтерпретатор особистості Гамлета Фройд, вочевидь, не зміг би витримати іспиту, а от як коментатор окресленої Фройдом проблематики сам Гамлет явно перевершує будь-кого іншого. Почнімо з того, що пише Фройд 15 жовтня 1897 року у відомому листі до Вільгельма Флісса [Wilhelm Fliess]:

З того часу я зробив уже доволі багато, проте так і не сягнув якихось сталих результатів. Договорювати неказане — справа вельми трудомістка і постійно загрожує небезпекою опинитися надто далеко від предмета дослідження, тож, сподіваюсь, ви мене вибачите і будете вдовольнятися тими висновками, до яких я прийшов напевне. Якщо аналіз просуватиметься й далі, як я сподіваюся, то незабаром я зможу представити вам більш систематизовані результати. Дотепер я не віднайшов нічого нового, окрім ускладнень, до котрих уже звик. Хоч це й не так просто. Непогана вправа, чесно кажучи. Поки є лише одна більш-менш цінна ідея. Я дійшов висновку, що любов до матері і ревності до батька, характерні й для мого власного випадку, є типовою колізією раннього дитинства, хоча вона може розвинутиись і пізніше, ніж у тих дітей, котрих схилили у той спосіб до істерії. (Подібне трапляється і з «романтизацією походження» у випадку параноїків — героїв, засновників релігій і т. д.). Саме у той спосіб, попри всі раціональні застереження, ми так близько сприймаємо сувору долю героя «Царя Едіпа» і здатні пояснити могутність впливу цієї трагедії на тлі фіаско всіх драм після неї. Наші почуття збурюються проти будь-якої влади чи приреченості індивідуальної долі, як вона постає у «Ahnfrau», проте трагедія Едіпа

заповнює нас повністю, бо у ній ми бачимо елементи власного переживання. Кожен глядач хоч раз у своїх фантазіях був Едіпом, а тому відверте втілення колишньої мрії у реальності театру наповнює нас жахом і одразу ж включає всі ті механізми репресії, котрі відділяють дитинство від нашого сучасного стану.

В мене зразу ж виникла ідея, що подібна суперечність може лежати у підґрунті «Гамлета». Маю на увазі не свідомий намір Шекспіра, а те, що йому, можливо, довелося написати цю п'єсу за реальними переживаннями, а його підсвідоме добре розуміло підсвідомість його персонажа. Бо як ще інакше ми можемо зрозуміти істеричну фразу Гамлета «Так розум робить боягузів з нас» і його зволікання з помстою за смерть батька після того, як він замалим що не випадково посилає на загибель двох своїх товаришів і так швидко вирішує проблему з Лаертом? Майже напевно, йому vadять докори сумління, нечіткі спогади, що він сам прагнув колись батькової смерті, жадаючи свою матір — «Якщо з кожним поводитись по заслугі, то хто тоді уникне батогів?» Його свідомість заповнює неусвідомлене почуття вини. А хіба не є типово істеричними його сексуальна холодність до Офелії, заперечення дітородного інстинкту і, врешті, перенесення агресії проти батька на саму Офелію? І хіба не вдалося йому, подібно до моїх істериків, стягнути таки на себе покарання і загинути від отрути, як і його батько, та ще й від рук тієї ж людини?

Виняткова слабкість другого абзацу, коли йдеться про читання «Гамлета», спонукала мене не раз поморщитися і навіть зажмуритися, проте його виняткова літературна сила перевищує сам факт неправомірної інтерпретації творів того, хто отруїв Фрейда і продовжує труїти його дотепер. Як відрізняються ці два абзаци: про «Царя Едіпа» Фрейд говорить абстрактно, зберігаючи значну

дистанцію від тексту, натомість, «Гамлета» розглянуто детальніше, згадано деталі й наведено цитати. Сказане про Едіпа, можна з таким самим успіхом адресувати будь-якому іншому літературному твору трагічного звучання; жодної специфіки самого твору Софокла ми не вловлюємо. А от «Гамлет» є для Фрейда справою інтимною: це п'єса читає його, п'єса дозволяє йому аналізувати себе як Гамлета. Принц, за кількома окремими випадками, не є істериком; це у Фрейда істерики — його пацієнти, до яких він зараховує і Гамлета. Проте набагато цікавіше, що він самого себе ототожнює з Гамлетом і його амбівалентністю. Це ототожнення триває і в його книзі фантазій, як він сам любив її називати, — «Тлумаченні снів» (1900) — у котрій він вперше формулює концепцію Едіпового комплексу, хоч і не називає його так аж до 1910 року.

До 1900-го Фройд уже навчився маскувати свій борг перед Шекспіром: у «Тлумаченні снів», перш ніж перейти до розмови про особистість Гамлета, він подає доволі розгорнуту (хоч і підозріло сухувату) характеристику «Царя Едіпа». Нас може здивувати, що Фрейда насправді хвилює Гамлет, а не Едіп, проте він не вводить поняття «гамлетівського комплексу». Дуже мало постатей у культурній історії людства можуть дорівнювати до Фрейда, коли йдеться про популяризацію концептів власної теорії у масовій свідомості. «Ну що ж, це Едіпів комплекс, він є», — звикли ми говорити, хоча насправді це комплекс гамлетівський і обов'язковим він є лише для письменників та інших митців.

Так чому ж Фройд не назвав комплекс гамлетівським? Едіп, сам того не знаючи, убив свого батька, у той час як Гамлет від початку не мав таких намірів щодо законного короля, хоча як принц амбівалентності він зазнавав маси суперечливих імпульсів щодо багатьох осіб на кожному з рівнів своєї багатоманітної свідомості. Проте Гамлет загрожував Шекспіру, бо перебував надто близько до матриці його психоаналізу; Софокл був куди безпечнішим і, до того ж, додавав престижу своїм античним походженням. У «Тлумаченні снів» Гамлет з'являється лише в об'ємній примітці, що супроводить міркування про Едіпа, й лише у 1934 році Фройд

ризикнув переступити через свій страх і вніс в один зі своїх текстів більший уривок про власне «Гамлета»:

Ще один сюжет трагічної поезії, котрий знаходимо у шекспіровому «Гамлеті», також корениться у трагізмі «Царя Едіпа». Різниця у ставленні до тієї ж колізії, яку бачимо в обох текстах, свідчить, наскільки різними є епохи, до яких вони належали: як далеко сягнула секулярна репресія емоційного життя людства. В «Царі Едіпі» дитяча фантазія, котра лежить у основі сюжету, явлена відкрито й інтерпретується як сон. У «Гамлеті» фантазію репресовано; як і у випадку неврозу, ми можемо пізнати її присутність лише за наслідками. Доволі дивно усвідомлювати, що новіша трагедія навіює нам враження, ніби людство так і залишилося у темряві, на маючи змоги пояснити дії головного персонажа. Всю трагедію побудовано на ваганнях Гамлета, але всі спроби проінтерпретувати їх зазнали поразки. Згідно із запущеним Гете у обіг поглядом, котрий переважає і тепер, Гамлет є типом особистості, чия здатність до прямих дій паралізована його надмірним інтелектом. (Його «хвороба постає як блідість від думок»). Згідно з іншим поглядом, драматург намагався зобразити вкрай нерішучу особистість, яку можна назвати неврастенічною. Тим часом, сюжет драми засвідчує, що Гамлет аж ніяк не є нездатним до дії. Принаймні ми бачимо, як він діє у двох вельми показових випадках: по-перше, коли у раптовому нападі гніву вбиває захованого за гобеленом придворного, по-друге, коли він з усією безсердечністю ренесансного принца посилає двох друзів на смерть, вготовану йому самому. То що ж спонукає його зволікати з помстою, до якої підштовхує привид його батька? Відповідь, знову ж, у специфічній меті такого завдання. Гамлет здатен зробити все, окрім

як помститися чоловікові, котрий покінчив з його батьком і зайняв місце короля побіля матері, тим чоловіком, котрий виказав Гамлету його витіснені дитячі бажання. Відтак, імпульс, котрий має вести його до помсти, обертається докорами сумління, адже він усвідомлює, що сам нічим не кращий за грішника, которого має покарати. Саме так я тлумачу те, що залишається у Гамлетовій підсвідомості: визнати принца істериком можна лише, якщо буде визнано логіку моєї інтерпретації. Їй, до речі, вельми на руку та нехить до сексуальності, котру Гамлет висловлює у розмові з Офелією: ця нехить все більше й більше опановувала драматургом у дальші роки, аж доки не сягнула кульмінації у «Тимоні Афінському». Втім, це може бути проблема самого Шекспіра, що зовсім не конче постає проблемою для Гамлета. З книги про Шекспіра, написаної Георгом Брандесом [Georg Brandes] у 1896 році знаємо, що «Гамлета» було написано одразу ж після смерті Шекспірового батька (1601), а отже, під впливом важкої втрати, котра цілком могла спричинитися до повернення пов'язаних з ним яскравих дитячих вражень. Відомо також, що син самого Шекспіра, який помер у вельми ранньому віці, звався Гемнет, що майже тотожне з «Гамлет». Подібно до того, як «Гамлет» має до діла з відносинами між батьками та сином, написаний приблизно у той самий час «Макбет» розглядає проблему бездітності. Проте так само, як всі невротичні симптоми і, відповідно, сні, щоби стати зрозумілими, можуть бути і повинні бути «надінтерпретовані», так само і твори геніальних творців, у яких містяться безліч різних мотивів та імпульсів, є відкритими для кількох тлумачень. У тому, що я написав, лише спроба відкрити найглибші спонуки письма автора трагедії.

Фраза про «репресію емоційного життя людства» звучить тим більш цікаво, що Фройд пише не про Едіпа і Гамлета, а про Софокла і Шекспіра. Поза всім, Едіп не мав уявлення, кого він убив на перехресті, а Гамлет навряд чи погодився б із Фройдом, що його вагання перед помстою якось пов'язані з почуттям вини через бажання смерті своєму батькові. При цьому, знову ж, випадає повторити, що Гамлетові здатність до самоаналізу не лише рівна здібностям самого Фрейда, але й забезпечує його моделлю для наслідування. Так що це не Гамлет лежить на відомій кушетці у кабінеті доктора Фрейда, а сам Фройд і всі ми разом із ним повзаємо у міазмах власної зіпсутості по холодних плитах залів Ельсинора; і пан Фройд не має жодних переваг, коли штовхається у коридорах замку з Гете, Колріджем, Гезліттом, А. К. Бредлі, Гарольдом Годдардом чи рештою нас, бо кожен, хто береться читати «Гамлета» або дивиться трагедію, змушений стати інтерпретатором.

Фройд каже нам, що здоровий Гамлет одразу ж убив би Клавдія, а оскільки він зволікає з помстою, то, напевне, мусить бути істериком. Мені тут хочеться повернутися до справедливо підправленої Ніцше фрази Гете, що Гамлет думає не дуже багато, проте дуже глибоко: краєм своєї свідомості він відмовляється стати своїм батьком, котрий за подібних обставин, без сумніву, заколов би свого дядька. Молодий Фортінбрас — це той самий старий Фортінбрас, що приходив знову — ще один зарізяка, проте Гамлета навряд чи можна назвати сином свого батька. Проте сказати, що Фройд хибно тлумачить і недооцінює Гамлета, на превеликий жаль, не позбавляє його інтерпретацію притаманної їй сили.

Фройд відмовляється бачити, наскільки інтелектуально досконаліми є Гамлет і Шекспір, проте мені недооцінювати Фрейда не випадає. Ми всі тепер віримо, що маємо *лібідо* (або що воно має нас), проте насправді такий феномен не існує: фактично, сексуальна енергія не є чимось окремим. Якби Фройд вирішив узалежнити бажання смерті від *деструдо*, що спало йому раз на думку, то нам би зараз довелося тягти на плечах не тільки Едіпів комплекс і *лібідо*, а ще й наше *деструдо*. На щастя, Фройд відкинув

деструдо, проте ми повинні зробити певні висновки. Фройд, як застерігав Вітгенштайн, є добрим знавцем міфології й одним із найбільш могутніх міфологізаторів ХХ сторіччя, що поруч Пруста, Джойса та Кафки належить до центральних постатей Канону модерністської літератури. Показовим є його останнє речення з цитованого уривка про Гамлета: після непереконливого жесту інтерпретаторської скромності, в якому милостиво повідомлено, що письмо ґрунтується на сув'язі «різних мотивів та імпульсів», Фройд дотепно зазначає, що його «одна з інтерпретацій» є засадничою, бо відкриває «найглибші спонуки письма автора трагедії». Проте поняття «найглибшого» рівня у мисленні просто не існує; великий поет Сатана Мільтона правильно лементує, що коли сягнути самого дна, воно розчахується і загрожує поглинути його. Фройд, котрий є радше мільтонівською постаттю, ніж сатанинською, розуміє метафору «найглибшого рівня» так само, як її розуміли й до нього.

Отже, я наполягаю, що важить не Едіпів, а Гамлетів комплекс, і сам Фройд непокоїться через нього ще раз у начерку есе «Психоаналітичні персонажі на сцені», котре він написав у 1905 чи 1906 році, проте з'явилося друком воно вже після його смерті:

Першою з цих новочасних драм є «Гамлет». Сюжетом п'єси є перетворення раніше здорової особистості на невротика через природу завдання, котре постає перед ним; раніше притлумлені його свідомістю імпульси, тепер рвуться назовні. «Гамлет» вирізняється трьома важливими для нашої розмови рисами. (1) Герой не є психопатичним, а тільки стає психопатичним у ході п'єси. (2) Притлумлений ним імпульс є типовим і наявний у всіх нас, а його блокування виступає складовою частиною й обов'язковим етапом особистісної еволюції. Хід сюжету загрожує розхитати механізм саме цього блокування. Враховуючи вказані дві характеристики, нам легко упізнати в центральному персонажі самих

себе: нам загрожує той самий конфлікт, окрім тих випадків, коли кажуть, що «людина, котра не тратить розум за певних обставин, можливо, просто не має чого втрачати». (3) Відмінною рисою цього виду мистецтва є певне застереження називати отой суперечливий імпульс, як би відверто він не вгадувався; відповідно, процес усвідомлення паралельно триває і в самому глядачі п'єси, він потрапляє у плин власних емоцій, все менше стежачи за дією. Звісно ж, і на цьому рівні працює блокування, як і у випадку аналізу, коли ми здатні фіксувати лише похідні блокованого матеріалу, що сягають свідомості, а сам він залишається недоступним. Таким чином, справжній конфлікт у «Гамлеті» настільки прихований, що лише мої інтерпретації вдалося підняти його на поверхню».

Наведена цитата значно віддаляє нас від справжнього «Гамлета», котрий залишається захованим від нас фрейдівською системою та догматичним пафосом «піднімання на поверхню». Зрозуміло лише, що за такого тлумачення немає жодної різниці між Гамлетом та пацієнтом доктора Фрейда, причому, навіть за ступенем цікавості! Центральна постать західної свідомості перетворюється на ще одного психопата, а вся шекспірівська трагедія постає як пересічний випадок психоаналітичної практики. Ми могли б назвати цей нуднуватий уривок «Прощання з Гамлетовим комплексом», хоча я в це й не вірю. Насправді, на місце Гамлета прийшли король Лір та Макбет, і Фрейдова боротьба з Шекспіром продовжилася на інших теренах, оскільки пізніші п'ять згадок про «Гамлета» є хіба повторами едіпівських варіацій, які авторській силі Фрейда просто не пасують.

Першою Корделією Фрейда стала Марта Бернайс, пізніше його дружина, а другою — більш автентичною — дочка Анна, котру він любив більше за інших своїх дітей, а вона стала гідною

продовжувачкою справи батька, написавши сильну книжку про категорію «я» і механізми його самозахисту. Фройдове тлумачення «Короля Ліра» знаходимо, частково, у його прекрасному есе «Тема трьох трун» (1913), а також у листі від 25 березня 1934 року до такого собі Бренсома [Bransom], котрий Ернст Джонс друкує у додатках до своєї біографії Фрейда «Життя та праця». Бренсом написав злочасну книжку про «Короля Ліра», в якій доводив, що п'есою рухає прихована й витіснена сексуальна пристрасть Ліра до Корделії — Фройд з цим божевільним поглядом у загальних рисах погоджувався. Ось як виглядає потужний у своєму міфологізмі висновок «Теми трьох трун»:

Лір є старим чоловіком. Саме тому, як ми вже зазначали, троє сестер постають як його дочки. Проте, батьківські взаємини, з яких могло б розвинути ся стільки драматичних конфліктів, повніше у п'есі не розгорнуто. Проте Лір не лише старий чоловік, він ще й чоловік, котрий збирається померти. Відтак, дивовижний проект поділу спадку від початку тратить свою незвичність. За крок до смерті він не хоче зректися любові жінок і бажає чути, наскільки сильно вони його люблять. А тепер давайте згадаємо зворушливу останню сцену, котра є однією з вершин новочасної трагічної драми: «Входить Лір з мертвою Корделією на руках». Корделія — це сама Смерть. Оберніть ситуацію, і вона стане нам знайомою і зрозумілою: богиня смерті виносить душу героя з поля бою, як це роблять валькірії у германській міфології. Вічна мудрість у облатці примітивного міфу спонукає старого чоловіка відкинути любов й обрати смерть, примирившись із неминучістю помирання.

Зробивши чоловіка, котрий мусить обирати між трьома сестрами, старим і поставивши його за крок до смерті, автор підводить нас до вельми давньої ідеї. Намічений нами регресивний зв'язок сюжету з міфом, котрий

постав як приховування певного бажання, дозволяє первісному значенню відкритися лише незначним чином, через що можемо виправдати й алегоричні тлумачення постатей трьох жінок як складової мотиву. Можна сказати, що в такий спосіб представлено усі три жіночі іпостасі, з якими чоловік має справу впродовж свого життя: матір, котра його виношує, подруга, що ділить з ним ліжку і стіл, і нищителька, яка приходить наостанку. Або ж це три лики його матері: власне мати, кохана, котру він обирає подібною на свою матір, врешті, Мати-Земля, що прийме його тіло по смерті. Але безглуздо старому чоловікові жадати любові жінки, подібної до материнської любові, якої він колись зазнав, — лише третя посланниця Долі, безмовна богиня Смерті візьме його у свої руки.

Мене ставить у глухий кут твердження Фрейда, що «батьківські взаємини... повніше у п'єсі не розгорнуто». «Короля Ліра» побудовано довкола двох ліній батьківських стосунків: Ліра та Корнелії, Гонерильї і Регани, а ще — Глостера та Едгара з Едмундом. Що Фрейд намагається витіснити? Лір, попри свої літа, до останньої сцени не збирається помирати, а лояльна Корделія навряд чи схожа на Смерть; але хіба хтось стане сперечатися із досконалістю речення, яким закінчено перший абзац? Навіть Пруст, Джойс і Кафка можуть похвалитися всього кількома моментами, котрі б дорівнювалися пафосу отого «...відкинути любов й обрати смерть, примирившись із неминучістю помирання». І відлуння цієї фрази продовжує звучати у прозовій поемі останнього абзацу, в якій Лір та Фрейд поєднуються у більшу містичну постать, величну постать помираючого бога.

На біду, через двадцять один рік Фрейд дарує нам ще один марципан психоаналітичної редукації та лунічного оксфордизму! Бренсома запевняють, що він правильно тлумачить Ліра, а потім у цю інцестуальну кашу потрапляє і Корделія-Анна:

Ваше припущення пояснює і загадку Корделії, і самого Ліра. Старші сестри вже побороли жахливу пристрасть до батька і відчужилися від нього; якщо говорити аналітичною мовою, вони ображені розчаруванням першої любові. Корделія все ще прихильна до нього; любов до батька є її священною таємницею. На прохання зізнатися в цій любові публічно, вона відповідає опором і залишається безмовною. Мені багато разів доводилося бачити саме таку поведінку.

Надто абсурдні твердження, щоби з ними дискутувати; цікаво, коли Фройд востаннє дивився або читав п'єсу? Не будемо втовмачувати очевидне — краще звернімося до більш цікавих його огріхів та знахідок. От він каже, що немає жодних згадок про матір дочок Ліра; одна згадка є, хоч вона і не важлива. Але що Фройдові дає здогадка про вагітність Гонерилі? І як він взагалі зміг придумати, що Лір сходить із розуму не через власну королівську гнівливість, а через витіснене бажання до Корделії? Однак, усі ці гіпотези бліднуть поруч повідомленої Бренсому й нам інформації, згідно з якою в Олбені з «Короля Ліра» та Гораціо з «Гамлета» ми маємо впізнати лорда Дербі — першого зятя Графа Оксфордського! «Ох, правда з маячнею тут сплелась! / В безумстві — розум світлий!» Опір Шекспіру, яскраво видимий вже у фройдистському прочитанні Гамлета як Едіпа, сягає виняткової ускладненості у такому змішуванні Ліра, Оксфорда і самого Фрейда. Що сталося з апокаліптичною трагедією, котру колись написав Шекспір, і де той Зигмунд Фройд, що колись вмів читати? І сама п'єса, й інтерпретаційна могутність Фрейда відступили перед потребою відігнати тінь неосвіченого актора зі Стретфорда.

«Король Лір» надто близький Фройдові, а от «Макбет» дозволяє йому повернутися до самого себе, зокрема в есе «Деякі типи характерів у психоаналізі» (1916), завдяки якому видно, чому Фройд насправді є канонічним автором. Задовго до цього есе Фройд писав, що головним ключем до розуміння трагедії Макбета

і леді Макбет є їхня бездітність. Тепер він звертається до аналізу самої леді Макбет як персонажа «зламаного успіхом» та її дальшого каяття:

Якщо бездітність Макбета і безплідність його дружини сприймати як покарання за їхні злочини проти святої справи продовження роду — тобто, якщо Макбет не міг стати батьком, бо позбавляв дітей їхніх батьків, а у батьків забирав дітей, чи якщо леді Макбет втратила можливість дітонородження, бо накликала убивства, то подібна кара постфактум для них є досконалим прикладом поетичної справедливості. Думаю, не варто писати більше, щоби пояснити хворобу леді Макбет, а також трансформацію її безсердечності у каяття, її бездітністю, котра переконала її у безсиллі проти законів природи, водночас запевнивши, що вона може звинувачувати лише себе саму у загальній невдачі всіх своїх починань.

Скільки дітей було у леді Макбет? Таке невинне питання формалістичного критика аж ніяк не було б неправомірним, хоча відповісти на нього точно навряд чи можливо. Фройд твердить про її «безпліддя», але чому тоді вона каже, що годувала груддю? Як дружина могутнього вельможі, королівського кузена, вона має надто високий статус, щоби бути годувальницею чийхось ще дітей, окрім власних. Напевне, маємо зробити висновок, що в неї було хоча б одне немовля, проте воно померло. Так само не знаємо, чи залишилась вона безплідною: Макбет, аби вшанувати її рішучість, наполягає, що вона народить не менш як чотирьох дітей чоловічої статі. Одначе, Макбет діє в дусі Ірода. Він намагається вбити Флінса, сина Банко, і наказує винищити дітей Макдафа. У гностичній ненависті Макбета до часу проступає жах зміни поколінь, до того ж його і леді Макбет переслідує пророцтво, що нащадки Банко (династія Стюартів, що бере початок в Англії

від Джеймса І, сина Марії Шотландської) будуть правити Шотландією. Відтак, Фройд робить правильний прагматичний висновок, що «Макбет» є «драмою бездітності», а ще — щиросердно зізнається у своїй нездатності проінтерпретувати п'єсу повністю; це зізнання пасувало б зробити і щодо «Гамлета» і «Короля Ліра», проте його унеможлиблює надто інтимна пов'язаність Фрейда з цими персонажами:

На мій погляд, ми не можемо назвати ті мотиви, які здатні за такий короткий проміжок часу перетворити нерішучу амбіційну людину в розгнужданого тирана, а жорстокосерду ініціаторку його злочинів у хвору, зламану каяттям жінку. Думаю, нам варто облишити сподівання пробитися крізь потрібну перешкоду поганого збереження тексту, невідомих намірів драматурга та прихованої сутності самої легенди. Однак, я б не назвав такі спроби марними, з огляду на могутній вплив, який чинить ця трагедія на глядача. Драматург і справді може силою свого мистецтва паралізувати нашу здатність до рефлексії упродовж вистави, проте він не перешкодить нам після закінчення драми намагатися зрозуміти психологічний механізм її впливу. А можливість драматурга згідно зі своєю волею, навіть якщо проти законів вірогідності, деформувати природній час та тривалість подій, аби добитися потужнішого драматичного ефекту, не виглядає мені, в цьому випадку, достатнім виправданням. Така деформація прийнятна, якщо вона ставить вірогідність під запитання, але не ламає причинно-наслідкові зв'язки повністю; до того ж, драматичний ефект навряд чи страждатиме, якщо часові рамки залишити непевними, а не обмежувати їх навмисно кількома днями.

Цей уривок починається з обертонів інтерпретаційної скромності, а завершується сміливими заявами щодо питань драматичної

репрезентації, зокрема часових. І знову я вбачаю у поясненнях та невдоволенні Фрейда витіснення, відтак підозрюючи вплив на нього Гамлетового комплексу. Якщо амбівалентність (чи, точніше, її репрезентація) є насправді не фрейдівським, а шекспірівським поняттям, а у Фрейда з'являється лише після читання Шекспіра, то австрієць просто змушений опиратися впливу і хибно тлумачити найсильніші шекспірівські репрезентації амбівалентності, явлені у чотирьох його найсильніших трагедіях — «Гамлеті», «Отелло», «Королі Лірі» та «Макбеті». Я не знаю жодних інших творів у літературі, з Данте включно, в яких ми би потрапили у такий амбівалентний космос, в якому емоційні двозначності керують всіма людськими відносинами, а інтелектуальні — в образах Гамлета, Яго та Едмунда — дозволяють дати смертоносним інстинктам інше тлумачення, ніж те, яке пропонує нам Фрейд. Гамлетового комплексу немає ні в Гамлета, ні в Отелло, ні, тим більше, у Корделії, Дездемони, Офелії чи Едгара, проте Яго, Едмунд, Гонерилья, Регана, Макбет і леді Макбет постають безсмертними шедеврами амбівалентності, котра межує із найчистішими втіленнями категорії піднесеного. Фрейд як постшекспірівський тлумач його спадку починає там, де Шекспір закінчує; відтак, у XX сторіччі немає більш занепокоєного впливом автора, ніж засновник психоаналізу, котрому судилося постійно усвідомлювати, що Шекспір уже давно побував там, куди він щойно добрався, але часто бракувало сили визнати цю принизливу істину.

Фрейд неясно відчуває, що у «Макбеті» амбівалентність настільки сильна, що її репрезентацією стає час. А те, що він називає *Nachträglichkeit*, тобто відчуття слідування події, запізнення, як у поганого актора, котрий вічно пропускає свої репліки, складає саму основу Макбетового характеру. Фрейд проникливо підмічає лише найбільш видимі мотивації Макбета і леді Макбет, оскільки результат їхньої амбіційності настільки гнітючий, а Шекспір таємничо уникає пояснень про справжню сутність їхніх бажань. Який мізерний їх тріумф після здобуття солодкої влади земних корон — аж ніяк не схоже на відповідні емоції у «Тамбуріні» Марлоу

або «Річарді III» самого Шекспіра. Врешті, навіщо їм потрібно бути королем та королевою Шотландії? Безрадісний бенкет, на якому з'являється привид Банко — ось типова сцена придворного життя за правління Макбета, настільки ж похмура, наскільки й загрозлива. Те, на що лише натякає Фройд, складає увесь сенс драми: безплідність, порожня амбіційність Макбетів, жорстоке убивство Дункана, настільки по-батьківськи лагідного та доброго, що жоден із них *особисто* не ставився до нього двозначно. Проте оскільки вони самі стають безплідними, їхньою помстою часу стає узурпація влади, убивство, спроба відмінити майбутнє: всі оті завтра, і завтра, і завтра, нечутний крок яких так переслідує Макбета. Принаймні цей трагізм Фройд, загнуждавши власний догматизм, таки помічає і наголошує.

Чим же іще, окрім уваги до амбівалентності та розгортання цього поняття до концепту Гамлетового/Едіпового комплексу, завдячує Фройд (свідомо чи ні) Шекспіру? Шекспір у Фройда на кожному кроці; його вплив навіть більш відчутний, коли Фройд намагається його приховати, ніж коли цитує Шекспіра відкрито. Ставлення Фройда до Шекспіра можна загалом охарактеризувати його ж поняттям «негації» (*Verneinung*), що зводиться до первинного витіснення думки, почуття чи бажання, котрі навіть якщо й постають пізніше у свідомості, то лиш для того, аби їх знову було заперечено, а витіснення, відтак, могло тривати. Репресоване у такий спосіб приймається інтелектуально, проте не емоційно: Фройд приймає ідеї Шекспіра, хоча ладен повсякчас заперечувати їх джерело. Фройдів інстинкт самозбереження спонукає його заперечувати Шекспіра, хоча він ніколи не перестає ідентифікувати себе з Гамлетом і, трохи меншою мірою, з Брутом із «Юлія Цезаря», котрий для самого Шекспіра поставав як своєрідний чорновий варіант Гамлета. Звісно ж, таке ототожнення з Гамлетом не є унікальним страхом самого лише Фройда, це універсальний образ, котрий приміряли на себе не лише білі чоловіки-європейці, — він поставав у різних часах і в різних літературах. Ернст Джонс зазначає,

що улюбленою цитатою Фройда у розмові чи на письмі була репліка Гамлета до Гораціо: «Багато в небі й на землі такого, / Що нашої філософії й не снилось». Нам зрозуміло, чому Фройд обрав цей вислів як девіз для психоаналізу, й ще більш очевидним стає такий вибір, коли згадаємо контекст репліки. Буквально перед нею відбувається така розмова:

Г о р а ц і о

О світе мій! Чужі нам ці дива!

Г а м л е т

Ви їх привітно стріньте, як чужинців.

Переклад Григорія Кочура

От вам становище психоаналізу в мініатюрі: Гораціо говорить з точки зору публіки, а Гамлет замість Фройда закликає прийняти непояснюване. Я не можу згадати жодного уривка з листів чи інших текстів Фройда, який би більш точно характеризував контраст між тим опором, який зустрів повсюдно психоаналіз, та майже повсюдним прийняттям Шекспіра від його часу і літератури аж до всесвітнього апофеозу шекспірівських п'єс у наші дні. Я пригадую, що в одному аналізі власного сну Фройд порівнював себе з шекспірівським принцом Генрі та його несвідомим потягом до узурпації королівської влади: «Де лежить межа, за якою опиняються бажання, котрі вимагають витіснення? Шекспірівський принц Генрі не може навіть біля ліжка хворого батька опиратися бажанню приміряти корону».

Вважається, що під час першої постановки «Гамлета», Шекспір особисто грав роль Привида його батька. Психоаналіз постає перед нами як редукована пародія на творчість Шекспіра, приречена постійно бути переслідуваною привидами Шекспіра, трансцендентного короля психоаналізу. Коли його персонажі вслухаються у себе і, відтак, змінюються, вони постають провісниками психоаналітичної методи, скоряючись якій пацієнти змінюються, бо їх змушує вслухатися у себе ситуація взаємодії з їхнім аналітиком.

Ще задовго до Фройда Шекспір став для нас головним авторитетом у питаннях любові та її примх, примхливості наших бажань; й він дотепер залишається найкращим з-поміж психоаналітиків, а тому Фройд ніколи не позбавиться його тіні. Якщо порівнювати дві фройдистські теорії страху, то пізніша версія видається мені досконалішою, бо є більш шекспірівською. До своєї книги «Гальмування, симптом, страх» (1926) Фройд був переконаний, що невротичний та реалістичний страхи можна чітко розмежувати: реалістичний страх викликає справжня небезпека, а невротичний постає з пригніченого лібідо чи безуспішного витіснення як результат громадянських воєн всередині нашої душі.

Після 1926 року Фройд відкидає думку, що лібідо може трансформуватися у страх. Тепер страх постає первинним щодо витіснення і, власне, стає мотивом виникнення репресії. У ранній теорії витіснення передувало страху, котрий виникав лише у випадку, коли витіснення було невдалим. У пізнішій версії Фройд перестає розмежовувати реальний та невротичний страхи. У космосі шекспірівських п'єс, особливо високих трагедій, котрі сам Фройд цінував найбільше, спрацьовує саме пізніша теорія, адже страх в них є таким же первинним, як і амбівалентність.

У Ельсинорі Гамлета, Венеції Яго, Британії Едмунда чи Шотландії Макбета глядач найперше поринає в атмосферу страху, котра визначає і характери дійових осіб, і події. Якщо амбівалентність найяскравіше втілюється у Гамлетовому/Едіповому комплексі, то втілення первинного страху я б назвав комплексом Макбета, адже цей герой-злочинець Шекспіра боїться найбільше. У Макбетовому комплексі жах невіддільний від бажання, а уява стає, водночас, і благотворною, і пагубною. Для Макбета уявляти — це долати відстань між волею до здійснення і самим здійсненням бажання. Час підкоряється цьому принципу аж доки Макбета не убивають, оскільки у його королівстві, навіть ще до узурпації ним влади, усі пророцтва збуваються. Якщо комплекс Гамлета/Едіпа приховує бажання стати на місце свого батька, то комплекс Макбета ховає устремління до смерті. У своїй книзі «Поза межами

принципу насолоди» Фройд називає цей імпульс жаданням смерті, проте я надаю перевагу проинятому приреченістю комплексу Макбета.

Фройд ніколи настільки не ототожнював себе з Макбетом, наскільки з Гамлетом, проте в око впадає аналогія, котру він наводить у одному зі своїх листів 1910 року, пророкуючи собі ще майже 30 років праці: «Що робити, коли одного дня думки перестануть слухатися, а потрібні слова — з'являтися? Будь-хто затремтить перед таким майбутнім. Тому, навіть приймаючи свою долю з піднятою головою, я таємно молюся: тільки не параліч, тільки не тілесна немічність. Нам потрібно померти при зброї, як казав колись король Макбет». Але приправлений шляхетним гумором сентимент Фрейда доволі різниться від апокаліптичного розпачу короля-узурпатора:

Як натомило сонце вже мене,
Хай западеться світ і промине.
Дзвін! Вітер повнить смерті знамено,
Принаймні ми при зброї померемо.

Переклад Ростислава Семківа

Фройд і справді помер у повному озброєнні — мислив і писав майже до останнього дня. Оте його «як казав король Макбет» свідчить про незначне, але помітне ототоження із шекспірівським персонажем. Засновник психоаналізу любив повторювати, що по-боюється великої кількості своїх ідей, подібно як Макбет, котрому повсюди ввижаються спадкоємці Банко: «Лиш суд страшний кінець їм покладе!» Знову ж, ототоження ледве видиме, проте компліментарне щодо сили уяви Макбета. Фройд може твердити, що головною темою «Макбета» є бездітність, проте на глибшому рівні він асоціює силу своєї уяви з силою уяви Макбета, віднаходячи у кривавого тирана й у себе однакову наполегливість характеру та образну плодючість.

Творчість Шекспіра є апофеозом естетичної свободи та оригінальності. Фройд боїться впливу Шекспіра, бо саме від нього він дізнався, що таке страх, так само, як пізнав, що таке амбівалентність, нарцисизм та віра у власну харизму. Емерсон вільніший від Шекспіра і більш оригінальний у судженнях про нього, бо перейняв від нього напористість і незвичність погляду. Тому саме Емерсону, а не канонізованому Фройдю належить сказати останнє слово у цьому розділі: «Сьогодні література, філософія та саме мислення шекспіризовані. Його розум визначає горизонт, поза який ми, станом на зараз, зазирнути не можемо».

17. ПРУСТ: ІСТИННИЙ СЕНС СЕКСУАЛЬНИХ РЕВНОЩІВ

Найбільша сила Пруста, поміж багатьох інших, у його вмінні створювати персонажів: жоден інший прозаїк ХХ сторіччя не може похвалитися такою кількістю так яскраво змальованих особистостей. У Джойса бачимо лише одну центральну постать — Польді Блума, а у Пруста постатей ціла галерея: Шарлюс, Сванн, Альбертина, Блок, Бергготт, Коттар, Франсуаза, Ельстер, Жільберта, Оріана та Базен Германти, бабуся та мати Наратора/Марселя, Одетта, Норпуа, Морель, Сен-Лу, мадам Вердурен, маркиза Вільпарізі й понад усіма — подвійна постать наратора та його первинного «я», Марселя. Вочевидь, я випустив ще когось не менш важливого, проте жодного з наведених забути неможливо.

Роман «У пошуках втраченого часу» (скорочено писатиму просто «Пошуки»), котрий у англійському перекладі, на жаль, відомий під красивою, проте невдало шекспірівською назвою «Remembrance of Things Past», відверто кидає виклик Шекспіру, якщо йдеться про майстерність творити характери. Жермен Бре [Germaine Brée] зазначає, що Прустові персонажі, як і Шекспірові, повсякчас опираються будь-якій психологічній редукції. Пруст, знову ж, як і Шекспір, є майстром трагікомедії: сміючись, я морщуся, а проте не можу не погодитися з Роджером Шеттаком [Roger Shattuck], що для Пруста комічний реєстр письма є центральним, оскільки дозволяє йому дослідити і частково витіснити питання гомосексуальності. Надприродний комічний геній Пруста дозволяє йому суперничати з Шекспіром

і у змалюванні сексуальних ревнощів, як однієї з найбільш канонічних літературних емоцій, покладеної Шекспіром в основу катастрофічної трагедії «Отелло» і майже катастрофічної любовної історії «Зимової казки». Пруст розгортає перед нами три знамениті саги ревнощів: ордалії, якщо йти за порядком, Сванна, Сен-Лу та Марселя (я називатиму його Марселем, хоча Оповідач називає його так лише раз чи двічі за увесь величезний роман). Й хоча ці три студії любовної муки є лише однією з ліній Прустової енциклопедії, проте її автор, як і Фройд, поруч із Шекспіром та Готорном у «Багряній букві» узаконює канонічність сексуальних ревнощів як двигуна літературного сюжету. Реальне життя вони перетворюють на пекло, проте як поетична сировина (*materia poetica*) обіцяють нам надію на очищення. Шеллі ствердив, що немає нічого більш поетичного за інцест; Пруст вчить, що сексуальні ревнощі є найкращим матеріалом для роману.

У 1922-му, а це рік смерті Пруста (йому виповнився 51 рік), Фройд пише есе «Невротичні механізми ревнощів, параної та гомосексуальності». У цьому тексті він наполягає на зв'язку ревнощів та печалі й стверджує, що особи, котрі, на перший погляд, не виказують цих двох фундаментальних емоцій, зазнали жорстокого їх витіснення, через що відповідні імпульси ще більше активізуються в них у підсвідомому. З похмурою іронією Фройд поділяє ревнощі на три види: конкурентні, проєктивні та надумані. Перші ґрунтуються на нарцисизмі та переживанні Едіпового комплексу; другі полягають у перенесенні вини, справжньої чи уявної, на кохану особу; треті лежать у царині параної, спрямованої на, як правило, витіснений об'єкт власної статі. Як те й типово для Фройда, його аналіз є вельми шекспірівським, хоча швидше в душі «Зимової казки», про котру він не згадує, ніж у похмурих барвах «Отелло» — цю трагедію Фройд наводить як показовий приклад проєктивних ревнощів. Тим часом, Леонт із «Зимової казки» майже послідовно переходить усі три фройдівські фази ревнощів. У Пруста нормальний конкурентний тип не зустрічаємо, проєктивний заторкнуто лише побіжно, зате надумані ревнощі посідають у творі чільне місце. Проте Фройд Прусту не вчитель, а суперник, ото ж бачення романістом ревнощів, багато в чому, є вельми особистим.

Накладати Фройдову класифікацію ревностів на «Пошуки» — це такий же редукціонізм, як і якби ми спробували застосувати до роману фрейдистське бачення гомосексуальності.

У ХХ сторіччі немає більшого іроніста, ніж Пруст, а тому міфологічний зв'язок, яким його роман поєднує гомосексуалістів та євреїв не дискредитує жодну із цих груп. Пруст не був ні антисемітом, ні гомофобом. Його любов до свого неєврейського батька була справжньою, проте набагато більшою була всепроникна пристрасть до матері-єврейки; так само вельми автентичними постають його сексуальні почуття до композитора Рейнальдо Гана й Альфреда Агостинеллі, котрий став прототипом Альбертини. Хто вижив у Содомі та Гоморрі, для Пруста подібні до євреїв у вигнанні, а ще до Адама та Єви, котрих вислано з Едему. Дж. Е. Ріверс [J. E. Rivers] наголошує, що асоціація між Содомом, Єрусалимом та Едемом є серцевиною роману Пруста і поєднує єврейську здатність до виживання з протистоянням тиску, що його змушені сторіччя поспіль витримувати гомосексуалісти, — відтак, обидві групи постають виключними ареалами людського існування, адже, як пише сам Пруст, «справжні райські сади — це ті, які були нами втрачені». Гумор Пруста стосовно мазохістичної гомосексуальності Шарля чи єврейської підозріливості неприємного Блока може видатися навіть грубим, проте ми розуміємо агресію автора, зважаючи на цькування його єврейського походження чи гомосексуальної орієнтації.

Оцінюючи роман, нам у будь-якому випадку доведеться висловити ставлення до Прустової агресії, проте «Пошуки» є настільки медитативним романом, що він переступає будь-які способи оцінки, прийняті у західній критиці. Темперамент цієї книги, я пригадую, про це писав Роджер Шеттак, надивовижу східний: сам Пруст, Оповідач та Марсель поділяють переконання, що жодна особистість ніколи не є до кінця сформованою, натомість її свідомість постійно повільно еволюціонує. Я, звісно ж, свідомий, що Пруст є апофеозом французької культури, а не індуїстської думки. Можливо, він просто підпав під вплив Рескіна, з його шаленством та секулярним містицизмом, а ще вірогідніше — Прустова мрійливість сама привела його

до меж внутрішньої трансформації. Інколи я ставлю собі запитання: чому Пруст пішов таким унікальним шляхом, перетворивши сексуальні ревнощі на матеріал високої комедії, а не низького фарсу? Медитативність «Пошуків» розгортає роман у такій перспективі, що ревниві страждання Марселя постають настільки ж комічними, наскільки й болючими.

Це не означає, що Пруст на самоті у своїй оббитій корком кімнаті занурився в роботу над чимось на кшталт Бхагавадгіти, проте «Пошуки» однозначно належать до творів інтелектуальної літератури, поруч з текстами Монтеня, доктора Джонсона, Емерсона, Фрейда, котрі переступають межу медитації та вдумливого аналізу. Роджер Шеттак говорить про «Пошуки» так: «Ми можемо заглибитися у цей роман настільки, наскільки нам дозволять власні вік та розуміння». Наприкінці твору в нас не з'являється враження, що Оповідач *осягнув* істину чи *пізнав* реальність, проте ми відчуваємо, що в нього *от-от утвориться* новий тип свідомості, відмінний від будь-чого іншого, на що ми могли б натрапити у Західній літературі. І у серцевині цієї нової свідомості курйозно, якщо не піднесено, сплелися сексуальні ревнощі та пристрасна любов, котрі годі відрізнити одне від одного.

Семюел Бекетт майже наприкінці свого есе «Пруст» (1931) каже, що чоловіки та жінки в автора «Пошуків» «сягають чистої суб'єктивності: здійснюють перехід від перейнятості сліпою волею до здатності репрезентації». Для Бекетта чистим суб'єктом стає сам Пруст, оскільки він «майже не забруднений домішками волі». Дійсно, Бекетт має на увазі не Оповідача, не Марселя, а саме Марселя Пруста, котрий страждає від астми, читає Шопенгауера і з усіх сил намагається розгадати таємницю музики. Найкраще розумів Пруста критик Вальтер Патер [Walter Pater], котрий поділяв з ним захоплення Рескіном. «Привілейований момент» Патера, секуляризована і матеріалістична епіфанія Прустових ревливих коханців — Сванна та Марселя — розгортається у їхніх хвилюючих мандрівках в еротичне минуле. Досконала комедія Пруста перетворює його персонажів на правдивих істориків мистецтва ревнощів, чії дослідження тривають ще

довгий час після завершення їхнього любовного зв'язку і навіть, як у випадку Марселя, після смерті його коханої. На думку Пруста, сексуальні ревності — це маска, за якою ховається страх перед мораллю: ревнивий коханець хоче до найдрібніших деталей дізнатися про час і простір зради, оскільки боїться, що йому самому забракне часу та простору коханого/коханки. Подібно до історика мистецтва, покинутий коханець шукає істину у світлі минулого, з тією тільки різницею, що для дослідника ревностей це світло постає темрявою.

Пруст і сам вважав, що перший роман «Пошуків» — «На Сванову сторону» є винятковим звітом про ревнів страждання Сванна. І справді, коли я думаю про Сванна, то найперше згадую траєкторію його сходження у пекло ревностей. Дж. Е. Ріверс пише, що «Прустове бачення ревностей є не фемінним, але андрогінним», що великою мірою справедливо і для Шекспіра. На мою думку, позицію оповідача у «Пошуках», особливо у центральній частині, пов'язаній з Альбертиною («Полонянка» й «Альбертина зникає»), не можна назвати інакше, як поглядом лесбійки чоловічої статі — тим видом андрогінної фантазії, який втілює і вітає сам Пруст. Наратор «Содому та Гоморри» неначе намагається оживити транссексуальний світ шекспірівських комедій: «Молодик, якого ми намагалися намалювати, така очевидна жінка, що жінки, які ласо дивилися на нього, зазнають (якщо тільки самі вони не знатурені) розчарування, яке відчувають героїні Шекспірових комедій, ошукані перебраною дівчиною, яка видає себе за юнака».

Шекспір у своїх комедіях поєднує сексуальне прикидання і ревності, проте намагається уникнути будь-якого надміру. Комедія Пруста відмінна від Шекспірової, оскільки перетворює надмір на вільну гру. Ревності Пруста цілком оригінальні й не мають прямого попередника: Отелло і Леонт нескінченно далекі від Сванна та Марселя. Жоден ревнивець Пруста не стане убивцею: цього не дозволяє дух комедії «Пошуків». Отому-то головною метафорою, всередині якої ревнують Сванн і Марсель, є наукове дослідження; ці постаті є типовими істориками мистецтв Рескіна. Специфіку комізму Пруста розуміємо, коли спостерігаємо муки його персонажів під час такого дослідження,

адже і накинуті собі персонажами страждання, і досліджувані факти є, в більшості, речами уявними. Тон у цьому задає Сванн:

Але в незвичну пору його життя, в пору кохання, суб'єктивний червень досяг у Сванна такої глибини, що цікавість, з якою він колись вивчав історію, нині пробуджував у ньому побут коханої жінки. І все, чого він ще вчора посоромився б, — підзори у вікно, а завтра — хто знає? — може, спритні розпити сторонніх, підкуп служників, підслухи біля дверей, — стало для нього тим самим, що розшифрування текстів, зіставлення свідчень, тлумачення старовинних пам'яток, тобто стало методом наукового дослідження, наділеним безперечною інтелектуальною вартістю, таким доречним при пошуках істини.

Переклад Анатолія Перепаді

Пізніше пристрасть Сванна до відновлення дрібних деталей соціального життя Одетти порівнюють з жагою «мистецтвознавця, який копається у флорентійських документах XV сторіччя, щоб якнайглибше заглянути в душу «Весни», гождої Ванни чи боттічеллієвої Венери». Проте, душу Одетти, як розуміє Сванн, пояснити важко, через те на нього спадають все нові й нові тортури, шпигають ревнощі впереміш із «благороднішим» бажанням знати правду. Скоряючись блискучій іронії Пруста, Сванн віднаходить, що «ревнощі воскресили в ньому іншу прикмету його допитливої юности: жагу до істини, але до істини, яка стояла між ним і його коханкою, істини, яка діставала світло від неї». Проте така істина, правда, котра лежить в основі усіх ревнощів, випромінює хіба темряву, темне світло, що йде від коханця. Фройдове визначення закоханості як «надмірного поціновування об'єкта» не спрацюватиме у випадку, коли пристрасть спершу доповнюють, а потім і повністю підмінюють ревнощі. У зображенні еротичної одержимості Пруст іде далі Фрейда і навіть далі Шекспіра:

Певна річ, Сванн не мав безпосереднього відчуття, наскільки велике його кохання. Коли він силкувався змирити його, то іноді йому здавалося, що кохання його змарніло, мало не перевелось нанівець, так до нього, як у ту пору, коли він ще не кохав її, верталися дні, коли його не тільки надили, але навіть майже відвертали виразні Одеттині риси, її змарніла цера. «Дечого я вже домігся, — казав він собі назавтра. — Учора, признатися, я, лежачи з нею в постелі, майже не втішався. Як не дивно, але вона здалася мені навіть негарною». І безперечно, він не кривив душею, але його кохання вишло далеко за межі тілесної жаги. В цьому коханні великого місця Одетта вже не посідала. Коли вона дивилася на Сванна з фотографії на столі, або коли вона саме приходила до нього в гості, він насилу пов'язував її личко, живе чи брістолеве, з тим постійним і болючим щемом, який оселився в його душі. Він казав собі майже з подивом: «То оце вона?» — ніби нам показали те, що нам боліло і що, поки нам цього не вирізали, ми уявляли собі зовсім інакше. «Вона?» — питав він себе, пробуючи збагнути, що ж це таке, бо нам постійно товчуть, що таємниця особистості більше скидається на кохання і на смерть, ніж на наше розпливчасте уявлення про хвороби, і ми дошукуємося її вельми завзято зі страху, як би розгадка її не втекла од нас. І ця хвороба Сванна, — а цією хворобою й було його кохання, — так розрослася, так тісно переплелася з усіма звичками Сванна, вчинками, думками, з його здоров'ям, з його сном, з його життям, навіть з тим, чого йому хотілося уже за порогом буття, так укорінилася в ньому, що вирвати її — це б означало знівечити майже всього Сванна: словом, його кохання, як кажуть хірурги, було вже неоперабельним.

Переклад Анатолія Перепаді

Фрейд зазначає, що сила пристрасті посилюється коштом підвищення планки «преміальної насолоди» (*incitement premium*), однак він має на увазі як соціальні бар'єри, так і внутрішню репресію. Пруст прагматично вважає, що сексуальні ревності є найбільш досконалою із перешкод, забезпечують найвищу «преміальну насолоду», але тягнуть за собою комічне знецінення сексуальності самої по собі: «В цьому коханні великого місця Одетта вже не посідала». Її фото, та навіть справжнє її лице втрачають зв'язок «з тим постійним болючим щемом, який оселився в його душі». Любов та смерть небезпечно наблизилися, відтак витончений Сванн опиняється над прірвою, хоча для нас його драма виглядає відверто кумедною:

Іноді він плекав надію, що Одетта безболісно загине, потрапивши в якусь пригоду, адже вона пропадала десь із ранку до вечора, знай гасала по місту, переходила вулиці. Але вона поверталася здорова і ціла, і Сванн дивувався гнучкості й моці людського тіла, змушеного бігати, долаючи перешкоди і наражатися на небезпеки, небезпеки, як здавалося Сваннові, незліченні, бо їх ставило їй на шляху таємне Сваннове бажання, гнучкості й моці, які дозволяють нам щодня і майже безкарно бути у бреху і кейфувати. Сванн цілком солідаризувався з Магометом II, чий портрет пензля Белліні так йому подобався; безтямно закохавшись в одну свою дружину, Магомет II заколов її за пояси, аби віднайти, як простодушно повідомляє його венецький життєписець, свободу духу. Але потім Сванн обурився, що він такий егоїст; всі його душевні муки ламаючого шеляга не варті, міркував він, якщо він зовсім не дожить Одеттиним життям.

Переклад Анатолія Перепаді

Після кульмінації «Сваннового кохання», а це один із найбільш відомих уривків з усього роману Пруста, він бачить яскравий сон, у котрому суперник Сванна щодо Одетти — Форшвіль поєднується

з образом Наполеона III, що, знову ж, для нас виглядає комічно, але не для бідного Сванна, котрий принаймні розуміє, що йому вже досить:

Але через годину після пробудження, даючи вказівки перукареві учесати його так, щоб волосся не розчухралось у вагоні, Сванн знову згадав свій сон і побачив — ніби все постало як живе, — бліду Одетту, надто запалі щоки, якісь видовжені риси, синці під очима; весь час, поки на нього накочувалися припливи ніжності, завдяки яким тривале кохання до Одетти надовго пустило в непам'ять її первісний образ, він не помічав усього цього, не помічав з перших днів їхнього зв'язку, але уві сні його пам'ять спробувала відживити початкове, правильне враження від неї з тих часів. І з властивим хамством, яке іноді пропивалося у нього тепер, коли він уже не ходив у нещасливцях і гіршав, Сванн подумки гукнув: Подумати лишень, я спартолив кращі роки мого життя, я хотів померти лише тому, що безтямно покохав жінку, яка мені не подобалася, жінку не в моєму стилі!

Переклад Анатолія Перепаді

Хамство прокидається, коли зникає відчуття занедбаності, що дозволяє нашій моральності опуститися до її нормального рівня. Це смаковите спостереження, що передує безсмертному лементу Сванна, є специфічним ліком для всіх нас, незалежно від нашого гендеру чи сексуальної орієнтації. Одетта, звісно ж, не була у Сванновому стилі, жанрі, типі, не була ні зависокого, ні занадто низького рівня для естета і денді, що провадив блискуче соціальне життя. Однак, Сванн попався; у космосі Пруста ви не можете сказати «Прощай, Одетта, я пробачаю тобі все, що коли-небудь тобі зробив» (американський стиль) або «Втрата кохання — це один із найяскравіших людських досвідів; ти тепер зможеш побачити світ новими очима» (англо-ірландський стиль). Для Сванна кохання помирає, проте ревності продовжують існувати; тому він

одружується з Одеттою не всупереч, а завдяки тому, що вона його зраджувала, як із чоловіками, так і з жінками. Прустове пояснення шлюбу цілком його варте:

Найдивніший був той подив, який викликав їхній шлюб. Безперечно, мало хто розуміє наскрізь суб'єктивний характер феномена кохання, який є своєрідним витворенням додаткової особи, відмінної від тої, що носить те саме прізвище, хоч і складеної в основному з нас самих.

Переклад Анатолія Перепаді

Довгий час навіть після того, як Сваннові ревнощі до його дружини пішли у небуття вслід за його коханням, пам'ять про них все ще мучить його і спонукає продовжувати дослідження:

Він усе ще намагався досягнути те, що його більше не обходило, бо його давнє «я», уже зовсім блаженське, занепале, все ще діяло машинально, знічев'я. Сванн уже ніяк не міг уявити собі всю оту тугу, колись, одначе, таку сильну, що здавалося, вона ніколи не минеться і тільки смерть тої, кого він кохав (хоча насправді смерть, як з'ясується далі, це жорстоке нове випробування, анітрохи не втишить мук ревнощів), може розрівняти перекритий його життєвий шлях.

Переклад Анатолія Перепаді

Тут пасує звернутися і до пекла відносин між Марселем та Альбертиною, оскільки Сванн виступає попередником Марселя, Іваном Хрестителем, котрий пророкує розп'яття его молодшого за нього Наратора на хресті ревнощів. Пруст застерігає необережного Марселя, наводячи наперед приклади двох подібних випадків мучеництва: ревнощі охоплюють Сен-Лу в його стосунках із Рахіллою, а доля Сванна взагалі постає як пряме пророцтво.

Проте, перш ніж переходити до аналізу цих паралельних пар, варто порахуватися із двома закидами, спрямованими зараз проти Пруста політкоректними критиками. Чому це, запитують вони, Наратор не є напівєвресм, як сам Пруст, і, що більш важливо, чому він гетеросексуальний, коли його автор був бісексуалом із сильними гомоеротичними нахилами? Перша спроба захистити Пруста наголошує на його прагненні універсальності, проте така його мета, швидше за все, є сумнівною. Ще твердять, що у 1922 році надто свіжими були враження від справи Дрейфуса, а гомосексуальність взагалі мала статус своєрідної стигми. Проте і такі аргументи непереконливі: Пруст був надто великим митцем, щоби якісь його естетичні рішення мали інші, а не естетичні мотиви. Чи стає роман кращим, якщо Оповідач буде християнином-гетеросексуалом?

Біографи Пруста вже давно розправилися із абсурдним поглядом, котрий ототожнює зв'язок Марселя й Альбертини зі стосунками Пруста й Альфреда Агостинеллі. Перекласти «*À l'Ombre des jeunes filles en fleur*» як «*Withing a Budding Grove*» — це, звісно ж, вельми до тепло, проте назва «*In the Shadow of Young Girls in Blossom*» таки схоплює більше нюансів¹. Якщо розкрити натяк автора і прямо вказати на гомосексуальний мотив, мрійлива двозначність естетики Пруста зникає. Яскраве лесбійство Альбертини, як його малює Пруст, було б надто грубо запросто урівнювати із гетеросексуальними пригодами, які дозволяв собі Агостинеллі. Пруст точно знав, що він робить: Сванн та Марсель протиставлені гомосексуальному Шарлюсу та бісексуальному Сен-Лу. Муки любові та ревнощів долають межі гендеру та сексуальної орієнтації, тож якби Оповідач «Содома і Гоморри» не міг дистанціюватися і від гомосексуалістів, і від євреїв, міфологія роману похитнулася б.

¹ Блум має на увазі два різні способи перекладу назви другої частини роману Пруста англійською. Перший варіант можна перекласти як «У товаристві милих приятелів», що підсилює гомосексуальні мотиви; український перекладач зупинився на іншому варіанті — «У затінку дівчат-квіток», до котрого схиляється і Блум.

Прусту не йдеться ні про соціальну історію, ні про сексуальну лібералізацію, ні про справу Дрейфуса (хоча як людина він виступав на його захист). Метою всього гігантського роману є пошук естетичного спасіння; Пруст кидає виклик Фройдю як найбільший міфотворець Хаотичної епохи. Прустова романтична повість зображає як Оповідач із Марселя виростає у романіста Пруста, котрий в останньому томі роману трансформує власну свідомість і здатен узгодити своє життя з новою формою мудрості. Пруст правильно розсудив, що Оповідач повинен безпристрасно ставитися до міфології, котра підносить його наратив до рівня космологічної поеми, настільки ж кантівської, як і шекспірівської. Пруст полишає позаду Бальзака, Стендаля, Флобера, творячи візію, у котрій поєднуються Содом і Гоморра, Єрусалим, Едем: три заборонені райські сади. Гетеросексуал, котрий немає нічого спільного із єврейством, являтиме цю міфологію більш переконливо.

Між Сванном та Марселем, котрі задихаються від ревнощів, Оповідач розміщує Сен-Лу; той одружиться із Жільбертою, дочкою Сванна та першим коханням Марселя, а потім надто швидко загине, ставши жертвою Першої світової війни. Саме характеризуючи хворобливу інтрижку Сен-Лу та Рахілі, Пруст формулює свій найкращий афоризм про ревнощі: «Ревнощі, цей дальший тяг любови, серед інших форм уяви річ далеко не найбуйніша».

Коли я прочитав цей вислів, то подумав, що Пруст є найкращим лікарем для всіх нещасливо закоханих, тобто загалом для всіх закоханих, бо ж їхня нещасливість — тільки питання часу. На жаль, його ліки, як і всі засоби рятунку від кохання, діють лише після того, як хвороба — навіть у її чистій формі ревнощів — уже закінчиться. Це лікар, який надає полегшу постфактум, і тільки таку форму лікування ми здатні прийняти. Із запізнаним вдоволенням ми розуміємо, що ревнощі — то не більш як слабкий вірш, що нездатен розвинути навіть тих трьох-чотирьох образів, які він містить. У романах, котрі ми пишемо нашим життям, ревнощі, що поїдають нас у кожен окремий його момент, поступово трансформуються у трагікомічний пафос загиблого еросу. Сен-Лу не є ні дослідником мистецтва ревнощів,

як його тесть, ні автором, що творить з них свій роман, як його друг Марсель. Любов, котру штучно підтримують при житті ревності, помирає разом із ними, відтак Сен-Лу залишається втішатися дивним спокоєм, перетворившись на давно знайомий та непотрібний релікт почуттів Рахіль:

Часом Рахиль являлася пізньої доби до свого давнього друга і просила дозволу поспати на одному ліжкуві. Робер радів великою радістю, бо це нагадувало йому, як вони все ж колись близько інтимували. Він це відчував бодай у тім, що навіть коли вві сні розлягався на все ліжко, вона любісінько собі дрімала на краєчку. Йому було розумно, що спати поруч з ним їй зручніше, ніж десь-інде.

Переклад Анатолія Перепаді

В цьому уривку вельми важко відрізнити гумор від смутку; більше важить те, що ні Сен-Лу, ні Рахіль, засинаючи поруч у пустці, котра заступила їхнє кохання, не відчують ні жалю, ні суму. Колишні ревності Сен-Лу поступилися у ньому місцем обміну квазісімейними відчуттями. Сванн, як він зізнається Марселю, не здатен навіть на таке ретроспективне уневажнення давніх прихильностей:

«Люди надто цікаві. Сам я зроду не був цікавий, хіба що, як закохався і ревнував. І мене це багато чого навчило! Ви ревнивий?» — Я відповів Сваннові, що ніколи не знав ревності, що це почуття мені незнайоме. — «Ха-ха! В такому разі віншую вас. Коли ти трохи ревнивий, це навіть приємно, приємно з подвійного погляду. По-перше, завдяки цьому люди нецікаві починають цікавитися життям інших або принаймні життям одної якоїсь жінки... Навіть як нам не залежить на таких речах, нам усе-таки не цілком байдуже, що колись нам на них залежало, але іншим цього не зрозуміти.

Ми відчуваємо, що спогади про такі почування, живуть тільки в нас і ніде більше; аби споглядати такий спогад, треба увійти в самого себе».

Переклад Анатолія Перепаді

У своєму естетичному соліпсизмі Сванн як ніколи виглядає пародією на Рескіна, чиє поклоніння мистецтву мутувало у поклоніння колекціонера перед самим собою. Завдяки Прустовій іронії нове слово «цікаві» стає синонімом до слова «небайдужі», через те ми відвертаємося від Сванна з вельми гнітючим відчуттям. Ту метафору чи перенесення, котрі Фройд іменує «коханням», Пруст називає «ревнощами», відтак, коли Марсель зізнається Сванну, що ніколи не ревнував, то тим самим зізнається в його очах, що не любить Жільберту. Помста часу от-от зійде на нього, втілившись у найбільшій в романі історії ревнощів, демонічній пародії на його пошуки втраченого часу. Сага про відносини Альбертини та Марселя, котра міститиме шаленство, ревнощі, смерть і подальші ще більші ревнощі, починається, як і належить, також із ревнощів, котрі, як каже Оповідач, *передують* любові Марселя до Альбертини. На самому початку «Полонянки» стає зрозуміло: саме ревнощі надихають Марселя змагатися із лесбійськими коханцями Альбертини, хоч йому їх ніколи не перемогти:

Покидаючи Бельбек, я уявляв, що покидаю Гоморру, вириваючи звідти Альбертину; ова! Гоморра розкидана по всіх куточках світу, і чи то з ревнощів, чи то з невідання про такі втіхи (випадок же геть-то рідкісний) я мимовільно налагодив таку гру в хованки, в якій Альбертина могла від мене завше тікати.

Переклад Анатолія Перепаді

Якщо для Фройда кохання — це надмірна оцінка свого об'єкта, то Прустові ревнощі, набагато більш діалектичні й амбівалентні, є водночас і недооцінкою коханої особи, і лунатичною гіперболізацією її

здатності приваблювати інших. Пруст наголошує, що цей процес містить численні суперечності:

Я не ревнував би, якби вона розважалася біля мене, якби я потурав тим розкошам, якби вона їх заживала цілковито під моїм наглядом, — не треба було б боятися брехні; і я, мабуть, менше ревнував би, коли б Альбертина поїхала до країни такої мені невідомої й далекої, що я не міг би уявити її способу життя, не мав змоги й спокуси пізнати його. В обох випадках сумніви могли відпасти чи то через цілковиту обізнаність, чи то через цілковите невідання.

Переклад Анатолія Перепаді

Певність та знання однаково руйнують романтику ревнощів, які у Прустовій інтерпретації постають водночас любовною, літературною та повчальною пригодою. Проте у чому ми взагалі можемо бути певні, окрім смерті, і що врешті-решт ми можемо пізнати, крім невимовного досвіду смерті? Чому Пруст, отой митець ревнощів, творить таку безжальну трагікомедію про манії та безумства закоханих? Саме Пруст — не Рескін, Патер, Вайлд чи їхні спадкоємці Єйтс, Джойс, Бекетт — Пруст є найвищим і незрівнянним служителем релігії мистецтва. У мистецтві, а не у сексуальному шаленстві, бачить Пруст вихід із життєвої колізії ревнощів, і останній том «Пошуків» — «Віднайдений час» доводить, що весь роман, насправді, не був лиш романтичною повістю про ревнощі. Втім, Пруст, прибравши врівноважену квазііндуїстську позу, повністю занурюється у насолоду апокаліпсису ревнощів у томах «Полонянка» та «Альбертина зникає»; і ми змушені слідувати його задоволенню. Страждаючи водночас, Пруст готує нас до зовсім іншого бачення реальності, для котрої існує минуле, а можливо, і майбутнє, у той час як ревнощі, якими б ретроспективними вони не були, відбуваються лише у теперішньому часі.

Альбертина абсолютно не помічає ревнощів Марселя, запевняючи, що бреше йому лише з любові до нього. Оповідач не береться

розвіяти подив читача, стосовно того, чому Альбертина так довго тримає біля себе Марселя: адже вона Муза і своїх секретів видавати не буде. Коли вона їде, її прощальний лист закінчується словами: «Залишаю вам найкращу частку себе самої», — настільки ж правдиве, наскільки й брехливе твердження, як і все у їхній історії. Вже після її випадкової смерті при падінні з коня, Марсель отримує дві її відповіді на свій лист, в якому брехав, що вирішив одружитися на її подрузі Андре; перша записка вітає його з добрим вибором, а в другій вона пропонує повернутися. Ця досконала суперечність, вирішена тільки через смерть Альбертини, штовхає Марселя, і разом з ним читача, у цілковито наполеонівську кампанію дослідження всіх сторін еротичного життя втраченої коханої, котра зводиться, головним чином, до детальних розпитувань Андре, колись Альбертиної, а тепер, тимчасово, Марселевої коханки.

Моралізаторські висновки щодо Прустових «Пошуків» може зважитися робити лише вельми випадковий читач; іронія та піднесеність роману захищають його від дурнів. Проте прийняти мудрість Пруста непросто: любов є справжньою лише між бабусею, матір'ю Марселя та ним самим, але не між будь-якими іншими персонажами роману. Навіть дружба тут видається такою ж неможливою, як і любов; істинно справжніми є ревнощі, з-поміж яких найскладніші та найбільш справжні припадають на долю вигнанців із Содому та Гоморри:

Одні з них, безперечно, з дитинства дуже несміливі, байдужі до змислового боку насолоди: їм важливо поєднати спізнану ними насолоду з чоловічим обличчям. Іншим (людям, звичайно дуже палким) неодмінно потрібна локалізація змислової насолоди, їхні визнання, певна річ, дуже вразили б людей. Мабуть, вони не живуть лише під супутником Сатурна, бо жінки їм усе-таки потрібні, на відміну від перших, для яких жінки взагалі не існували б, якби не вміння жінок вести розмову, якби не жіноче кокетство, якби не церебральне почуття. Натомість другі шукають жінок, які люблять жінок; жінки можуть

постачити їм молодика й посилити насолоду, яку вони знаходять у його товаристві; ба більше, жінка може справити їм у такий спосіб не меншу втіху, як чоловік; тільки цю насолоду вони сприймають як зраду, бо не знають кохання жінок, а якщо з ними й сходилися, то лише за звичкою або для того, щоб не перекрити собі шляху до шлюбу; розкоші, даровані жінкою, для них такі незбагненні, що вони і не страждають від того, що їхній укоханий зазнає таких розкошів; тоді як других часто ревнують до жінок. Бо у своїх стосунках із жінками вони відіграють для жінки, що любить жінок, роль іншої жінки, а жінка дає їм майже таку саму насолоду, як чоловік; і ось ревнивий друг страждає, уявляючи, як його коханий пригорнувся до тієї, що уявляється йому майже чоловіком, і йому вже верзеться, що він навряд чи до нього повернеться, бо для таких жінок той чоловік є чимось, чого він сам не знає, — різновидом жінки.

Переклад Анатолія Перепаді

Тон цього уривка дещо суперечить поданому в нім опису: безперечно, тут є й іронія, і навіть деяке відсторонення, проте первинна аура більше нагадує зачудування. Багато хто писав про Пруста — Бекетт [Beckett], Бре [Brée], Беньямін [Benjamin], Жерар [Girard], Женетт [Genette], Берсани [Bersani], Шеттак [Shattuck] (якому я особисто надаю перевагу) — проте Пруст ще більше за Джойса прирікає своїх критиків на поразку. Без міри складний, не порівнюваний ні з чим роман на 3300 сторінок нагадує, швидше, казки «1001 ночі». З-поміж інших західноєвропейських романів поруч «Пошуків» можна поставити хіба «Клариссу» Семюела Річардсона, котра принаймні не менша за обсягом, проте у «Клариссі» тільки два головних персонажа — стражденниця Кларисса і її спокусник Ловелас. Марсель та Альбертина постають найбільшими загадками «Пошуків», але це роман не лише про них. Так само не належить він повністю Оповідачеві, котрим постає дорослий Марсель; швидше за все, це роман самого Пруста,

якого важко повністю ототожнити чи то з Оповідачем, чи з Марселем. Мені відомі погляди Оповідача на ревнощі, проте я не знаю поглядів самого Пруста, оскільки Оповідач не є ні гомосексуалістом, ні євреєм. Коли у заключному томі роману із найбільшою силою промовляє мудрість, Оповідач майже непомітно перетворюється на самого автора Пруста, а єхидний гумор розмови про ревнощі лишається осторонь. До цього також повернемося, але поки що закінчимо розбиратися зі справжнім сенсом Прустових ревнощів.

У «Полонянці» є експресивний уривок, який, здавалося б, має на меті осудити ревнощі, проте, натомість, хіба вітає їх:

...наші ревнощі, порпаючись у минулому і пошуках якихось указівок, не знаходять нічогосінько; завжди обернені назад, вони перебувають у становищі історика, який збирається писати історію, не маючи напихваті жадного документа; вічно припізнені, вони кидаються як розлучений бугай, властиво не туди, де стоїть горда і блискуча істота, яка дразнить його своїми уколами, викликаючи пишню і доладною статуєю подив жорстокої юрби. Ревнощі метаються в порожнечі...

Переклад Анатолія Перепаді

Бездарний історик і обдурений бугай — ці метафори ревнощів аж ніяк не назвеш позитивними, але все-таки оповідач, згадуючи розслідування Марселем надмірно активної кар'єри Альбертини в царині лесбійського еросу, прирівнює ревнощі до прагнення посмертної слави:

Хіба передбачаючи, що буде після нас, ми помилково не уявляємо себе в цей момент живими? І чи не смішно шкодувати, що якась жінка, нині уже тлін, не почує, що ми знаємо про її зальоти шестирічної давности, і прагнути, щоб через століття після нашої смерти читачі згадували про нас із пошаною? Якщо в другому випадку більше реальних підстав для мрій, ніж у першому, то мої ревнощі

до минувшини мали своїм джерелом ту саму оптичну помилку, як і бажання посмертної слави.

Переклад Анатолія Перепаді

Попередниками були Флобер, Стендаль, Бальзак, Бодлер, Рескін, проте Пруст-романіст, в якого розвивається Оповідач, перевершує їх усіх. «Оптична помилка» — хвороба не низького статусу, як сказав би Кітс, а зв'язок між ревностями та літературною славою Пруст не приховує. Трохи раніше Оповідач робить невеличку ремарку: «Дивно, що ревності, яка збавляє час на снуванні дрібних, фальшивих гадок, бракує уяви, аби відкрити правду». Знаходження меж ревностей так само підштовхують Пруста до вибору його покликання. Метаючись у порожнечі, Марсель зауважує, одначе, що «нема такої ідеї, яка б не містила у собі свого ймовірного заперечення, такого слова, на яке б не було слова у відповідь».

Тепер параліч невідворотний; Марсель почувається дещо краще, коли стверджує: «Брехня нерозлучно пов'язана з людською природою. Очевидно, вона відіграє таку саму велику роль, як пошуки насолоди, яка, зрештою, нею й керує». Проте така заява може зробити з нього хіба мораліста, але не автора роману. Одначе, вже у «Віднайденному часі» Оповідач може на противагу казати, наскільки Альбертина була корисною для нього з літературної точки зору: «літа щасливі — це літа втрачені, ми виглядаємо страждання, аби працювати». І коли нарешті давно спочила Альбертина дістає належну їй подяку, ми розуміємо, що Оповідач повністю злився з Прустом-романістом:

У певному сенсі я мав рацію, пов'язуючи їх із нею, бо якби там того дня не пішов на дамбу, якби не обстежив її, не законилися б у мені всі ці помисли (хіба що законилися б про інше). Але тут я давав хука, бо ця благовісна насолода, якої ми шукаємо в гождому жіночому личку з перспективи часу, походить від наших чуттів: насправді сторінки, які я написав би, Альбертині, тим паче Альбертині тодішній, були б незрозумілі. Але саме завдяки тому

(і це застереження нам, інтелектуалам, щоб не варилися у власнім соку), що вона так відрізнялася від мене, вона запліднила мене смутком, ба навіть звичним із самого початку зусиллям уявляти собі ту відмінність.

Переклад Анатолія Перепаді

У цих словах бачимо, в який спосіб Оповідач, що був Марселем, має змогу стати Прустом-романістом, а не ще одним Сванном, котрому тільки й залишається, що кулитися над своїми колекціями ревливих спогадів. Від снобізму та ревнивої параної Пруста рятує неймовірний обсяг літературної роботи, що є, водночас його терапією, естетикою і (а як ще я можу сказати?) містикою. Всі Прустові читачі вбачають у «Пошуках» відгомони чогось, що Роджер Шеттак досить доречно порівняв із індуїстськими концепціями «я». «Пошуки» є наслідком зусилля, спрямованого на усунення того, що Крішна у Бхагавадгіті називає «темною інерцією». Можливо, це ще один вияв іронії, й не обов'язково прустівської, що автора «У пошуках втраченого часу» можна зарахувати до сучасних мультикультуралістів, адже його роман підноситься над багатьма відмінностями між Західним та Східним канонами.

18. ДЖОЙС І ЙОГО БОРОТЬБА З ШЕКСПІРОМ

Джеймс Джойс, котрому ніколи не бракувало нахабства, вважав Шекспіра для себе тим, ким Данте вважав для себе Вергілія. Проте це була настільки серйозна амбіція, що навіть Джойсу не під силу було з нею справитися. Усі згодні, що до «Улісса» та «Фіннеганових поминок» під час того великого хаотичного відпливу, який, якщо вірити Віко та самому Джойсу, з часом обернеться народженням нової Теократичної епохи, може дорівнятися хіба Пруст з його «У пошуках втраченого часу». Можливо, Джойс та Пруст навіть вийшли на рівень «Божественної комедії» Данте, хоча Кафку більше пасує назвати Данте нашого часу, навіть якщо він на рівень його поеми не вийшов. Проте ніхто з тих, хто глибоко і вдумливо читав Шекспіра або ж бачив його п'єси, поставлені належним чином, не зважиться стверджувати, що Джойс повторив його внесок. Джойс про це знав, і тому у його численних відсиленнях до великого попередника, якими сповнені «Улісс» та «Поминки», помічаємо певний страх перед Шекспіром. Якби не Шекспір, то ні Джойс, ні Фройд не відчували б жодної загрози своєму письму в царині літератури, яку лише Шекспір їм обом і може накинати.

Джойс виявив у цьому протистоянні більше геніальності, ніж Шекспір, а тому ніколи не приєднувався до лунатичних гіпотез про походження Шекспіра, хоча у «Поминках» він дещо заграє з беконіанською теорією. Ще раніше, у бібліотечному епізоді «Улісса», Стівен Дедал виступає проти самої ідеї батьківства, проте не проти батьківської опіки і, тим більше, не проти самого Шекспіра. На запитання, яку б книжку він взяв із собою на безлюдний острів, якби можна було

взяти тільки одну, Джойс відповів Френку Бадгену [Frank Budgen]: «Я вагався б між Данте та Шекспіром, але це вагання було б недовгим. Англієць багатший і тому б дістав мій голос». «Багатший» тут саме те слово: на безлюдному острові прагнеться більшої компанії, а кількість персонажів у Шекспіра переважає його найближчих суперників — Данте та єврейську Біблію. Попри питому діккенсівське багатство другорядних персонажів, сам Джойс може запропонувати нам хіба бліду копію Гамлета у Стівені та якийсь варіант батської Вдови в образі Моллі. Польді може кинути Шекспіру виклик, але складність у тому, що більш потужний творець у літературі все одно поглине меншого. Стівен каже, що не вірить у власну теорію про Шекспіра та його Гамлета, однак, якщо вірити Річарду Елманну [Richard Ellmann], то від друзів Джойса відомо, що сам він трактував її вельми серйозно і ніколи не зрікався цих поглядів публічно. Саме з цієї точки й мусимо починати, якщо хочемо зрозуміти сутність Джойсового протистояння з Шекспіром в «Уліссі» та «Поминках».

Джойсова спроба ґрунтувати свого «Улісса» водночас на текстовій тканині «Одіссеї» і «Гамлета» є більш ніж відважною, оскільки парадигми цих двох текстів, як зазначає Елманн, не мають майже нічого спільного. Припускаємо, однак, що Джойсів вибір продиктовано ситуацією, коли у європейській літературі найбільш інтелектуальним персонажем до Гамлета (і Фальстафа) можна вважати хіба героя «Одіссеї», хоча обрано його не так за розумові здібності, як за повноту змалювання. Втім, серцевиною образу першого Улісса є його бажання повернутися додому, в той час як Гамлет не має дому ні в Ельсинорі, ні деінде. Джойсові вдається поєднати Улісса і Гамлета лише шляхом подвоєння образів: Польді — це і Улісс, і привид Гамлетового батька, в той час як Дедал є водночас і Телемахом, і молодим Гамлетом, ще далі образи Польді й Стівена мають відповідати Шекспіру та самому Джойсу. Це звучить трохи дивно, проте повністю збігається з наміром Джойса повністю увібрати у себе Шекспіра. Подібно до Джойса, Шекспір є секулярним у підміні християнського Писання своїми писаннями загальнолюдського значення; відтак, Джойс захищає Шекспіра перед Фройдом, відмовляючись визнати подібність Гамлета до Едіпа.

Джойс узагалі краще розумів Шекспіра, ніж Фройд, бо не знаходив у Гамлеті ні слідів потягу до матері Гертруди, ні Едіпового бажання убити свого батька-короля. Стівен і Блум (Польді, звісно ж) так само, як бачимо, позбавлені будь-якої едіпівської двозначності, і якщо Джойс залежний у цьому розумінні від Шекспіра (під впливом якого він перебував раніше), то напряду він цього в «Уліссі» не виявляє.

Джойсове бачення Гамлета розгортає Стівен в епізоді в Національній бібліотеці (частина 2, 9). Френк Бадген у своїй книзі «Джеймс Джойс та створення „Улісса“» (1934), котра до сих пір є найкращим коментарем до цього роману, оскільки містить багато особистого про Джойса, говорить, що «для нього [Джойса] Шекспір як людина, як майстер мови, як творець характерів значно переважав Шекспіра-автора п'єс». Це і є Стівенів Шекспір, котрий, згідно з традицією, сам виходив на сцену театру «Глобус», аби зіграти роль Привида батька Гамлета:

П'єса починається. На сцену із сутіні виходить чоловік, доладно обряджений у пишні лицарські лати, це кремезний чоловік з прекрасним басом. Це привид, король, і король, і відсутність короля водночас, а грає його Шекспір, котрий усі роки свого життя вивчав «Гамлета», що аж ніяк марно, коли хочеш зіграти примаду. Він промовляє до Бербеда, молодого актора, відділеного від нього за висою із савана, звертаючись до нього на ім'я:

— О, Гамлете, я привид твого батька, — далі дає йому завдання. Він звертається до сина, до витвору своєї душі, до принца, молодого Гамлета, а також до плоду свого тіла — Гемнета Шекспіра, котрий помер у Стретфорді, проте ім'я якого житиме тепер вічно.

Цілком можливо, що отой актор Шекспір, привид, котрий постає у данських шатах, привид, що непідвладний смерті, промовляє слова до імені власного сина (якби Гемнет Шекспір жив, то був би з Гамлетом близнюком); мені б хотілося знати, чи дійсно було так, чи міг він порівняти або передбачити ті паралелі: ти син без спадку;

я твій замордований батько; а твоя винна у зраді мати
зветься Анна Шекспір, з дому Газавей?

Переклад Ростислава Семківа

Анна Газавей як Гертруда, померлий Гемнет як Гамлет, Шекспір як привид, а два його брати як збірний образ Клавдія — хіба недостатньо провокативне бачення, щоб підштовхнути нашу цікавість? Принаймні Ентоні Берджесса воно надихнуло написати його найкращий роман «До сонця не рівняти: історія любовного життя Шекспіра» (1964), котрий до сих пір залишається єдиним добрим романом про Шекспіра. Берджесс, цей захопаний у Джойса його послідовник, розвиває Стівенову теорію настільки у джойсівському стилі, що його образи вклинюються у моїй свідомості в епізод у бібліотеці так, що, перечитуючи Джойса, я знаходжу в нього все більше того, про що з таким блиском написав пізніше Берджесс. Частково це через виняткову сугестивність Стівена, котрий у кілька влучних фраз вміщує узагальнене бачення життя і творчості Шекспіра, так що сказати краще і провокативніше взагалі важко. Ще раніше у тексті «Бик» Малліган, в образі якого Джойс висміяв Олівера Сент-Джона Ґогарті, поета-лікаря, хоч загалом різнороба, пояснює цю теорію: «Він за допомогою алгебри доводить, що внук Гамлета був дідом Шекспіра й що він сам грав роль привида свого власного батька». Це не лише пародія, але й влучний удар, оскільки метою Дедала є підрив самого авторитету батьківства:

Батьківство, у сенсі свідомого зачинання потомства, чоловікам загалом невідоме. Це швидше містичне спадкоємство, апостольська наступність від єдиного зачинателя до єдинозачатого. Саме на цій містиці, а не на образі Мадонни, котру хитрий італійський розум поставив перед юрбою, заснована європейська церква, причому заснована непохитно, як і все у світі, макро- та мікрокосм якого тримається на пустоті. На непевності та неймовірності. «Amor matris», суб'єктивна та об'єктивна спорідненість,

є, вочевидь, єдиним істинним зв'язком у цьому житті. А батьківство — це хіба узаконена фікція. Хто є батьком кожного зустрічного сина, що його кожен зустрічний син має любити чи він любитиме кожного зустрічного сина?

Переклад Ростислава Семківа

Стівен майже одразу висміює свій погляд, проте його не так-то легко висміяти і зрозуміти, адже підтексти бачення безмежні. Якщо прийняти його на віру, під загрозою опиняються і церква, і саме християнство, але Джойс цього не заперечує і не доводить. Покійний сер Вільям Емпсон [William Empson] виступав проти, як він казав, «наклепу Кеннера», хоча ми так само могли б сказати, що це «наклеп Еліота», оскільки Т. С. Еліот ще до Г'ю Кеннера [Hugh Kenner] охрестив уяву Джойса «виключно ортодоксальною». Емпсон, звісно, був правий: християнізувати Джойса — справа болюча і невдячна. Якщо десь в «Уліссі» і є Святий Дух, то це майже напевне Шекспір, а як десь у художній літературі має виявлятися батьківство, то Джойс хіба хотів би бути Шекспірові сином. Але де в «Уліссі» сам Джойс? Він, звісно ж, у книзі присутній, проте дивним чином розчакхнутий між Стівеном і Польді — Джойс як молодий митець і Джойс як гуманний дивовижний чоловік, що відкидає насильство та ненависть. Незвичність такого поділу заводить критика у глухий кут; перед тим, як цілісні постаті персонажів традиційної англійської літератури розсиплються на міфологеми «Фіннеганових поминок» та негачії Семюела Бекетта, нам наостанок демонструють, що батьківство є порожньою фікцією, естетичним концептом, до того ж, зовсім непевним.

Читач відчуває, що між «Уліссом» та «Гамлетом» подібностей більше, ніж між твором Джойса та «Одіссеєю», проте ніяк не може вияснити собі стосунок між Шекспіром, Джойсом, Дедалом та Блумом. Мовного багатства «Улісса» вистачило б на цілий легіон романів, проте нам видається, що одне з центральних місць в Каноні дісталось цьому твору не через саму лише стилістичну майстерність. Джойс не йде шляхом естетичного містицизму Пруста, а Бекетт, котрий упадував сильні сторони від них обох, як видається, від тріумфу

Пруста аскетично відмовляється. Джойс залишається загадкою, проте саме у зв'язку із Шекспіром я бачу шлях до відкриття його таємниці.

Стівен розгортає свій шекспірівський екскурс у війну між ересю та церковною теологією: «Африканець Сабеллій, найбільш мудрий поміж ересіархами, твердив, що Батько Сам був Своім Сином. Але будьог з Аквіну, котрий міг довести все що завгодно, йому заперечував: ну, добре, якщо батько, котрий не має сина, не може зватися батьком, то чи може син, в якого нема батька, називатися сином?»

Звідси впливає, продовжує Стівен, що поет, котрий написав «Гамлета», «не просто був батьком своєму синові, але, не почувачись сином, почував себе батьком усієї своєї раси, батьком свого діда і свого ненародженого внука, котрому взагалі не судилось народитися». Відтак, постає образ Богоподібного Шекспіра, котрий, втім, є не більш ніж портретом митця, як його бачить Стівен; а сам маніакально перейнятий Шекспіром Стівен належить книзі Польді, а не собі самому.

Справжня таємниця «Улісса» криється у Леопольді Блумі, котрий теж по-особливому ставиться до Шекспіра, цього смертного бога. Шекспір Стівена — це пророцтво Польді. Шекспір є батьком, котрий батько самому собі. В нього немає попередника і так само немає наступника: власне, так ідеалізовано бачив себе як автора сам Джойс. Батько Польді, за котрим видніється єврейська лінія його предків, покінчив самогубством, а сина у нього нема, аж доки він не знаходить сина духовного у Стівені. Тим часом, дух в «Уліссі» лише один — це Шекспір, батько-привид та привид-син, й ми чимраз далі переконуємося, що втілюється він не у по-дантівськи виписаному Стівені, а саме у джойсівському Блумі, улюблена шекспірівська сцена котрого — це розмова Гамлета з гробарями у п'ятому акті п'єси.

Що ж у Польді ми можемо знайти шекспірівського? Підозрюю, що відповідь нам слід шукати у тому, як Джойс окреслює характери, адже саме це є найвищим досягненням Шекспіра, його найвагомішим словом у розвитку мімезису в англійській літературі. Ми можемо вірити чи не вірити, що Шекспір є досконалим дзеркалом

природи, проте нам годі відшукати кращий образ природної людини, ніж Джойсів Польді. Можливо, це прозвучить надто ексцентрично, проте для Джойса ідеалом природної людини був саме Шекспір, джойсівський Шекспір, якщо бути точним.

Джойсівський Шекспір не був драматургом; Джойс, наприклад, вважав Ібсенову п'єсу «Коли ми, мертві, прокинулись» набагато драматичнішою, ніж «Отелло». Джойсове розуміння драми не так вже й легко досягнути, проте його Шекспір був не так поетом дії, як творцем образів чоловіків та жінок. Тож якщо ми хочемо дослідити шекспіріанізм Польді, то повинні абстрагуватися від драматизму і сконцентруватися на способах репрезентації змін в людській особистості. Коли я міркую про «Улісса», то найперше думаю про Польді, але аж ніяк не про його стосунок до інших персонажів. Тут грає роль всеохопність його постаті, етос характеру, пафос особистості, навіть логос його божественно тривіальної думки. Непересічним у Польді є багатство його свідомості та здатність переплавлювати свої почуття та враження на образи. Отут, вважаю, підходимо до найголовнішого: у Польді по-шекспірівськи багатий внутрішній світ, до чого далеко і Стівену, і Моллі, і будь-якому іншому персонажеві роману. Героїні Джейн Остін, Джордж Еліот і Генрі Джеймса є більш рафінованими соціальними істотами, ніж Польді, проте навіть вони не можуть похвалитися його внутрішнім багатством. В образі Польді немає нічого зайвого, навіть якщо він часом діє та реагує досить одноманітно. Річард Елманн свого часу першим звернув нашу увагу, що Джойс прихильний до цього персонажа, як ні до кого іншого у своїх творах.

Флобер справив на Джойса значне враження, проте свідомість Польді значно відмінна від внутрішнього світу Емми Боварі. Він є найцікавішим втіленням віддавна знайомого образу чоловіка середніх літ, і будь-хто інший у романі видається нам набагато молодшим за нього. У якийсь спосіб таке наше бачення перегукується із загадкою його єврейства. Із послідовно єврейської точки зору Блум не зовсім єврей, проте таки єврей. Його мати і мати його матері були ірландськими католичками, а батько Віраг — євреєм, котрий навернувся у протестантизм. Так що Польді водночас і католик, і протестант,

але завдяки ідентифікації з батьком мислить себе євреєм, хоч ні його дружина, ні дочка єврейками не є. Дублінцям доволі важко визнати його єврейство, тож ізоляція Польді є радше самообманом. У нього багато знайомих — він знає практично всіх у місті, але ми були б заскочені, запитавши себе, а хто ж є його друзями, адже він постійно сам у собі, що, як на таку привітну особу, вельми дивно.

Колись мене зачарував Зеро Мостель та його роль в «Уліссі в нічному місті», хоча його тлумачення джойсівського образу було вельми хибним; надалі, перечитуючи книгу, мені доводилося боротися проти образу, нав'язаного мені Мостелем. Джойс не є Мелом Бруксом, хоча інколи й наділяє Польді чимось подібним до єврейського гумору. Мостель був привабливим, а Польді — ні; проте Польді зворушував Джойса і зворушує нас, оскільки лише він серед стількох ірландців не має, як сказав би Єйтс, «нетерпимості в серці». Г'ю Кеннер, котрий у першій своїй книзі про Джойса вважав Польді кимось на зразок еліотівського єврея (тут маю на увазі антисеміта Т. С. Еліота, а не гуманних поглядів Джордж Еліот), через двадцять років подальших студій перестав вважати пана Блума зразком модерністської зіпсутості й красномовно зробив більш джойсівський висновок, що його персонаж «мав би жити в Ірландії без загроз, без насильства, без ненависті». Як багатьом з нас пасувало б жити зараз у Ірландії чи в Штатах, позбавлених загроз, насильства та ненависті? Хто з нас може стати у рівень з Польді; та й чи знайдемо ми десь образ більш гуманної істоти, котрий би до сих пір викликав нашу увагу?

Ловкий, достатньо бадьорий, стриманий і безконечно добрий, хоч і мазохістичний навіть у своїй допитливості, Польді виглядає не стільки шекспірівським персонажем взагалі, скільки втіленням привида самого Шекспіра — водночас кожним з нас і ніким — Шекспіром дещо борхесіанського толку, як мені видається. І це, звісно, втілення не Шекспіра-поета, а Шекспіра-громадянина, котрий блукає Лондоном, як Польді блукає вулицями Дубліна. В одному з найбільш безумних моментів своєї промови у бібліотеці Стівен навіть припускає, що Шекспір був євреєм, маючи, вочевидь, на увазі єврейство а-ля Польді, хоча знати він про нього міг хіба внаслідок якогось

містичного прозріння. Кульмінацією Стівенової теорії є вельми пам'ятна візія Шекспірового життя як вселенської події:

— Його, — сказав Стівен, — не цікавили ні чоловіки, ні жінки. Після цілого життя відсутності він повернувся туди, де народився, де він завжди перебував, чоловіком чи хлопчиком, мовчазним свідком всього довкола; і там його життява подорож завершилася, і він посадив свою шовковицю. І потім помер. Тоді припинився увесь рух. Гробарі поховали і Гамлета-батька, і Гамлета-сина. І король, і принц нарешті померли під супровід музики. І вбиті, і зраджені однаково оплакані всіма, в кого чутливе серце, чи це данець, чи дублінець; лишився тільки смуток — єдиний чоловік, з яким вони відмовились розлучатися. Якщо вам подобається епілог, пригляньтеся до нього уважніше: ось успішний Просперо — добро винагороджено, ось Ліззі, велика дідусева любов, а ось дядечко Річі — згідно з вищою поетичною справедливістю всі погані хлопці опиняються там, куди мають піти всі погані хлопці. Завіса. Він вважав, що у зовнішньому світі важить те, що у його світі є можливим. Метерлінк каже: «Якби Сократ нині вийшов з дому, то побачив би мудреця зразу ж у себе на сходах. Якби Юда вийшов зрадити, то знайшов би такого ж Юду. Кожне життя складається з багатьох днів, день по дневі. Ми йдемо крізь самих себе, зустрічаючи злодіїв, привидів, гігантів, старих людей і молодиків, жінок, вдів, зведених братів, проте завжди приходимо лиш до самих себе. Драматург, який написав п'єсу цього світу й зробив це погано (Він дав нам спершу світло, а сонце засвітив тільки через два дні), пан речей, як вони є, кого більшість римо-католиків називають *dio boia*, бог-кат, він перебуває всім і в усьому, і в усіх — в конюху і різнику, у повії та у роконосцеві, а тому на небі, як те передбачав Гамлет, задля економії

місця не буде шлюбів — усі достойні стануть андрогінними ангелами, жінками самим собі.

Переклад Ростислава Семківа

Стівеновими вустами у цьому уривку говорить, звісно ж, сам Джойс, звинувачуючи християнського бога-ката і вихваляючи автора «Гамлета». Драматургів для нього є усього два: католицький Бог і Шекспір, і обидва вони боги, проте Шекспірів пророк Гамлет бачить, як «усі достойні стануть андрогінними ангелами, жінками самим собі», що, на думку Джойса, й складало справжню сутність як Шекспіра, так і бідного Польді. З-поміж божественної п'єси цього світу та шекспірівських п'єс Джойс обирає твір свого батька-привида, котрий повертається після цілого життя відсутності, що Джойс так і не спромігся зробити. Окрім цього, залишається тільки тиша, заслання, що неunikно прямує до завершення. Хіба кілька речень, навіть якщо йдеться про «Улісса» можуть зрівнятися з цим прозрінням: «Ми йдемо крізь самих себе, зустрічаючи злодіїв, привидів, гігантів, старих людей і молодиків, жінок, вдів, зведених братів, проте завжди приходимо лиш до самих себе». Трохи спростивши, можемо скоротити його до Джойсового: «Я йшов крізь себе, зустрівши привид Шекспіра, проте прийшов лиш до самого себе». Таке визнання впливу і таку певність автора, що йому вдасться поглинути цілого Шекспіра, можна назвати найкращим компліментом «Улісса» власній канонічній досконалості.

Мое бачення Західного канону ґрунтується на ідеї циклічності Віко, а тому ніяк не можна нічого не сказати про «Фіннеганові поминки», котрі теж базовані на його ідеях. Тим більше слід поговорити про цей роман, оскільки він, поруч «Улісса», залишається єдиним викликом могутності «У пошуках втраченого часу», котрий запропонувало наше ХХ сторіччя. Рух, який помилково називають «мультикультуралізмом», спонукає вилучати з університетських програм більшість творів, знайомство з якими передбачає докладання суттєвих зусиль мислення та уяви, — тобто всі канонічні твори. «Фіннеганові

поминки» — твір настільки складний, що нас уже зараз хвилює його доля. Боюсь, що він розділить компанію із пишною романтичною поемою Спенсера «Чарівна королева» і що обидва тексти надалі читатиме хіба невеликий гурт сповнених ентузіазму спеціалістів. Це сумно, проте наближаються такі часи, коли подібної долі можуть зазнати і Фолкнер з Конрадом. Одна з моїх колег, послідовниця Адорно та його Франкфуртської школи, пояснювала мені своє рішення замінити в обов'язковому курсі Гемінгвея на якогось абсолютно нерівноцінного латиноамериканця, автора коротких оповідань, тим, що, мовляв, тоді її студенти будуть краще підготовані до життя у Сполучених Штатах. Естетичні стандарти, котрих вона дотримувалася, передбачали оцінку текстів з точки зору особистої насолоди читача, проте тут навіть вони мали поступитися місцем суспільній доцільності.

Погоджуюсь, щоб перейти від коротких оповідань Гемінгвея, найкращі з яких є просто чудовими, до «Фіннеганових поминок», доведеться здійснити неабиякий стрибок, а сучасна антиелітаристська мораль все більше й більше обмежує коло читачів цієї книги, що, звісно, призведе до неабияких естетичних втрат. Отут, на кількох сторінках, я берусь віддати «Фіннегановим поминкам» належне, адже доки якась нова вартість не стане у центрі нашого Канону, цей роман, поруч Прустових «Пошуків», настільки наблизився до рівня Шекспіра і Данте, наскільки лиш дозволяє хаос цієї епохи. Втім, я лише намагатимуть продовжити свою оповідь про Джойсову боротьбу з Шекспіром, котрого він, якимось чином, вважав найбільшим з письменників (ну, принаймні до Джойса), проте гіршим драматургом, ніж Ібсен (Джойс ніколи не зрікався цього обурливого твердження, але ми прощаємо його за іншу прекрасну заувагу: він якось сказав, що «багато хто вважає Ібсена феміністом через його „Гедду Габлер“, проте він був таким самим феміністом, як я архієпископом»).

Всі критики згодні, що «Фіннеганові поминки» починаються там, де закінчується «Улісс»: Польді засинає, Моллі снує невтішні думки, а далі велетенський Кожен вимріює книжку ночі. Цей новий

Кожен, Гампфрі Чімпен Вухокрутка-Ірвікер¹, надто багатолікий, щоби мати окрему особистість, так само як Альбіона, первісного чоловіка епосу Блейка, складно повністю вважати людиною. Мені завжди сумно переходити від «Улісса» до «Фіннеганових поминок»: «Поминки» багатші, проте я втрачаю Польді, хоч і набуваю того, що Джойс називає «історією світу». Це вельми специфічна і монументальна історія, що включає літературну історію і взагалі всю літературу кладе собі у підґрунтя, на відміну від «Улісса», в основу якого покладено лише цікаву амальгаму «Гамлета» й «Одісеї». А оскільки Шекспір і Західний літературний канон — це одне й те саме, Джойс неминуче повертається до Шекспіра, як головного джерела (поруч із Біблією) численних прихованих алюзій та цитат, розсипаних в усьому тексті. Тут я покликаюся на Джеймса Атертона [James Atherton] і його «Книгу поминок» (1960), що до сих пір є найкращою з-поміж кількох добрих досліджень, спровокованих «Поминками», а також на пошукове есе Меттью Годгарта [Matthew Hodgart] «Шекспір та „Фіннеганові поминки“», що було опубліковане у «The Cambridge Journal» за 1953 рік.

Адалін Глашен [Adaline Glasheen] у її «Третьому реєстрі образів „Фіннеганових поминок“» (1977) зазначає, що Шекспір, і сам автор, і його твори, стали «Поминкам» матрицею, «кам'яною масою, в яку вкраплено та вкладено метал, скам'янілості та дорогоцінності». Це, звісно, лише один з напрямків читання книги, читачам якої потрібні одразу всі напрямки її прочитання, проте я читаю «Поминки» саме у цей спосіб. Найбільша різниця між Шекспіром в «Уліссі», для якого він постає святим духом, та його присутністю у «Фіннеганових поминках» у тому, що тут Джойс вперше вирішує відкрито продемонструвати заздрість до свого попередника й суперника.

¹ У Джойса цього персонажа звати Hamphry Chimpden Earwiker — він нескінченно алюзійний і заступає надзвичайно багато персонажів світової літератури; початкові букви його імені HCE розшифровуються також «Here Comes Everyon» — «і от, приходить кожен», чим Джойс намагається вказати і на ентропійну безликість сучасного життя, і на його культурну перенаповненість.

І його не так хвилюють Шекспірів талант і масштаб — адже Джойс вірив, що у цьому він Шекспірові рівня — як він ревнує Шекспіра до його читацької аудиторії. Ці ревності перетворюють «Поминки з комедії, якою вони мали стати, на думку Джойса, на трагікомедію. Сприймання книги публікою засмутило помираючого Джойса, однак чи могло бути по-іншому? Жоден літературний твір від часу «Пророцтв» Блейка не ставив стільки перешкод на шляху навіть вельми здібного, терплячого та добре поінформованого читача. Майже на самому початку витонченого розділу про «Анну Лівію Премногокрасну» зустрічаємо Джойсів дотеп: *«By earth and the cloudy but I badly want a brandnew bankside, bedamp and I do, and a plumper at that!»*¹

«Bankside» пародіює «backside» (тло, середовище), а «bedamp» перекручує «bedammed» (запруджений, перекритий дамбою), а оскільки промовляє цю фразу ріка Ліффі [вона протікає крізь Дублін. — *Переклад.*], котра водночас є дружиною Гампфрі Вухокрутки-Ірвікера, то коментар Атертона виглядає дуже навіть логічним: «Джойс хоче сказати, що ріці Ліффі не завадило б омивати новий берег, на якому шанують літературу не менше як на берегах Шекспірової Темзи». Адже у Шекспіра був «Глобус» і його численна аудиторія, а Джойс може втішатися лише невеликим колом елітарних читачів.

Проглядаючи сторінки «Поминок», навіть вельми терплячий читач поставитиме собі запитання, чи усвідомлював Джойс, наскільки високо підніс він Фрейдову «обіцяну нагороду», за яку можна зважитися пірнути у його нескінченний текст. Після кількох років роздумів я майже певен, що причиною такої розпачливої сміливості було Джойсове бажання кинути виклик Шекспіру. «Улісс» намагається дати бій великому англійцю на його власній території: залучаючи «Гамлета». Дублін постає доволі широким контекстом, однак його широти бракує, щоби поглинути Шекспіра, що найкраще видно у кульмінації розділу «Цирця», де події відбуваються у пеклі нічного міста. Одразу ж після того, як бідному Польді випадає підгледіти

¹ Перекласти можна приблизно так: «Землею і небом, але як же потрібно мені новозначне береговисько, дамбоване і я теж, я пірну в глибину».

у шпарину, як Блейз Бойлан злягається із Моллі, п'яний друзяка Стівена Лінч вигукує, вказуючи на дзеркало: «Ось дзеркало природи». Одразу ж далі ми стаємо свідками сутички між Шекспіром та двома іпостасями самого Джойса — Стівеном та Блумом:

(Стівен та Блум дивляться у дзеркало. Звідти з'являється безбороде, перекошене паралічем обличчя Вільяма Шекспіра, голову якого вінчає відображення оленячих рогів, котрі висять у передпокої).

Шекспір *(говорить гідно, не розтискаючи вуст).* Сміх голосний — знак розуму пустого. *(До Блума.)* Ти думав, що невидимим ти є. Плянь. *(Він крекче єхидним сміхом євнуха.)* Ягого! Як хрич старий четвергову матусю задушив. Ягого!

Блум *(жовтозубо посміхаючись до трьох шльондр).* Коли я почую жарт?

Переклад Ростислава Семківа

Рогоносець Шекспір (згідно з теорією Стівена) бачить рогоносця Польді та сп'янілого Стівена після того, як Лінч цитує застереження Гамлета акторам, нагадуючи, що їхня мета «була і є тримати повсякчас це дзеркало природи». Безбородий, спотворений паралічем Шекспір-рогоносець, однак, зберігає гідність, навіть перекручуючи значення рядка з вірша Олівера Голдсмита «Покинуте село» (1770): «Сміх голосний — знак розуму пустого»; адже у Голдсмита «пустий розум» означав розум «незайнятий», «спокійний». Шекспір, у цьому випадку, натякає на глупоту не лише Лінча, а і Бойлана, і шльондр, котрі насміхаються над бідним Польді. Проте, Шекспір ще й застерігає Польді не стати новим Отелло й не піддатися Яго-Бойлану — не задушити Моллі, як «хрич старий» чи «батько» задушив «четвергову матусю».

Оскільки Стівен народився у четвер, то отримуємо дві (якщо не більше) образні амальгами: Стівен та Блум зливаються, а Шекспір знову виступає Привидом батька Гамлета, котрий попереджає Джойсів парний образ не зливатися надалі із шекспірівськими образами

Гамлета й Отелло, що спонукало б образ Моллі увібрати в себе образи покійної матері Стівена, Ґертруди та Дездемони. Все це виглядає жартом над нещасним Польді, проте не знімає важливого питання: чому Шекспір в епізоді постає безбородим євнухом з паралізованим обличчям? Елманн пише, що у такий спосіб Джойс попереджає нас про недосконалість та половинчатість зображуваних ним особистостей. Але я наполягаю, що справа в усвідомленому страхові впливу. Шекспір-попередник наспіхається над своїм наступником Стівеном-Блумом-Джойсом, ніби кажучи: «Ти дивишся у дзеркало, намагаєшся побачити себе, як мене, проте насправді ти лише безборода і паралізована штучністю моя копія, тобі бракує моєї творчої потенції, легкості та холоднокривності». У «Фіннеганових поминках» Джойс пригадує це прощання із Шекспіром в «Уліссі» і вирішує останній раунд боротьби з ним провести успішніше.

Кінцівку «Фіннеганових поминок» — монолог Анни Лівії, матері, дружини й річки водночас, — критики вважають найкращим уривком зі всього, що створив автор. Наближаючись до фінального п'ятдесят восьмого року свого життя, Джойс писав свій останній роман, вочевидь, від листопада 1938 року. Помер він через два з гаком роки, коли йому якраз завершилося шістдесят. Патрік Парріндер [Patrick Parrinder] проникливо зазначає, що «смерть, до якої Джойс у ранніх творах ставиться з цікавістю, неспокоєм, наспішкою і перетворює її на фарс, у його останньому романі стає причиною болючого хвилювання і лячного екстазу». Якщо б у цьому реченні замість «Джойс» написати «Шекспір», то зміна ставлення до смерті якраз би збіглася зі зміною настроїв старого короля у завершальних епізодах «Ліра». А ріка, що збирається розчинитися у морі, була б схожою на мертву Корнелію на руках у божевільного батька, котрий невдовзі помре сам.

Чи може хто прожити всю історію літератури упродовж одного сну? «Фіннеганові поминки» дають ствердну відповідь на це запитання, демонструючи нам всю історію людства як один переривчастий сон. Ентоні Берджесс, щирий послідовник Джойса, на відміну від Семюела Бекетта, котрий з часом вийшов з-під його опіки, писав, що «немає нічого більш природного, ніж зустріти доктора Джонсона

і Фальстафа поруч випадкової жінки, котра чекає на поїзд на Чарингкросському вокзалі». Пригадую власний блумівський сон, в якому я запізнаювався на зустріч зі своїм товаришем Зеро Мостелем на вокзалі у Нью-Гейвені, а коли прокинувся, то зрозумів, що керував сновидінням мій постійний страх запізнитися на лекцію про «Улісса». У будь-якому випадку, я б не хотів, щоби хтось чекав на мене на вокзалі, чи в житті, чи в літературі.

Мій сон аж ніяк не був кумедним; натомість, «Поминки» є кумедними, подібними до Рабле чи Блейка у його «Записнику». Тим часом, Шекспір, котрого Джойс повсякчас тримає на думці, пишучи «Поминки», загалом не був комічним драматургом, а трагіком, автором «Макбета», «Гамлета», «Юлія Цезаря», «Короля Ліра», «Отелло» чи пізніх романтичних п'єс; виняток становить хіба найбільш вагомий серед його комічних персонажів — сер Джон Фальстаф. Цілком природно, що Джойс поєднує історію людства та Шекспіра, проте або «Поминки» стали більш похмурою книгою, ніж це було задумано, або Шекспір сам відвоював належне йому місце. Вухокрутка-Ірвікер або Кожен постає у романі як Бог, Шекспір, Леопольд Блум, зрілий Джеймс Джойс, король Лір (а також король Лірі), а ще як Улісс, Цезар, Льюїс Керролл, Привид батька Гамлета, Фальстаф, сонце, море, гори та ціла низка інших образів.

Глашен у своєму третьому реєстрі під прекрасним джойсівським заголовком «Хто є хто, якщо кожен є кимось іншим» наводить вельми добрий перелік його образів. Джойс прагнув всезагальної взаємодії та взаємопроникнення персонажів, у чому до нього може дорівнятися у XX сторіччі хіба Пруст, хоч його масштаби є не такими космологічними. Проте Шекспір взаємодії образів не прагне, а його «Макбет», зокрема, є твором надто похмурим, щоби отак запросто інкорпорувати його у «Поминки». Якщо Джойса вважати кельтським Ліром у традиційному образі Старого Мор'яка, то Корделією, безперечно, була б його дочка — божевільна Люсія, відтак бажання писати смішно інколи його зраджувало. Він уявляє себе молодим митцем Шемом Писакою, водночас Гамлетом та Стівеном Дедалом (десь тут вигулькує і Макбет) і звертається до світу, як влучно сказав

Гаррі Левін [Harry Levin], «волянням розпачу великого письменника, котрий з'явився надто пізно»:

Тебе годували, напували, виховували та викохували від ніжних дитячих років на цьому далекому східному острові під розверстою пащекою небес, коли милостивих, а коли і гнівних (спустошували тебе ніччю, зводили на узбіччя, спалахами палахкотіли!), а тепер ти повійло для пустяниць сього звиродгузнілого сторіччя, походиш із дволиких, двоємудрих далекоглядних богів, але тебе гублять і віднаходять, о ні, вже як проклятого дурня, анарха, егоарха, ересіарха, а своє роз'єднане царство ти можеш звести лише у вакуумі сумнівів власної душі. Чи ти все ще є прибічником бога у яслах в Шигогемі, котрому ти ніколи не служив і не надихав служити, не молився і не надихав молитися? І чи мушу я тепер, виказуючи побожність, молитися про втрату самоповаги і щоби міг я набути скандальної необхідності (приготуйтесь, мої любі сестри!) втопити свою надію і неспокій, доки ми всі гребемо поруч через це озеро Содому.

О ти, нюхальнику падла, недорослий гробокопачу, шукачу серцевини зла на денці доброго слова, ти, хто спатиме на наших всенощних і першим бігтиме на наші бенкети, ти, з усім твоїм збоченим розумом, який так проникливо передбачив, теж мені корок-пророк за своєї відсутності, за шрамами та опіками, гнійниками та лишаями, за темними хмарами, довжиною тіней та шахруваннями в парламенті наворожив смерть від кожного лиха, зміну друзів, спопеління рукописів, падіння традицій, повернення товп лагідних, посипаних порохом, у лахміття вбраних, але у твою тванливу затуплену голову ніколи не вгодило (О, чорт, вже близько наші похорони! О, невдача, я запізнився з листом!), що чим більше

моркви ти наріжеш, чим більше брукви насічеш, бараболі начистиш, цибулі оплачеш, чим більше телятини зажнеш, ягнятини нарубаєш, чим більше трав до горщика вкинеш, сильніший вогонь розкладеш, довшу ложку візьмеш, чим густішим тлущем заправиш, тим веселіше булькатиме й чадітиме твоя нова ірландська печеня.

Переклад Ростислава Семківа

Джойс гумористично відгукується про своє дитинство, проте ця його емоція не є вирішальною. Помічаємо також гіркоту стосовно Ірландії, церкви, всього культурного контексту, в якому існував Джойс, а також його шалене намагання окреслити власну авторську автономію. Підозрюю, що так як Бекетт перейшов на французьку, щоби позбутися впливу Джойса, помітного у його ранніх творах, так і Джойс у «Фіннеганових поминках» пориває з англійською мовою Шекспіра. Це діалектична відмова; частково вона ґрунтується на прийомах словесної гри та дотепах самого Шекспіра — «Даремні клопоти кохання» уже по-джойсівському багаті. У наведеному вище уривку, окрім пародії на антиклерикальну «Атаку легкої кінноти» Теннісона та алюзії на Стівена з «Портрета митця замолоду», котрий каже своє «я не служитиму», бачимо так само чи не найдошкульнішу з пародій на послання святого Павла Коринтянам («О, смерте, де твоє жало? О, могило, де твоя перемога?»), котрій накинута, як справедливо вказує Левін, ефект запізненості: («О, чорт, вже близько наші похорони! О, невдача, я запізнився з листом!»). До сих пір не знаємо, чи запізнилися «Фіннеганові поминки» зі своєю появою, проте похорони серйозного вивчення літератури як власне *літератури*, швидше за все, наближають Джойсів шедевр до небуття. Шекспір залишається для «Поминок» тим найголовнішим письменником, котрий зі своїм листом не запізнився, котрий, напевно, став цілою поштовою службою. Як нам кажуть, Шем

...знав, що немає іншого такого Секспіра чи Шексбарда, так вельми точно несхожого на свої іцевінсами

або панктуально подібного, як говориться (попав!), на то, що він про себе уявляв чи думав, а ці обласкані жмоти, дукенси, таклівреї, хоча він був лисаним стрілом і стрибким кролем, якого хотіли усі левиці чайних Ламдрума, вони пучилися шпроти нього, як ляпсуса лінгво своєї штучноштуки, злого несвого бридкого старого дурного премного неповороткого ведмедя, випадкові розумогасники повпихали його у кросворди, ржа, іржа, баржайтакірізнійіншіречі, та якби він далі горнув свою думку і довжив життєво, то розмів би дорогу англоговірним багатофонемним говором гельської галайстри.

Переклад Ростислава Семківа

Спостерігаємо в уривку контрольовану агресію проти Шекспіра і рішучу спробу замінити нормативну англійську специфічним діалектом «Поминок» — мовою, як вважав Джойс, ізгоїв, котрі відкидають спадок англійських романістів XIX сторіччя (жмотів, дукенсів і таклівреїв: Скотта, Діккенса і Теккерей) і є, водночас, антитетичними Шекспіру і Шекспірами-новаторами у вікторіанському контексті. Джойс доволі непереконаливо намагається зарахувати себе, зі своїм м'яким польдівським «я», до ряду літературних ізгоїв на кшталт Рембо чи Війона, в чому бачимо відгомін Свінбернового погляду на характер Війонової творчості («Війон — так звється наш злий не свій меткий дурний брат»). Обмовки розсипані цим уривком, як і у всьому тексті «Поминок», із шекспірівським шаленством, так ніби Джойс намагається перевершити великого попередника у багатстві мови його «Марних клопотів кохання». Свіжість цього ефекту з лишком компенсує незрозумілості сенсу, навіть якщо Джойсу не завжди вдається сягнути вершин нашого здивування.

Якщо ти не можеш очиститись від впливів Шекспіра (а хто може?) й не маєш змоги поглинути його (а явлення його відображення у дзеркалі засвідчує цю неможливість), тоді ти повинен

перетворити його на себе або принаймні опиратися й не мутувати у нього самому; власне, Годгарт, Глашен і Атертон демонструють нам енергійне намагання Джойса видати Шекспіра за автора «Поминок». Як зациклений на вивченні впливів дослідник, я вітаю таку спробу, що є найбільш успішною метаморфозою Шекспіра в історії літератури. Єдиним суперником Джойса у подібному перетворенні є Бекетт, котрий у «Ендшпілі» нахабно і майстерно присвоює образ Гамлета. Однак, Бекетт одним з перших і вельми детально студіював «Поминки», а тому завдячує своєму колишньому другу-ві та вчителю принаймні самим прикладом.

У тому гігантському масштабі, в якому «Великий Шекспір» присутній у «Поминках», відчувається якийсь геніальний розпач — я взагалі не знаю, що б трапилося з цією книгою, якби її позбавити всього шекспірівського. Годгарт знаходить важливі алюзії фактично на кожній сторінці. А загалом їх там близько трьохсот і більше настільки важливі, що переходять межу того, що ми звично називаємо «алюзією». Вухокрутка-Ірвікер — Бог, батько і грішник відповідає Привиду батька у «Гамлеті», проте також корелює з образами злочинного Клавдія та Полонія. На додачу, образ Вухокрутки-Ірвікера містить елементи образів забитого короля Дункана з «Макбета», Юлія Цезаря, Ліра, огидного Річарда III, а також двох більш піднесених образів — Боттома і Фальстафа. Шем або Стівен Дедал є більш ніж паралеллю до принца Гамлета, але також Макбетом, Кассієм і Едмундом — так що Джойс, хитруючи, перетворює Гамлета на ще одного прагматичного героя-злочинця. Шон, брат Шема, є водночас рідним братом Джойса, стражденним і лояльним Станіславом та гримучою сумішшю шекспірівських Лаерта, Макдафа, Брута й Едгара.

Шекспірівські персонажі вкрай злютовують Джойсову фавбу (якщо про неї взагалі можемо говорити), розписують ролі для Вухокрутки-Ірвікера та його сім'ї, причому Анна Лівія постає як Гертруда, а Ізабелла (дочка Вухокрутки-Ірвікера, до котрої він відчуває сповнений вини інцестуальний потяг) як Офелія. Годгарт подає добрий опис цієї рольової гри:

Персонаж постає у певній іпостасі, реінкарнуючись на один із «типів» і говорячи його голосом, як говорить «дух», вселившись у медіума під час спіритичного сеансу... Коли певний «тип» стає головним каналом оповіді, кількість пов'язаних з ним алюзій різко збільшується... Відтак, можна чекати, що шекспірівські алюзії з'являтимуться вже не окремими лазутчиками, а цілими батальйонами, розсипавшись уривками різної довжини і вказуючи на присутність відповідного образу із шекспірівської п'єси.

Найбільші кількісно батальйони алюзій з «Гамлета», «Макбета» і «Юлія Цезаря» — і їхня кількість з плином роману лише збільшується. Покликання на «Гамлета» вже не дивують, проте залишається питання, чому використано «Макбета», вже не кажучи про «Юлія Цезаря». Зверніть увагу: у всіх трьох п'єсах убивають короля, тим часом як Лір поступово помирає в агонії довгих п'ять актів, і, можливо, тому його образ обрано, щоби завершити врешті «Поминки». Король, якого убивають, є звісно ж Вухокруткою-Ірвікером, тобто Джойсом/Шекспіром, але, незважаючи на Гамлетів комплекс Шема, ми так і не дізнаємось, хто ж, власне, dokonує убивство.

Думаю, саме тому «Макбет» є настільки важливим текстом для «Фіннеганових поминок». Джойс, чи не найкращий читач і, водночас, навмисно хибний тлумач Шекспіра, нагнітає думку, що убивцею є потужна уява Джойса/Шекспіра/Вухокрутки-Ірвікера, подібно як убивчою постає наприкінці п'єси могутня здатність уявляти і надумувати в короля Макбета. Найперша шекспірівська алюзія у «Поминках» стосується якраз «Макбета», а остання — «Короля Ліра». Годгарт помічає, що цитати з «Макбета» з'являються у моменти найгостріших емоційних потрясінь Вухокрутки-Ірвікера та коли його потяг до самознищення стає найбільш видимим, як-от наприкінці I книги:

Гм чується у його сонності. Слова важать не більше для нього, ніж краплі дощу в Ретфернгамі. Який ми всі

любимо. Дощ. Коли ми спимо. Краплі. Лиш зачекайте,
поки ми спимо. Потік здапає.

Переклад Ростислава Семківа

«Дункан уже в могилі / Життя гарячка вже не тривожить. Спитьсся добре там». Ретфернгом — це район Дубліна, «сонмість» — перекручена «сонливість», а «здапає» перегукується з італійським «sdoppiare», котре значить щось на кшталт «припиняється» чи «стає переривчастим». Далі, як і належить, через приблизно двадцять п'ять сторінок відбувається битва між месником Макдафом та убивцею Макбетом, а також кількаразово з'являються три відьми, або Злі Сестри, як і три убивці Банко. Годгарт доводить, що знаковий монолог Макбета зі сцени п'ятого акту (оте «Завтра, і завтра, і завтра»), а також знане «Бути чи не бути» Гамлета відлунюють в усьому тексті «Поминок», проте розкидані ним і розтягнуті, дисперсні, що, водночас, і слугує цілям Джойса і може бути сприйнято як пародійна помста Шекспіру за його надмірну присутність! Проте Шекспір мстить у відповідь:

Ще є час, щоб бути тепер, тепер, тепер.
Полум'я свій танець швидко розпочне.
Зникне чар приваб, дармо пропаде,
Холоду не буде, задухи не буде.

Переклад Ростислава Семківа

У «Поминках» так само присутні (хоч і не з такою інтенсивністю, як Шекспір) і Льюїс Керролл, і Джонатан Свіфт, і Ріхард Вагнер, проте вони жодним чином не обертаються проти тексту Джойса і не вислизають від нього, як те робить текст Шекспіра. Можна сказати, що Шекспір у «Поминках» поводитьсся так, як Гамлет, Яго і Фальстаф поводяться у шекспірівських п'єсах: вони вивільняються від впливу свого творця. Проте Шекспір не є нічим творінням або ж є творінням одразу всіх; Джойс, хоча, на мою думку, і бореться проти попередника блискуче, все ж двобій програє. Одначе, навіть

програючи, він сягає вершин піднесеного у прикінцевому уривку «Поминок», в якому Анна Лівія повертається у своє дитинство:

Але я покидаю тих, що тут, втрачаю все. Срамотня у моїй самотності. За всі їхні помилки. Я йду геть. О, гіркий кінець! Я вислизну звідси, доки вони прокинуться. Вони так і не побачать. І не знатимуть. І не сумуватимуть за мною. Отак старою і старою і сумною і старою і сумною і стомленою повертаю я до тебе, мій холодний батьку, мій холодний божевільний батьку, мій холодний божевільний страхітливий батьку, доки не бачитиму тебе хоча б здалека, майли і майли звідси, стогнугучого, і вкриюся спітнілою сіллю, і рину до тебе, мій, лише мій, і увіллюсь у твої руки. Я бачу, як вони підіймаються. О, порятуй мене від цих жагливих зубів! Ще два. Дводин більшобільше. Отак. Вітайпрощай. Моє листя поплило геть. Все. Лишився один. Я нестиму його на собі. Аби пам'ятати. Лфф! Які в нас ніжні ранки. Так. Неси мене далі, татку, як тоді на іграшковій ярмарці! Якщо я побачу, як він несе мене, загортаючи у білі крила, наче Архангел, я потону, загину біля його ніг, тишком-нишком, щоб лише їх омити. Ось, приплив. Ось воно де. Вперше. Крізь траву-мураву від дощів до кущів. Фшш! Чайка. Чайки. Далекі зграйки. Звуки летять здалека! Глухнуть тут. Чути розмову. Фінн знову! Візьми. Цілуйцілуй більшеменеше! Втисячуперше. Вста. Ключі до. Увесь! На шлях на сам на завжди на любов на довго вже.

Переклад Ростислава Семківа

Кельтський морський бог Мананнан Маклір, котрий лише одного разу з'являється у нічній фантасмагорії «Улісса», — це також і король Лір, «мій холодний батьку, мій холодний божевільний батьку, мій холодний божевільний страхітливий батьку», до якого Анна Лівія-Корделія повертається у смерті, як ріка Ліффі, що біжить

до моря. Оскільки Лір у «Поминках» замінює трьох інших батьків — Вухокрутку-Ірвікера, Джойса та Шекспіра, — а також уособлює море, то наведений вище прекрасний епізод насування смерті, цілком можливо, був тонким натяком Джойса на продовження його дальшої творчості, в якій мав постати новий величний епос, пов'язаний з морем. Кітс написав чудовий сонет «До моря», коли перечитував «Короля Ліра» і дійшов до фрази «На гору ми беремось. Чути вам, / як море гомонить?» (4.6.4). Як шкода, що Джойсу не судилося переступити рубіж у шістдесят років й написати своє «До моря», роман, у якому, немає сумнівів, його нескінченна боротьба із Шекспіром обернулася б новим шедевром, таким самим канонічним, як і створені ним за його життя.

19. «ОРЛАНДО» ВІРДЖИНІІ ВУЛФ:

ФЕМІНІЗМ ЯК ЛЮБОВ ДО ЧИТАННЯ

Сент-Бев, один із найцікавіших французьких критиків, навчив нас: якщо хочемо глибоко зрозуміти автора, слід відповісти собі на питання — що би цей автор подумав про нас? Вірджинія Вулф написала п'ять видатних романів: «Місіс Деловей» (1925), «На маяк» (1927), «Орландо» (1928), «Хвилі» (1931) і «Між актами» (1941), — котрі, майже без сумніву, ввійдуть до Канону. Але нині її знають і активно читають насамперед як засновницю «феміністичної літературної критики», зокрема виділяючи полемічне есе «Власна кімната» (1929) та «Три гінеї» (1938). Оскільки я ще не набув достатньої компетентності, щоби судити феміністичну критику, зосереджусь наразі на одній складовій фемінізму Вулф: її надзвичайній любові до книг.

Літературна критика Вулф видається мені нерівною, особливо у судженнях про сучасників. Від особи настільки ерудованої та чутливої, як Вулф, дивно чути характеристику «катастрофа» — на адресу «Улісса»; чи зауваження, що романам Лоуренса бракує «того фінального мазка, який робить річ завершеною і досконалою». І все ж освіченішого книжника, ніж Вулф, у Англії ХХ століття не було. Її есе та романи розвивають центральні традиції англійського письменства — причому настільки по-свіжому, що полеміка, яку веде авторка, просто блідне перед її стилем. Передмова до «Орландо» починається з того, що Вулф визнає свій борг перед Даніелем Дефо, сером Томасом Брауном, Лоренсом Стерном, сером Вальтером Скоттом, лордом Макалєєм, Емілі Бронте, Томасом де Квінсі і Вальтером

Патером, — «називаючи тих, хто найперше спадає на думку». Патер, автентичний попередник, чи, за словами Перрі Мейзела [Perry Meisel], «замовчуваний батько» Вулф, міг би очолити список, оскільки «Орlando», без сумніву, — найбільш патеріанська проза нашого часу. Як Оскар Вайлд чи ранній Джеймс Джойс, Вулф вчилася спостерігати й відтворювати людський досвід у Патера. Та впливи інших також помітні, особливо вплив Стерна. Якийсь творчий страх у Вулф викликав, здається, тільки Патер: вона дуже рідко згадує про нього, а свою концепцію «моментів буття» виводить не із Патерових «особливих моментів» (privileged moments), тобто мирських епіфаній, а, як це не дивно, з поглядів Томаса Гарді чи Джозефа Конрада, котрі самі перебували під значним впливом естета. Проте Перрі Мейзелу вдалося простежити, як найважливіші метафори Патера надихали прозу та есеїстику Вулф. Є мила іронія в тому, що багато так званих послідовниць Вулф цілковито нехтують естетичними критеріями, в той час як Вулф ґрунтувала свою феміністичну політику саме на естетизмі патеріанського стибу.

Напевно, серед великих письменників нашого століття були такі, що любили читати не менше, ніж Вулф, та після Гезлітта й Емерсона ніхто не знайшов для цієї любові таких же пам'ятних слів. Власна кімната потрібна саме для того, щоб читати у ній і писати. Я й досі бережу старе «Пінгвінівське» видання «Власної кімнати», яке придбав за дев'ять пенсів у 1947-му, і досі замислююсь над уривком, який відмітив іще тоді: тим, де Джейн Остін і Шекспір згадуються як ідеальні зразки для письменниці:

...і я задумалась, чи «Гордість та упередження» став би кращим романом, якби Джейн Остін не відчувала потреби ховати рукопис його від відвідувачів¹? Я читаю сторінку,

¹ Племянник Джейн Остін у своїх мемуарах, присвячених тітці лишив цікаву деталь: вона не хотіла, щоби сторонні знали про її літературну діяльність, а тому завжди тримала на письмовому столі чистий аркуш, щоб швидко прикрити рукопис, коли хтось зайде.

дві у пошуках відповіді, — але не знаходжу жодної ознаки, що нелегкі обставини життя письменниці хоч у чомусь зашкодили її творам. Напевно, саме у цьому її найбільше диво. Близько 1800 року жінка могла писати без ненависті, без гіркоти, без страху, без протесту, без повчань. Так само писав Шекспір, думала я, дивлячись на «Антонія та Клеопатру»; і коли люди порівнюють Шекспіра і Джейн Остін, вони, напевно, мають на увазі саме те, що їхній дух здатен був упоратися з негараздами; і саме тому люди не знають Джейн Остін і не знають Шекспіра, і саме тому Остін живе у кожному написаному нею слові, і так само — Шекспір. Якщо вона і страждала від чогось, то хіба від вимушеної обмеженості свого світу. У ті часи жінка не могла з'являтися на людях без супроводу. Джейн Остін ніколи не подорожувала, ніколи не сідала у лондонський омнібус, ніколи, роблячи покупки, не заходила до кав'ярні. Та напевно, не в її натурі було хотіти недоступного. Її дар перебував у гармонії з обставинами. Але я сумніваюсь, чи те саме можна сказати про Шарлотту Бронте...

До Джейн Остін чи до Шарлотти Бронте була ближчою Вулф? Якщо візьмемо «Три гінеї» з їхньою пророчою ненавистю до патріархату, навряд чи повіримо, що дух Вулф зміг упоратися з усіма негараздами; але якщо візьмемо «Хвилі» або «Між актами», можемо погодитись, що її дар перебував у гармонії з обставинами. Можливо, існує дві Вулф: одна — попередниця нинішніх критичних менад, інша — найвидатніша з усіх романісток ХХ століття? Думаю, ні, хоча у «Власній кімнаті» можна помітити глибокі розколини між цими двома іпостасями. Вулф, як і Патера з Ніцше, можна назвати апокаліптичним естетом, який у кінцевому підсумку виправдовує світ і людське існування виключно як естетичні феномени. Як і кожен митець, як Емерсон, Ніцше чи Патер, Вірджинія Вулф вважала людську особистість чимось набагато більшим, ніж просто

набором iсторично зумовлених рис. Навiть коли йшлося про iсторiю одвiчної експлуатацiї жiнки. Двi маски-персони Вулф у тiй же мiрi є її витворами, як, наприклад, «Орlando» чи «Мiсiс Деловей». Кожен уважний дослiдник бачить, що романи, поезiї чи драми Шекспiра у її критицi не розглядаються як «буржуазнi мiстифiкацiї» або «культурний капiтал». Вулф була не бiльш релiгiйною, нiж Патер чи Фройд, тож дозволила своєму естетизму дiйти до крайнiх меж — нiгiлiзму та самогубства. Але сама подорож для неї завжди значила бiльше, нiж мiсце призначення. Найцiннiшим у своєму життi вона називала читання, письмо i розмови iз друзями — а це не заняття фанатика.

Чи з'являться в нашої лiтературi новi, настiльки ж оригiнальнi й блискучi романiстки, як Остiн, Джордж Елiот, Вулф? Чи такi надзвичайнi, глибокi поетки, як Дiкiнсон? За п'ятдесят рокiв, що минули вiд смертi Вулф, жодна романiстка чи критикеса не написала нiчого кращого за неї, хоча жiнки й здобули омріяну нею свободу. За словами самої Вулф, якщо у Шекспiра й була духовна сестра, то хiба лиш Джейн Остiн, — яка писала двiстi рокiв тому. Закономiрного зв'язку мiж якимись суспiльними контекстами i появою великої лiтератури не iснує — нам ще довго доведеться засвоювати цю незручну iстину. Ми, при усьому лiбералiзми, аж нiяк не тонемо у потоцi шедеврiв — за кiлька рокiв це стане очевидним. Жодна сучасна американська романiстка, незалежно вiд раси чи iдеологiї, не може сягнути естетичного рiвня Едiт Вортон чи Вiлли Кетер, i жодна сучасна поетка не доростає до Марiанни Мур чи Елiзабет Бiшоп. Просто у мистецтвi немає прогресу, як казав у 1814 роцi Гезлiтт, мiркуючи про те, що «всезагальне право голосу... не застосовне до царини художнього смаку». Вулф — сестра Гезлiтта за чутливiстю. I її висока лiтературна культура має дуже мало спiльного з тими хрестовими походами, що нинi ведуться з її iм'ям на знаменах.

Пишучи про Вулф у наш час, важко витримати збалансованiсть i дотриматись вiрних пропорцiй. Хоча «Улiсс» Джойса

чи «Закохані жінки» Лоуренса видаються досягненнями вищими, ніж «На маяк» чи «Між актами», чимало сучасних прибічниць Вулф гнівно заперечать це судження. Вулф — романістка лірична: «Хвилі» більше нагадують поему в прозі, ніж роман, а найвдаліші моменти «Орlando» — саме ті, де авторка відходить від лінійної оповіді. За гідним віри свідченням Квентіна Белла, племінника та біографа письменниці, Вулф — не марксистка і не феміністка — як і Вальтер Патер, була матеріалістичною епікурейкою. Реальність вона сприймала як мерехтіння і тріпотіння, що відкривається уважному й свіжому погляду, натомість ідеї вважала лише обляміvkою цих «особливих моментів».

Фемінізм Вулф (будемо так його називати) — настільки переконливий і непохитний саме тому, що є не стільки ідеєю або системою ідей, скільки велетенським масивом сприйняття і відчуттів. Сперечатися з ними марно — тільки програєш, бо те, що з такою надзвичайною чутливістю сприймає та переживає Вулф, організовано найтонше в усьому відомому мені письмі. Приголомшений красномовністю та майстерністю метафор, я неспроможний дискутувати з «Трьома гінеями», читаючи їх, навіть коли деякі місця змушують мене скривитися. Можливо, в нашому столітті лише Фройд здатен суперничати із Вулф за стилістикою тенденційної прози. Автори «Власної кімнати» й «Невдоволеності культурою» свідомо прагнуть завербувати читача у своїх прихильників, та навіть усвідомлюючи цей намір, читач, загипнотизований блиском риторики, не здатен перед ними встояти. Переконливістю своєю вони завдячують двом різним моделям: Фройд вгадує ваші зауваження наперед і робить вигляд, що на них відповідає, а Вулф ненав'язливо, але впевнено переконує, що ваша незгода з її тезами спричинена вашою нечутливістю.

Перечитуючи «Власну кімнату» або «Три гінеї», я щоразу дивуюсь, як можна зводити ці трактати до зразків «політичної теорії». Це жанрове визначення належить літературним феміністкам, для яких есе Вулф стали Біблією. Хтозна, може, самій Вулф це б сподобалось, — але сумнівно. Наклеїти такий ярлик можна було

лише після того, як поняття «політика» поширилось і на політику «академічну». Але Вулф ніколи не була академічним ученим, ним не стане і зараз. Радикально-політичний теоретик з неї не більший, ніж з Кафки — єретичний теолог. Обое вони — письменники, й на сьому стоять. Насолода, котру вони нам приносять, — складна, її не можна описувати в категоричних судженнях. Мене до глибини душі зворушують, навіть лякають афористичні кружляння Кафки довкола «незнищеного», але в його випадку інтерпретувати слід сам факт, що «незнищення» не піддається інтерпретації. А у «Власній кімнаті» Вулф інтерпретації вимагає насамперед «мислення суперечностями», за висловом Джона Барта.

Барт у есе 1982 року показав, що Вулф одночасно утверджує і центральну феміністичну тезу (чоловіки експлуатують жінок економічно і соціально, щоби підтримувати свою завищену самооцінку), і романтичну контртезу. Остання полишає тему чоловічого нарцизму і пропагує «оновлення творчих сил, яке лише протилежна стать може нам принести». Щоправда, уточнює Вулф, цей креативний дар сучасні жінки розгубили, але патріархальне насильство тут ні до чого: в усьому винна Перша світова війна. Та куди ж дівається попередня аргументація? Що ж виходить: вікторіанська епоха була поганими старими часами чи все ж добрими старими часами?

Резюме Барта видається мені вищою мірою справедливим:

Мені здається, ці дві тези принципово суперечливі, і кожна спроба їх узгодити не принесе результату — хіба дасть нагоду повправлятися у риториці. «Власна кімната» не має на меті щось довести; насправді — це фіксація того, як розум намагається досягти згоди зі світом, в якому існує, — і Вулф сама про це прямо говорить на початку есе.

Вулф досягла згоди зі світом у той самий спосіб, що й Патер з Ніцше: сприймаючи життя з естетичної точки зору. Якщо визнати,

що «Власна кімната» — твір для Вулф характерний, а він таким є, значить потрібно до нього ставитись як до такої ж поеми у прозі, як «Хвилі», і як до такої ж утопії, як «Орlando». Вбачати ж у ньому «критику культури» чи «політичну теорію» можуть лише ті, хто цілковито ігнорує естетичні критерії або відкладає задоволення від читання (складне задоволення!) на більш сприятливий час, коли припиняться війни між статтями, класами, расами й віросповіданнями. Вулф, між тим, на таке самозречення не йшла; як романіст і літературний критик, вона відточувала свою естетичну чутливість і в тому числі — гостре чуття комічного. Навіть трактати місцями можуть бути дуже веселі — це робить їх ще ефективнішими. Надміру серйозно ставитися до Вулф, аналізувати її як політичного теоретика та критика культури — це геть не по-вулфівськи.

Дивні речі кояться в сучасному літературознавстві. Д. Г. Лоуренс свого часу висловлював вельми підозрілі політичні погляди — наприклад, у його есе «Корона», мексиканському романі «Пернатий змій» чи австралійському «Кенгуру» — літературі доволі фашистській. Проте ніхто з критиків не хоче замінювати автора «Райдуги» та «Закоханих жінок» на Лоуренса-політика чи навіть на цікавішого Лоуренса — культурного мораліста. Водночас Вірджинію Вулф нині частіше згадують як авторку «Власної кімнати», а не романів «Місіс Деловей» чи «На маяк». «Орlando» ж здобув свою славу виключно завдяки перетворенню героя на героїню, а не завдяки тому, що насправді важить у книзі: комізму, характеристам та незмірній любові до англійської літератури. Напевно, немає іншого канонічного романіста, крім Вулф, який над усе би підніс свою виняткову любов до читання.

Її релігією (слабше слово тут не підходить) був естетизм патеріанського штибу — поклоніння мистецтву. Як самотній, припізнений служитель цього культу, що гасне, я глибоко відданий творчості та критиці Вулф, тож зі зброєю в руках хочу захистити її від феміністичних послідовниць, бо вірю, що вони викривляють слова свого пророка. Вулф, звісно, хотіла бачити, що жінки борються за свої права, але навряд чи — щоби при цьому девальгувалась естетика,

щоб феміністки вступали у нечисті союзи з академічними псевдомарксистами, французькими квазіфілософами та мультикультурними противниками інтелектуальних стандартів. Під власною кімнатою вона розуміла не власну кафедру, а середовище, яке надихає на творення літератури, достойної Стерна та Остін, і критики рівня Гезлітта і Патера. Вулф, яка любила прозу сера Томаса Брауна, було би дуже прикро читати маніфестики тих, хто стверджує, що пише і вчить в її ім'я. Остання з покоління високих естетів, вона зникла в пащі безжальних пуритан, які гадають, що прекрасне в літературі не відрізняється від прекрасного в косметичній промисловості.

Вулф якось зауважила про Шеллі, чий дух витає над її творами (це особливо помітно у «Хвилях»): «Він бореться, хоч і дуже відважно, з чудовиськами, котрі уже вийшли з моди, а тому видається нам трішки смішним». Про боротьбу самої Вулф це також можна було би сказати: адже де всі ті патріархи едвардіанської та георґіанської епох, з якими вона воювала? Нині, на межі тисячоліть, патріархальні чудовиська нарешті вимерли, хоча феміністичні критики з усіх сил намагаються їх оживити. Але Вулф також розуміла: велич Шеллі виявлялася у його «станах буття». Як і ліричний поет, лірична романістка лишається для нас актуальною тому, що вміла захоплювати і змальовувати особливі моменти: «Простір чистого спокою, глибокої, безвітрянної ясності».

Устремління до цього простору має більше від Патера, аніж від Шеллі, і не лише тому, що Вулф, як і Патер, притлумлює еротичну складову. У творчості Шеллі наскрізно присутня символіка гетеросексуального союзу, хоча у поемі смерті, іронічно названій «Тріумф життя», вона й набуває демонічних обертонів. А Вулф ближча до Патера, до пізнього романтизму, де еротичний імпульс майже повністю сублімується у високий естетизм. Повторю: її фемінізм невіддільний від естетизму. Можливо, варто почати говорити про «споглядальний фемінізм» Вулф — фемінізм образний, а не діяльнісний. Свобода, якої вона прагне, — суперечлива: одночасно й утопічна, і практична. Поза межами ідеалізованого

Блумсбері¹ така свобода неможлива; перекласти її мовою сучасних американців надзвичайно важко.

Анотація до «Пінгвінівського» видання, у якому я вперше прочитав «Орlando» восени 1946-го, починається словами: «Жоден письменник не народжувався у настільки сприятливих обставинах». Вулф, як і її феміністичні послідовниці, з цим би не погодилась, але значна доля істини у цьому таки є. Розвитку Вірджинії не зашкодило, що через дім її батька пройшов цілий полк літераторів — серед інших Джон Рескін, Томас Гарді, Джордж Мередіт, Роберт Льюїс Стівенсон. Не зашкодило й мати в роду Дарвінів і Стречі. І крім того, хоч в есе вона це й заперечує, тонко організована Вірджинія Стівен, якби вступила до Кембриджа чи Оксфорда, мала би значно більше нервових зривів, ніж удома, і при цьому не здобула би такої літературної освіти, яку їй уможливили бібліотека батька та найкращі домашні вчителі, наприклад, рідна сестра Вальтера Патера.

Батько Вірджинії, Леслі Стівен, не був тим патріархальним людоджером, яким його змальовує школа ресентименту, — хоча, прочитавши праці наших феміністичних учених, ви би про це ніколи не здогадались. Я розумію, що у своїх писаннях вони повторюють саму Вулф, котра вважала батька себелюбцем, самотнім егоцентристом, що не реалізувався як філософ і не зміг з цим змиритися. Її думка про Леслі Стівена відбилася в образі містера Ремзі з роману «На маяк»: останній вікторіанець, радше дід, аніж батько своїм дітям. Але центральна лінія конфлікту між Леслі Стівеном і Вірджинією проходила між його емпіризмом і моралізмом та її естетизмом. Батько Вулф абсолютно не сприймав естетичної позиції — аж до отруйної ненависті в бік найвидатнішого з-поміж естетів Патера.

У цій боротьбі з батьком естетизм письменниці та її фемінізм (знову ж, так званий) так тісно сплелися, що відтоді їх майже

¹ Елітарна група англійських інтелектуалів, письменників і художників, що від 1905 року і до початку Другої світової війни регулярно збиралися в будинку Стівенів у лондонському районі Блумсбері.

неможливо розділити. Спостерігати за тим, як учениці Вулф перефарбовують її високу літературну культуру на політичну Kulturkampf, — найкраще, напевно, з іронією. Успіху вони все одно не матимуть, бо найточніше своє пророцтво Вулф зробила несвідомо: жоден інший літератор ХХ століття так переконливо не показав, що в часи, коли кожна ідеологія себе дискредитувала, для культури не буде іншого виходу, аніж література. Задумаймося: релігія, наука, філософія, політика, соціальні рухи — усе це живі птахи в наших руках чи мертві опудала на полиці? Коли нас покидають концепції — ми звертаємося до літератури з її тісною сув'яззю пізнання, сприйняття й почуття. Втеча від естетики — всього лиш один із симптомів сповзання в нову Теократичну епоху, котрого наше суспільство вперто не хоче помічати. Вірджинія Вулф у різні етапи життя могла придушувати ту чи іншу частину своєї особистості, але естетичне чуття — ніколи.

Те, що в книгах пишеться лише про інші книги, а досвід відображається лише в тому разі, якщо письменник спершу поставиться до нього як до ще однієї книги, — чиста правда, хоча і не вся. Та для деяких книг — вся: вони, найперше, є інтерпретаціями інших літературних текстів, і саме до них належать «Дон Кіхот» Сервантеса та «Орландо» Вірджинії Вулф. Головні герої обох — жадібні читачі, і в цьому — і лише цьому плані — можуть вважатися альтер-его своїх авторів-киноманів. Стиль життя Орландо Вулф списала з Віти Секвілл-Вест, до якої свого часу мала ніжні почуття. Але Секвілл-Вест була пристрасною садівницею, поганою письменницею і негеніальною читачкою, на відміну від Вулф. Орландо—аристократка, коханка і навіть письменниця — це Віта, а не Вірджинія. Але Орландо піднімається до рівня непростого «простого читача», тому що здатна охопити критичним поглядом всю англійську літературу від Шекспіра до Гарді. І завдяки цьому стає автором/авторкою власної книги.

Після «Дон Кіхота» усі романи приречені переписувати універсальний шедевр Сервантеса — навіть якщо роблять це не зовсім свідомо. Не можу пригадати, чи Вулф десь згадує Сервантеса прямо,

та це не так важливо: все одно Орlando — персонаж кіхотичний, як і сама Вулф. Порівнювати «Орlando» з «Дон Кіхотом» навряд чи чесно. Грайливий любовний лист до Секвілл-Вест — значно менш амбітний, хоч і так само блискуче виконаний — буде знищено таким порівнянням. Дон Кіхот безкінечно розмірковує над чимось, як і Фальстаф, Орlando — ні. Я ставлю ці дві книги поруч для того, щоб можна було побачити: вони обидві належать порядку гри за Гейзінга (детальніше я говорив про нього у розділі, присвяченому «Дон Кіхоту»). Іронія «Орlando» — напрочуд кіхотична: вона виникає з того, що в організованій грі критикується соціальна й природна дійсність. У Вулф і Сервантеса, в Орlando і Дон Кіхота «організована гра» — інша назва мистецтва читання (або, у випадку Вулф, «фемінізму» — якщо вам так хочеться говорити про нього). Спершу Орlando — це чоловік, молодий чоловік, який одного прекрасного дня стає жінкою. Крім того, цей аристократ елизаветинської епохи — безсмертний, хоча автор не робить із цього, як і з раптової зміни статі, жодного дива. Коли ми бачимо Орlando вперше — він шістнадцятирічний, коли прощаємося — вона тридцятишестирічна, але ці двадцять біографічних років вміщують у себе триста років історії літератури. Порядок гри тріумфує над часом, а у творі Вулф грайливість процвітає без надмірних зусиль, чим, можливо, пояснюється єдиний недолік книги — надто вже щасливе закінчення.

Любов у «Орlando» — це виключно любов до читання, вона ховається навіть під маскою любові жінки до чоловіка. Побачивши хлопчика Орlando у його головній ролі — читацькій — ми впізнаємо у ньому дівчинку Вірджинію:

Смак до читання прокинувся в Орlando рано. У дитинстві його інколи навіть опівночі заставали із книжкою. В нього забрали свічку — він виростив світляків. Забрали світляків — він ледь не спалив будинок трутом. Полишимо романісту вивчати зібганий шовк і вгадувати причини цих складок; скажемо коротко: Орlando був аристократ, хворий любов'ю до літератури.

Переклад Ольги Радомської

Орlando, як і Вулф (і на відміну від Секвілл-Вест), — одна з тих, хто воліє замінити еротичну реальність фантомом. Дві найбільші його/її пристрасті — до неправдоподібної російської княжни Саші та навіть ще більш фантастичного капітана Мармадюка Бон-тропа Шелмердіна — варто тлумачити як соліпсистські фантазії: насправді в «Орlando» лише один персонаж. Любов до читання — це для Вулф і еротичний інстинкт, і світська релігія. Наприкінці есе «Як читати книги?» це виражено навіть елегантніше, ніж у блискучому «Орlando»:

Але хто читає заради мети, навіть якнайкориснішої? Хіба не існує занять, які привертають нас, бо приємні самі собою? Хіба не існує самодостатніх насолод? І хіба читання — не одна з них? Інколи я мрію про те, як в Судний день, коли великі завойовники, законодавці, державні діячі прийдуть за своїми нагородами — коронами, лаврами, іменами, викарбуваними навічно в брилах мармуру, — Всемогутній, побачивши нас — людей з книгами під пахвами, — повернеться до святого Петра і не без заздрості скаже: «Дивись, оцим не потрібні нагороди. Нам нічого їм дати. Вони любили читання».

Переклад Ольги Радомської

Перші три речення цього уривку лишаються моїм кредо з дитинства — відтоді, як я вперше їх прочитав, а у нинішні нелегкі часи вони підтримують і мене, і всіх тих, хто й досі їм вірить. Читання заради влади — над собою чи іншими — тут не виключається, але насолода — самодостатня, складна, справжня — все одно є первинна. Ідеалізм Вулф, як і Блейка, насправді геть не наївний: її ставлення до читання відбиває не простодушний міф, а ту незаангажованість, якої вчить своїх найуважніших читачів Шекспір. У притчі Вулф читач не отримує іншої винагороди, окрім чистого блаженства від літератури. Та зрештою, для визначення канонічного не існує іншого тесту, ніж оця вища насолода незаангажованості, яку можна

спостерегти в «Гамлеті» (в п'ятому акті) чи найпіднесеніших момен-тах Шекспірових сонетів.

Вулф має навіть витонченіші твори, ніж «Орlando», але саме цей еротичний гімн насолоді від незацікавленого читання є центральним. Важлива складова цієї теми — і у Вулф, і у Шекспіра, і у критичного батька Вулф Патера, — мотив бісексуальності. Сексуальні тривоги блокують глибоку насолоду від читання, а цілковито позбутися їх Вулф не могла навіть у коханні до Секвілл-Вест. Відчувається, що гомоеротизм Вулф, хоч і природний, був сильно обтяжений соліпсизмом — як і у Волта Вітмена. Вулф могла би підписатися під словами Вітмена: «Торкнутися своїм тілом когось іншого — найбільше, що я можу витримати». Ми не віримо у захват Орlando від Саші чи від хороброго капітана, але його/її пристрасть до Шекспіра та Александра Поупа нас переконує — як і те, що вона зможе написати іще одну книгу. Можливо, «Орlando» і є найдовшим у світі любовним листом, але адресувала його Вулф самій собі. Підсвідомо у книзі прославляються надприродні читацькі та письменницькі здібності самої авторки. У цьому найбагатшому з романів Вулф точно виразилася її здорова самооцінка.

Чи є Орlando снобом? На сучасному жаргоні це називалося би «культурний елітарист», проте у самої Вулф є щиросердне есе «Чи сноб я?», прочитане на зборах Мемуар-клубу в Блумсбері 1920 року. Цей твір самоіронічний, тож звинувачення знімається, однак він містить геніальну характеристику Стівенів: «Родина інтелектуальна, аристократичного походження — у сенсі аристократії книжників». Рід Орlando не назвеш інтелектуальним, але найкраще сказати про нього, що «він походить з книжної аристократії». Книжної в сенсі, що аристократизм цій касті забезпечує книга. В «Орlando» не слід шукати таємних значень; під поверхнею цієї містифікації не ховається психоаналітичний конфлікт матері-доньки. Коли Орlando перетворюється на жінку, її любов до читання не змінюється. Блискучу позицію агресивного й постхристиянського естетизму висловлює саме Орlando-жінка:

Поет виконує найвищий обов'язок, — продовжувала вона. — Де слова інших безпомічно падають, його — досягають мети. Простенька пісенька Шекспіра допомогла нещасним й убогим більше, ніж усі проповідники і філантропи світу.

Переклад Ольги Радомської

За цим останнім реченням — дискусійним, як і належить, — стоїть сама Вулф, одночасно і пристрасна, й іронічна. Чи не змінити б нам злегка це речення, щоб воно пасувало до сучасної ситуації? Простенька пісенька Шекспіра допомогла нещасним й убогим більше, ніж усі марксистки і феміністки світу.

«Орlando» — не полемічний твір, а панегірик, який доба культурного занепаду зафарбувала елегійністю. Це захист поезії — «напівжартівливий, напівсерйозний», як відзначила Вулф у щоденнику. Жарт, що триває довго, надто довго — це окремий жанр, і жоден майстер ще не перевершив у ньому Сервантеса, навіть Стерн, чия школа була для Вулф надзвичайно важливою. Дон Кіхот — масштабніша за Орlando постать, та він не може існувати окремо від Сервантеса — як, за моїм припущенням, існує окремо від Шекспіра Фальстаф, і як відділяється від Вулф Орlando (якщо не брати до уваги слабке закінчення роману). Орlando — не Віта, не Вірджинія — стає персоніфікацією естетизму, втілює все те, що для читача означає любов до літератури. Незабаром ця пристрасть може потрапити до розряду старомодних та архаїчних, і «Орlando» лишиться їй пам'ятником, як того й прагнула Вулф: «Ой, нелегка це справа — іти в ногу з часом; ніщо не вносить більшого хаосу в наші часові відчуття, ніж дотик до мистецтва; і напевно, саме любов до поезії винна, що Орlando врешті згубила свій список покупок».

Крокування в ногу з часом несумісне з вільним летом уяви, як і у Стерна, тож у фіналі книги не треба питати, чи помре колинебудь Орlando. У цьому маскарадї, в цьому відпочинку від реальності все працює за законами шаманізму, а головний і єдиний герой символізує безсмертну поезію. Але чим вона є? В романі поезія мудро

визначається як відповідь одного голосу іншому, але при цьому Вулф не згадує, що один із них — голос мерця. Дозволивши собі раз відпружитися, Вулф у цьому романі уникала всього, що здатне стривожити. Але чи можлива поезія без тривоги — вона не знала, не знаємо й ми. У її романі наскрізно присутній Шекспір, і нас дивує, як міг він там з'явитись, не принісши з собою нічого проблематичного, нічого, що своїм авторитетом викликало би опір авторки, — адже у ході цієї книги кожен авторитет, окрім літературної різноманітності, ставиться під сумнів або висміюється. Страх перед величию Шекспіра Вулф майстерно долає у «Між актами», але в «Орландо» — просто його уникає. Та це уникання пов'язане зі згаданим шаманізмом роману; воно спрямоване, як і все тут, на благо поетичної релігії, на піднесення відчуття й сприйняття над кожною іншою цінністю.

Неповторність стилю, незгладима оригінальність, дивність найкращої прози Вулф — черговий приклад канонічного, чергове підтвердження, що саме ці якості — перепустка до Канону. Орландо, на відміну від Вірджинії, нібито переборола в собі тягу до літературної слави; але свято святом, а собі Вулф не давала послаблень на шляху до кола обраних — до компанії Стерна, Гезлітта, Остін і свого замовчуваного попередника Патера. Центральним у неї є естетизм, позиція, найліпше сформульована у «Власній кімнаті», коли Вулф звертається до Шекспірової концепції мистецтва як природи: «Природа, у якомусь ірраціональному пориві, начертала на стінах розуму невидимими чорнилами усі потрібні для великих майстрів слова; але проявиться цей начерк лише тоді, коли його зігріє вогонь генія».

Людська особистість, як вважають Патер і Вулф, — це найдосконаліше поєднання мистецтва з природою, і долю та працю митця його особистість визначає набагато сильніше, ніж суспільство. В останніх рядках роману «На маяк» альтер-его авторки — художниця Лілі Бріско глянула на своє полотно, де розтеклись різні фарби, і «з раптовою енергією, ніби на секунду все чітко

побачивши, — провела лінію в центрі. Готово. Скінчено. Так, — подумала вона, знеможено відкладаючи пензля, — я побачила це так».

Можливо, все ж прийде час, коли сучасна заполітизованість відійде в минуле, і критики почнуть усвідомлювати, що найважливішим для Вулф був екстаз особливої миті. Як дивно було б, якби ми зараз почали говорити про «політику Вальтера Патера». Сподіваюся, що колись так само дивно звучатиме тема політики Вірджинії Вулф. Бо значення має лише її літературний агон.

20. КАФКА: КАНОНІЧНА НАПОЛЕГЛИВІСТЬ ТА «НЕПОРУШНІСТЬ»

Якби ви хотіли назвати єдиного письменника, найбільш презентабельного для нашого сторіччя, то, швидше за все, вам би довелося безнадійно блукати серед легіонів авторів без жодного статусу. Але уявімо собі сторіччя так ХХІІ: читачі — якщо тоді ще будуть читачі у звичному нам сенсі — вочевидь, шукали б Данте нашого часу (Кафка?) та сучасного нам Монтеня (Фройд?). У цій книзі я говорю про дев'ятьох представників новітньої літератури: Фройда, Пруста, Джойса, Кафку, Вулф, Неруду, Бекетта, Борхеса і Пессоа. Проте я не наполягаю, що вони найкращі письменники нашого сторіччя; вони, швидше, покликані репрезентувати всіх інших, кому раціональним чином можна надати канонічний статус.

Не говорю про жодного іншого поета нашої епохи, окрім Неруди і Пессоа: хіба згадую Єйтса, Рільке, Валері, Тракля, Стівенса, Еліота, Монтале, Мандельштама, Лорку, Вальєхо, Гарта Крейна та багатьох-багатьох інших. Щодо мене, то я краще читав би поезію, ніж романи чи п'єси, хоча й зрозуміло, що навіть Єйтс, Рільке та Стівенс не можуть так повно виразити сутність епохи, як це зробили Пруст, Джойс та Кафка. В. Г. Оден [W. H. Auden] вважає, що у Кафці втілюється дух нашого часу. Звісно, «кафкіанське» стало для багатьох з нас синонімом неприродного, а може, навіть добрим терміном на позначення того, що називав «неприродним» Фройд: чогось, водночас, цілковито знайомого, проте вкрай незвичного. З абсолютної літературної перспективи наше сторіччя є набагато більше

сторіччям Кафки, ніж сторіччям Фрейда. Фрейд, хитро наслідуючи Шекспіра, розгорнув перед нами карту нашого розуму, проте Кафка настільки наблизився до нас, що ми вже не можемо з його допомогою сподіватися врятувати себе, навіть від нас самих.

Аби довести, що Кафка посідає центральне місце у каноні ХХ сторіччя, ми повинні звернутися одразу до всіх його текстів, оскільки жоден із жанрів, у яких він творив, не вмістить усю сутність його письма. Кафка був великим афористом, проте аж ніяк не чистим оповідачем, за винятком кількох романних уривків та коротких оповідань, котрі ми воліємо називати притчами. Його довші наративи — «Америка», «Процес» і навіть «Замок» — далеко кращі в уривках, ніж якщо вважати їх цілісними творами; а його довші оповідання, і навіть «Перевтілення», починаються більш яскраво, ніж, власне, закінчуються. Обіч афоризмів та притч, силу Кафки виказують також короткі оповідки чи фрагменти, дивовижно повні фрагменти, як-от «Верхи на відрі», «Сільський лікар», «Мисливець Гракх» та «Як будували велику китайську стіну». Його щоденники кращі за листи, навіть включно з листами до Мілени Єсенської, адже більш катастрофічних коханців, ніж Кафка, не знайдемо навіть у прозі його послідовника Йозефа Рота. Фрейд, якого Кафка раз і назавжди збув, сказавши, що це «Раші [тлумач] сучасних єврейських страхів», міг би чудово йому помститися, якби проаналізував любовні листи Кафки, в яких страхів, можливо, більше, ніж у решті листів разом взятих. Але щоби пізнати глибинне «я» найбільш канонічного літературного генія нашої епохи, нам варто придивитися до тих його текстів, де він сподівається видатися найбільш об'єктивним та безпристрасним, що, звісно ж, навряд чи можливо взагалі.

Пізнання глибинного «я», а не подрібненої фрагментарної душі, окреслювало особистий негативізм Кафки, що вельми пасувало автору, чікими девізами були «Психологія — більше ніколи!» та «Психологія — це нетерплячка». А нетерплячість, як наполягав Кафка, це єдиний гріх нашої сучасності, котрий тягне за собою усі інші. Відтак, я ніколи не можу, читаючи Кафку, забути мій улюблений вислів, що складає всю сутність єврейської нетерплячості:

«Спи швидше! Нам потрібні подушки!» Ягве принаймні у автора «J», аж ніяк не назвеш терплячим; то, може, Кафка, цей самопокликаний новий кабаліст, мав на меті втілити таємний теургічний проєкт і зробити єврейського Бога більш поміркованим? Густав Янух [Gustav Janouch] у книзі «Розмови з Кафкою», котрій складно повірити навіть за всієї переконливості спостережень, що підтверджені і його письмом, говорить про єврейський гностицизм Кафки, котрий ми можемо засвідчити і у Гершома Шолема та Вальтера Беньяміна — на обох вплив Кафки позначився серйозним чином. Цей гностицизм, як і всі гностицизми, нетерплячий щодо часу, хоча у своїх текстах та розмовах Кафка завжди ставив терплячість понад усе.

Читач, звісно, чекає від Кафки парадоксів, проте терплячий гностицизм — це більш ніж парадокс. Гнозис за визначенням є позачасовим знанням про «я», котре існує глибоко всередині цього «я», та про відчуженого Бога, іскра якого залишається у тому глибинному «я». Терплячість може бути прагматичним шляхом до гнозису, як і мислив, вочевидь, собі Кафка, проте вона слабо сумісна із різкою негативністю якого б то не було гностицизму. Отут і виникає дилема: терплячість, котру Кафка вважав шляхом пізнання, не вела ні до його дуалістичних негачій, ні до його нової Кабали. Попри те, що для нас гнозис і гностицизм взаємозалежні і поєднуються, Кафка мислить їх роздільно. Гнозис він називає «терплячістю», а гностицизм — «негативністю»; перший є нескінченно повільним, а другий навдивовижу швидким, оскільки виявляє дуалізм, котрий, як вірить Кафка, існує всередині будь-кого і будь-чого. Кафкіанська «терплячість» виглядає чимось зовсім відмінним:

Вам немає жодного сенсу покидати будинок. Просто сядьте за свій стіл і слухайте. Навіть не треба слухати — просто чекайте. І навіть не чекайте — просто побудьте тихо у повній самоті. Світ дозволить вам розвінчати його; інакше й бути не може; він буде корчитися перед вами у захваті.

«Перемогу у світу не вирвеш обманом», — проте Кафка й не чекає, що переможе він сам. Однак, він і не зазнає поразки лише тому, «що нічого ще не сталося». Якщо ви переконані, що нічого ще не сталося, то перебуваєте все ще у лоні єврейської традиції. Єврейська пам'ять подібна до фрейдівського витіснення: все вже давно сталося і нічого чекати на щось нове. Попри невдачу власної сімейної ідилії, Кафка таки вирішує написати оте «нічого ще не сталося». Для євреїв первинною подією є Угода Авраама, але для Кафки Авраам — це постать, якій не слід довіряти. Можливо, роль Авраама, як героя К'єркегорового «Страху і тремтіння» підштовхнула Кафку до його негативістських міркувань. Звісно ж, вони суперечать і єврейській, і християнській традиціям:

Але подивімось на Авраама по-іншому. Як на того, хто прагне правильним чином принести жертву, цілковито розуміючи усю глибину події, проте не може повірити, що обрано саме його, його, потворного старого чоловіка, разом з його замурзаним сином. Йому не бракує справжньої віри, він її має; і він, ні секунди не вагаючись, приніс би жертву, якби тільки знав, що саме він і є отим обранцем. Він боїться, що почавши, як Авраам зі своїм сином, стане кимсь на зразок Дон Кіхота.

У певному похмурому сенсі цей Авраам є кіхотичним попередником Кафки. А у розрізі літературних впливів таким Авраамом став для Кафки Гете; у духовному вимірі Авраам втілює Закон позитивного юдаїзму. Кафка відкидаючи Закон на користь власної Негативності, відкидає й Авраама, котрий хибно інтерпретує світ:

Авраам падає жертвою певної ілюзії: він не може знести одноманітності світу. Тепер світ пізнано, проте він видається незвично різноманітним, аби утвердитися в цьому, досить у будь-який час набрати світ у пригорщі й розглянути його уважніше. Тому скарга на одноманітність

світу так і залишається скаргою, яку годі змішувати зі світовою різноманітністю.

Кафка був надто інтелектуальним іроністом, аби вірити, що чи його творчість, чи саме життя достатнім чином змішається зі світовим різноманіттям. Його хворобливий протест проти Авраама це виступ проти власного химерного «я», включно з химерами та відхиленнями юдаїзму і німецької літератури, від Гете починаючи. Оці відхилення, збочування з прямого шляху пізнання Кафка і позначає словом «терплячість», котре як троп, як метафора характеризує його особисту стратегію творчості. Ця творчість, більше за творчу методу будь-якого іншого рівнозначного автора, провокує діалектичну напругу між текстом та можливістю його коментування. Джойс демонструє якраз протилежне: він вітає усі спроби інтерпретації, з усіх сил намагаючись їм посприяти. Бекетт, котрий мав нахабство і достатньо таланту, щоби поєднати Джойса, Пруста і Кафку, нагадує саме останнього, а не перших двох у своєму ставленні до коментування; однаке, вплив Кафки менше нависає над автором «Мерфі», «Моллоя» і «Ватта», ніж Джойс та Пруст.

Критика неминуче капітулює перед Кафкою, оскільки потрапляє у пастки, розставлені ним на шляху лобової інтерпретації: Кафка послідовно ухиляється від інтерпретації взагалі. Його іронія діє таким чином, що кожен персонаж, котрий постає перед нами, водночас, є і не є тим, ким видається. Наприклад, у дивовижній кульмінації одного з його пізніх оповідань «Дослідження одного пса», коли красивий мисливський пес демонструє себе оповідачеві, яким є обтріпаний пес, що лежить на землі, просочений власною кров'ю та блювотиною, ми так і не можемо з певністю сказати, ким є мисливський пес і що означає цей образ. Лише один визначний критик Кафки зважився припустити, що красивий пес для Кафки означає Бога, проте, як завше, коли до творів Кафки прикладають категорії божественного, іронія його текстів торжествує над інтерпретацією. Безпечніше вважати, що жодних дотиків чи навіть ознак божественного в оповіданнях та романах Кафки немає. В них повно демонів, замаскованих

під ангелів чи богів, загадкових тварин (чи твариноподібних конструкторів), проте Бог у Кафки завжди деінде: далеко у прірві, або спить, або, можливо, мертвий. Кафка є унікальним і геніальним фантастом, проте пише він романтичні повісті, але аж ніяк не релігійні твори. Він навіть не єврейський гностик чи кабаліст Шоломовець чи Бен'яміновського типу, бо він не має жодної надії ні для себе, ні, тим більше, для нас.

Все, що видається у Кафки трансцендентним, насправді є на-смішкою, страхітливою насмішкою, котра постає із великої лагідності духу. Кафка схилявся перед Флобером, хоча сам був набагато витонченішим і чутливішим за творця Емми Боварі. А проте у його оповідях, і коротких, і довгих, тональність майже завжди жорстка, як і описувані події та колізії. Завжди має статися щось страшне. Сутність світу Кафки можна вловити у багатьох уривках його писань, наприклад, у відомому листі до незвичайної Мілени. Ці сповнені мукою рядки (а листи Кафки переважно такі) можна зарахувати до найбільш красномовних текстів ХХ сторіччя.

Я довго не писав вам, фрау Мілена, та й навіть сьогодні пишу випадково. Врешті, я навіть не стану вибачатися за свою мовчанку; ви ж знаєте, як я ненавиджу листи. Всі нещастя мого життя — я не нарікаю, а лише роблю узагальнення — постають, можна сказати, через писання листів або саму можливість їх писати. Люди нечасто мене обманюють, а от листи — майже завжди; і то стосується не лише листів інших осіб, а й моїх власних. Це істинно моє нещастя, про яке більше говорити не буду, але то також і загальна проблема. Легка можливість писати листи обертається — глянемо на справу суто теоретично — великою розрізненістю душ. Не більше, не менше, а писати листи — це, фактично, злягатися із привидами, і то не лише із привидами твоїх кореспондентів, а й з власним привидом, котрий виникає між рядками твого листа і, вже точно,

коли пишеш їх цілу низку, так що кожен наступний лист покликається на інший і притягує його, наче свідка. Ну кому прийшло в голову, що люди можуть спілкуватися один з одним листами?! Про людину далеко від тебе можна думати, якщо людина близько — можна її торкнутися: все інше залишається поза межами людських сил. Писати листи — це оголюватися перед привидами, які, до речі, на таке спрагло чекають. Цілунки на письмі ніколи не сягають своєї цілі, бо ж дорогою їх отруюють привиди. Саме такими дарунками вони й живляться і, відтак, множаться у непомірних кількостях. Людство відчуває це і бореться з цим; намагаючись зменшити кількість привидів між людьми, поширити природне спілкування і дати мир нашим душам, ми винайшли залізницю, автомобіль і літак. Проте надто пізно: всі ці винаходи зроблені за мить до катастрофи. Наш ворог більш холоднокровний і сильніший; після поштової служби вони вигадали телефон, телеграф і радіограф. Привиди не залишаться без поживи, це нам судилося загинути.

Важко відшукати більш красномовні речення, ніж «Цілунки на письмі ніколи не сягають своєї цілі, бо ж дорогою їх отруюють привиди» або «Привиди не залишаться без поживи, це нам судилося загинути».

Ставлення Кафки до власного єврейства — це, можливо, чи не найбільший з його парадоксів. У його листах до Мілени вчуваються прикрі нотки ненависті до власного походження, хоча він завжди здає собі в цьому звіт й не виходить за рамки поверхового роздратування. У нескінченно плутані способи майже все, що писав Кафка, крутиться довкола питання його ставлення до євреїв та єврейських традицій. Ми майже не знайдемо тому письмового підтвердження, проте починати слід саме від такого переконання. Кафка мав напрочуд геніальне релігійне чуття, але не вірив у Бога, та навіть у нескінченно віддаленого

Бога гностиків. Його невіру поділяли Фройд, Вулф, Джойс, Бекетт, Пруст, Борхес, Пессоа і Неруда — інші згадані мною канонічні письменники нашого ХХ сторіччя, проте кожному з цього октету, включно з Бекеттом, на якого Кафка неабияк вплинув, до духовних забобонів Кафки далеко. Гайне, котрий був найбільшим єврейським письменником у німецькій літературі до Кафки, говорив, що Бога звати Арістофан — Філіп Рот пізніше використав цей афоризм у «Операції Шейлок». Гайне терзався, але вірив; Кафка не вірить і не дає Богові жодного імені, проте якщо служки його Суду і Замку мають якогось бога, то його ім'я цілком може бути Арістофан.

Кафка промовляє до тих читачів, і євреїв, і не євреїв, котрі не погоджуються з Фройдом, що релігія є не більш ніж ілюзією, але годяться з Кафкою, що вони народилися запізно, щоби шукати свою ідентичність у єврейській чи християнській традиціях. Кафка не знав, ким він є — завершенням чи початком, — і ми цього також не знаємо. Рітчі Робертсон [Ritchie Robertson], один з найбільш глибоких дослідників Кафки, проникливо зазначає, що для автора «Замку» «образність релігії справджується як вираз релігійного імпульсу, проте є хибною як його інтерпретація». А оскільки сам Кафка уникає пояснень і, більше того, перешкоджає будь-якій інтерпретації, читачеві залишається блукати між оголеними репрезентаціями релігійного чуття, втіленими подекуди у звичній або у цілком незвичній образності. Відтак, надзвичайно важливо уявити позицію самого Кафки, хоча б настільки, наскільки він нам дозволить це зробити.

Погоджуюсь із Робертсоном, звідки слід почати: найбільше прояснюють афоризми, написані упродовж 1917—1918 років, котрі англійською з'явилися у 1991 році в перекладі Ернста Кайзера [Ernst Kaiser] та Ейтне Вілкінс [Eithne Wilkins] під назвою «The Blue Octavo Notebooks». Ніцше, котрий був афористом незгірш за Емерсона, К'єркегора та Кафку, рішуче пов'язував афористичне письмо із декадансом. Від Ніцше тепер залишилось хіба три дискусійні есе у книзі «Про генеалогію моралі», котрі, до речі, вельми завдячують своєю силою уміщеній у них афористиці, тим часом як його рапсодичний прозовий твір «Так казав Заратустра» на сьогодні взагалі став

нечитабельним. Ніцше залишається найперше сукупністю афоризмів, що тим краще для нього. Кафка, натомість, і афорист, і оповідач притч, дивним чином близький по духу Вітгенштайну, Шопенгауеру та Ніцше. Поза ними всіма видніється Гете у ролі письменника-мислителя, а також аристофанічний Гайне, котрий вносить пророслу у Кафці дрібку єврейського скептицизму. Одначе, самого Кафку не можна назвати ні єврейським скептиком, ні гностиком, ні еретиком. Він, як сам каже, є хіба єврейським кінцем або єврейським початком, а на нашу думку — так обома одразу.

Та попри всі його заперечення й ухиляння, він просто *пише* як єврей, навіть більшою мірою, ніж це можна сказати про Фрейда. Колись мені спало на думку, що тут маємо до справи з узурпацією: Кафка та Фрейд у конкурентній боротьбі один з одним змінили уявлення про єврейське письмо, оскільки тепер ми ретроспективно вважаємо, що саме таким воно і повинно бути. Проте такий погляд, хоч і виносить на поверхню колізії творення Канону, не враховує специфіки переживань Фрейдом та Кафкою їхнього єврейства, адже вони обоє стали Раші сучасних єврейських страхів. Фрейдистська та кафкіанська негації, котрі визнають первинність факту, тим у корені відрізняються від розуміння негації Гегелем. Ідеалістична філософія, нехай навіть діалектична, не враховує єврейської поваги до буквального. Попри всю силу своєї фантазії, Кафка настільки ж емпіричний, наскільки емпіриками є Фрейд та Бекетт. Єврейська умова демонстрованої маргінальності прочитується у Кафки майже повсюдно: будь-то у «Великій китайській стіні», котру з тим самим успіхом можна назвати «Вавилонською вежею», чи й там, де цього найменше чекаєш, — у його байках про тварин.

Чи є що-небудь єврейське у тій духовній владі, котру, безперечно, виявляє Кафка? Я цілком годжуся з Рітчі Робертсоном, що центром, духовною серцевиною Кафки є концепт «непорушності», хоча й вважаю його більш ідіосинкратичним і менш залежним від духу часу, ніж про це каже названий дослідник. Ось кілька афоризмів, котрі тлумачать сенс «непорушності»:

Вірити — означає віднайти у собі непорушний елемент, чи точніше, бути непорушним, а ще точніше, власне бути.

Людина не може жити без постійної віри у щось непорушне всередині себе, хоча і сам непорушний елемент, і віра у нього можуть бути від цієї людини приховані. Однією з доріг пізнання тієї непорушності є віра в особистого бога.

Непорушність єдина: вона у кожній людській істоті і, водночас, спільна для всіх, звідси випливає, що між людьми від початку існує неподільний союз.

Якби те, що було зруйновано у раю, можна було зруйнувати, то воно б не було таким важливим; однак воно було непорушним й, відповідно, ми живемо у фальшивій вірі.

Вірити значить існувати, оскільки щось вглибині нашої істоти не може бути зруйнованим. Однак, віра сама по собі є надміром, адже особистий бог — це лише метафора на позначення відчуття внутрішньої непорушності, відчуття, котре поєднує нас, незалежно від нас самих. Ми не зазнали падіння і не втратили прагматичного безсмертя, оскільки наша первинна істота є непорушною. Що це, інше визначення Шопенгауєрової волі жити як річ-у-собі, Фройдів ерос, чи Кафка має на увазі щось більш витончене й ускладнене? Робертсон, простежуючи доволі дифузні паралелі між текстами Кафки та Кабалою, знаходить аналог містичного поняття *tikkun* (заміна розбитого корабля) Ісаака Лурії у такому афоризмі Кафки:

Поза духовним світом не існує нічого; те що ми називаємо світом відчуттів, у духовному світі називається Злом, а те, що ми називаємо Злом, є лише миттєвою необхідністю нашої вічної еволюції.

Подібний висновок зависає десь між луріанською Кабалою та прозріннями великого німецького віталістичного містика Майстра Еркафта. Мене, втім, дивує інше: як Кафка у його медитаціях, втілених у афоризмах, може бути настільки сповненим надії? Напрошується очевидна відповідь, що це не так; адже сказав він якось Максу Броду, що в Бога надії є багато, *але не в нас*. Надія притаманна свідомості, котра підвладна руйнації, а не нашій внутрішній непорушній істоті. Про внутрішню сутність не напишеш оповідання, звісно, якщо ти не Лев Толстой, котрий майже сягнув цього у «Хаджі-Мураті», спробувавши сплавити свідомість та сутність головного героя. Я вважаю Кафку найбільш канонічним автором нашого ХХ сторіччя, бо ми всі відчуваємо отой розкол між нашою свідомістю та внутрішнім єством, а він обрав цю проблему головним предметом свого письма, ідентифікуючи її зі своїм буттям як єврея чи принаймні своїм єством єврея-вигнанця.

Коли ми віднаходимо подібний розкол у Бекетта, то розуміємо, що він, як і у Кафки, радше картезіанський, ніж фрейдистський. Єврейський дуалізм — це оксюморон, якщо під словом «єврейський» ми розуміємо юдаїзм чи нормативну традицію, яку він втілює, котра, хоч і примарно, а проте пульсує у текстах Фрейда і Кафки. Фрейд, звісно, і не здогадується про існування всередині нас якоїсь «непорушності»: воля до життя у ньому, врешті-решт, заточується. А проте, подібно до Ніцше та Кафки, Фрейд вірить, що оте наше внутрішнє «я» можна посилити, що ерос, зрештою, відборониться від потягу до смерті. Свідомість для Фрейда така ж фальшива і сповнена хибної надії, як і для Ніцше та Кафки. І попри те, що Фрейд відкидає містичний концепт внутрішньої сутності (збуваючи її означенням «океан сенсів»), він благородно і відчайдушно підмінює її власним милостивим авторитетом і, відтак, пропонує лік проти сфальшованої свідомості. Кафка відкидає будь-які авторитети (з Фрейдом включно) і не залишає ліків ні собі, ні нам. Він говорить про внутрішнє єство, про непорушність із, вочевидь, чисто єврейською неґацією:

Наскільки я знаю, я не володію нічим, що потрібно для життя, окрім вселенської людської слабкості. З її допомогою — а у цьому сенсі це велика сила — я можу мужньо приймати весь негатив епохи, у якій живу, епохи, котра, звісно, дуже близько до мене, проти якої я не маю жодного права боротися, яку можу тільки зображати. У тій невеликій кількості позитиву, чи екстремного негативу, котрий обернеться позитивом, я не маю жодної долі, котру міг би успадкувати. Мене не вело цим життям християнство — нині слабке та занепаде — як воно вело К'єркегора, і я так само не потрапив дослухатися до єврейських молитов — тепер таких далеких від нас — як це зробили сіоністи. Я або завершення, або початок.

«Екстремний негатив, котрий обернеться позитивом», — висновок зрілої негативної теології, гностичної, християнської чи єретичної кабалістики (яку проповідував, скажімо Натан із Гази, пророк фальшивого месії Саббатей Зеві). Одначе, негативізм Кафки більш витончений і різноплановіший, як те і пасує його часу, аби оцінити його параметри, а також ауру шоку довкола, звернімося до невеликого оповідання під назвою «Сільський лікар» (1917). Одразу ж впадає в очі стилістична нерівність: загалом оповідь ведеться у теперішньому часі, хоча вступ вказує, що історія вже відбулася. Сільському лікареві потрібно подолати десять миль, щоби дістатися до небезпечно хворого пацієнта; зима, жаклива погода, а у лікаря немає коня — чи принаймні він так думає. Зненацька закинутий свинарник біля лікарєвого дому перетворюється на конюшню з двома сильними конями та грубим, звіриного вигляду конюхом. Той, ще не запрягши коней у коляску лікаря, вже чинить напад на його покоївку Розу й сильно кусає її за шок. Після того, як лікар іде геть (частково не зі своєї волі — його просто несуть вдалину могутні коні), конюх виламає двері й продовжує свій напад на перелякану Розу, чиє ім'я корелює з описом безнадійної рани, з якою лікарєві невдовзі доведеться зіткнутися. Його пацієнтом виявляється

сільський хлопчик, не менш огидний та потворний, ніж його рана. Реальність дає збої повсюдно: селяни роздягають лікаря, погрожують йому, врешті — кладуть голого у ліжко до хлопчика. Лікар залишається сам на сам з пацієнтом, той нападає на нього, відтак, лікар мусить рятуватися втечею спершу на коні, далі — на іншому й на колясці; його переслідує розкиданий одяг, проте все відбувається надзвичайно повільно, якщо рівняти із поспіхом його подорожі на місце події:

Я ще ніколи не повертався додому в такий спосіб; мою успішну практику втрачено; мій наступник грабує мене, хоча в цьому немає сенсу, бо він не зможе мене замінити; мій дім розорено диким конюхом; Роза стала його жертвою; навіть не хочу собі це уявити. Я, голий старий чоловік, валандаюсь крізь мороз, гіршого за який ще не було, на земній колясці, котру тягнуть неземні коні. Моя шуба звисає на заднику коляски, проте я не здатен до неї дотягнутися, й ніхто з моїх розторопних пацієнтів навіть пальцем не поворухне. Упосліджений! Обдурений! Одна відповідь на злий нічний дзвінок — і все втрачено безповоротно.

Переклад Ростислава Семківа

Сільський лікар закінчує, як закінчують всі персонажі Кафки — вершник на відрі, мисливець Грах, а надто землемір К. — ні живим і ні мертвим, ні в русі і ні статично. Наші та персонажів сподівання зруйновано буквальною фактичними реаліями. Нам невідомо, чи Кафка розгортає алегорію статусу євреїв свого часу і місця, чи говорить про власний стан як автора. Якимсь чином ми відчуваємо, що Кафка намагається порвати зі своїм негативним стилем: розум підказує, що йдеться про звільнення від репресії, доля лікаря є показово єврейською або може символізувати становлення Кафки-автора.

Інтелектуально ці припущення виправдані й навіть очевидні, проте емоційної переконаності у нас немає. Доля лікаря взагалі

описана замалим що не байдуже. Репресію відчутно настільки, наскільки її здатен відчутти читач, й ніхто не виглядає нам приємним чи симпатичним, принаймні більш приємним чи симпатичним, ніж будь-який інший персонаж Кафки. Мисленнєво проблема лікаря цілком може бути перенесена на наш власний досвід, проте жодних тепліших почуттів до нього ми не відчуваємо. Те, що з ним діється, є водночас і фантастичним, і неминучим. Щось подібне траплялося і з нами, проте наш пафос розділити нікому, тим більше, що ми і самому персонажу співчувати не можемо. Випадковість на початку — відповідь на нічний дзвінок — має телеологічні наслідки в усій оповіді теперішнього часу, однак вже нічого не вдасться змінити. Виникає категорія «кафкеску», тобто нова форма «гротеску», що починає переслідувати нас як у житті, так і в літературі. «Сільський лікар» містить у собі значний демонічний імпульс, нагадуючи, що все автентично демонічне та жаске неминуче набуває канонічного статусу. Ніцше наполягав, що тільки біль здатен запасти у пам'ять. У літературному вимірі його твердження розгортається у тривалий шок від читання «Сільського лікаря», в якому біль домінує над відсутністю будь-яких емоцій. Видається, що це найбільший подарунок Кафки: його оповідання ніби зринають із нашого забування, спонукуючи нас відчутти, що ми продовжуємо забувати, яким дивним було наше враження від їх читання.

Через понад як сімдесят років після своєї смерті Кафка більше ніж коли виглядає центральним автором Хаотичної епохи Віко, особливо у переддень нового тисячоліття, коли нас захоплює ідея настання нової Теологічної епохи. Хоча, звісно, «Процес» і «Замок» навіть близько не підходять до естетичної досконалості «У пошуках втраченого часу» чи «Фіннеганових поминок». А проте, найкращі тексти Кафки — його фрагментарні оповідання, притчі та афоризми — більше, ніж твори Пруста і Джойса, озброюють нас духовністю, що незалежна від віри та ідеології. Для Пруста і Джойса не існує нічого непорушного, як не існувало його для Флобера чи Генрі Джеймса, — всі вони є жерцями роману, такими ж прихильними

до емпірики та емоцій, як Вальтер Патер. Кафка загадковий тією мірою, якою ми всі схилиємося перед його духовним авторитетом, як колись, але тільки не тепер, схилилися перед авторитетами Вордсворта і Толстого. Можливо, специфічна релігійна аура Кафки колись також розвіється, проте зараз вона все ще сильна. Як ми бачили, Кафка у текстах не пропонує жодних явлень божественного; він вірив лише в ті угоди, що були укладені ним у його ж письмі.

Мені спало на думку, що духовна наснаженість Кафки багато в чому уявляється нам ретроспективно, так само, як у ретроспекції Данте перетворився на *істинно* католицького письменника, попри свій приватний гнозис про Беатріче, а Мільтон став *істинно* протестантським автором, незважаючи на його морталістичну ересь та моністичні сподівання на витворення секти обраних. Подібно і Кафка, попри його непрості стосунки з юдаїзмом, видається нам найбільш єврейським автором від часів появи єврейської Біблії. Але такий погляд на Кафку грішить недооцінкою його універсальної ролі у нашому ХХ сторіччі. Для нас він є знаковою постаттю, що втілює, як покликання автора може реалізуватися в духовному пошуку, а його афоризми відлунюють у нас ностальгією за авторитетом і владою. Що я зараз коментую більше — творчість Кафки чи нас самих?

Будь-яка інтерпретація його текстів наштовхується на метафору «непорушності». Особистий віталізм Толстого трансформувалася у нечувану жагу до виживання, на тлі якої гомерівське, а відтак — архаїчне, приречене на забуття. У текстах Кафки прочуємо непоборну тривкість, однак він, як і його мисливець Гракх, не протестує проти людської смертності. Чим би не була «непорушність», нам не слід шукати у ній натяків на безсмертя. Є щось біблійне у слабкому зацікавленні Кафки потойбічним, котре для Ягвіста й більшості пророків навряд чи було пустим забобоном. Якщо Кафка й думав щось про благословення, як про дар, який, як він відчував, було в нього забрано, хтозна, чи він намагався б поділитися з нами цим відкриттям. Звісно ж, і Суд, і Замок не можуть благословити, навіть за всього вельми сумнівного їх бажання. Так само жоден батько

у Кафки не може благословити свого сина. Додаткового життя у позачасовості його космосу не існує.

Якщо «непорушність» не має нічого спільного із благословенням та безсмертям, то в чому ж вона полягає? Духовного авторитету не знають ні шопенгауєрівська воля до життя, ні сліпі потяги Фрейда; з іншого боку, я вже висловив сумнів у зв'язку кафкіанської «непорушності» з луріанівською Кабалою. Однак за всіх своїх негаций Кафка виявляє інтерес до наших релігійних почуттів. Він не поділяє фрейдистське переконання, що релігійні імпульси є просто замаскованою тугою за батьком. Проте його афоризми ніколи повністю не пояснюють концепт «непорушності», й навіть найкращі його інтерпретатори не можуть прояснити його сутність з більшою певністю. У листі до Мілени Кафка захищає своє розуміння непорушності як «відчуття твердого ґрунту» і наполягає, що це аж ніяк не його особиста нав'язлива ідея. Для нього непорушність забезпечує істинний зв'язок між людьми і виражає їхню найбільш приховану сутність. Я, звісно, не знаю, як назвати подібне бачення, крім як гнозисом, але Кафка не є гностиком, оскільки відкидає ідею Бога, чи то як завгодно віддаленого, чи захованого у первісній прірві. Кафка стверджує лише, що первинною людською рисою, божественною, хоч секулярною, є усвідомлення непорушності.

Проте Кафка не був святим чи містиком; цілком закономірно, що Олдос Гакслі не включив його до своєї прекрасної ідеалістичної антології «Вічна філософія». Як і Фрейд, Кафка був літописцем Негативного, проте його негация більш діалектична, ніж Фрейдова. Обидва ці єврейські автори визнавали авторитет факту, котрим нехтував Гегель, але Кафка, на відміну від Фрейда, міг дозволити собі розширити масштаб фактичного. Для Кафки наявність непорушної серцевини у людській істоті була фактом, ідентичним факту його авторського покликання. Можливо, саме в цьому ключ до нашого бачення Кафки як канонічного знаку духовності: він не був релігійним автором, проте перетворив своє письмо на релігію.

У цій трансформації немає потреби шукати жодних романтичних чи модерністських елементів, як я пропонував робити,

розглядаючи Данте. Автори, котрі претендують потрапити у Канон, роблять ставку на своє письмо, як Паскаль ставив на власну віру. І що, Шекспір знову постає великим винятком? Я б сказав навпаки: він підготував дорогу Мільтону та Гете, Ібсену і Джойсу, прагматично поклавши усю свою надію на власне мистецтво. Християнізувати Шекспіра-драматурга — марна надія. У що б не вірив Шекспір як людина, в чому б не сумнівався, його Гамлета навряд чи можна назвати християнським героєм, а космос «Отелло», «Короля Ліра» та «Макбета» є, швидше, шаманським, ніж християнізованим. Яго, Едмунд чи Макбет, кожен по-своєму втілюючи найтемніші людські риси, справляють переконливе, хоч і дивне, враження геніїв власного часу та місця. Темна сторона особистості Гамлета творить сутність усієї пов'язаної з ним трагедії. Зі світом щось не так, тому все не так і з приреченим вирішувати Гамлетом.

Кафка, можливо, внаслідок впливу Гете, успадковує німецький погляд на Гамлета, ускладненість та чутливість якого не пасує його зношеному світові. Кафкіанське відхилення від образу Гамлета, як його розумів Гете, спонукає лагідних персонажів до антипатичної агресії: так ставляться до Суду і Замку, відповідно Йозеф К. і К.-землемір. Довершує трансформацію Семюел Бекетт, у «Ендшпілі» якого Гамлет постає абсолютно кафкіанським. Його Хам набагато ближчий до образу Йозефа К., ніж до сповненого шарму Гамлета Гете, котрий не знає за собою жодної вини, як Гамлет у Шекспіра просто не може відчутти вину навіть за реально скоєні ним злочини: убивство Полонія, бадьоре прирікання на смерть нещасних Розенкранца та Гільденстерна, а найбільше — садистичне цькування Офелії, котре спричинило її божевілля та подальшу смерть.

Гамлет страждає лише через убивство, яке він ще не здійснив. Кафка видається більш проникливим, ніж Гете, розуміючи, що для Шекспіра вина є безсумнівною і передує усім фактичним злочинам. Космос Кафки визначає не християнський первісний гріх, а шекспірівсько-фрейдистське несвідоме відчуття вини. Кафкіанська вина є первинною, оскільки є платою за непорушність; саме так: на думку

Кафки, ми всі винні, наше внутрішнє єство є непорушним. Я підозрюю, що Кафка своєю химерністю та алюзійністю захищає оте відчуття непорушності, відчуття, яке від нього успадкував Бекетт, втіливши його у найкращих своїх текстах: «Ендшпіль», «Остання плівка Креппа», «Малон помирає» та «Як воно є».

Непорушність не складає більшу частину нас, проте у Бекетта це можливість тривати, коли даліше тривання неможливе. У Кафки таке тривання завжди набуває іронічного присмаку: тут і безжальний штурм Замку землеміром К., і нескінченні подорожі Гракха на човні смерті, і політ вершника на відрі до крижаних гір, і відчайдушна гонитва у нікуди сільського лікаря. «Непорушне» корениться в нас, постаючи як надія або шукання, однак, згідно з похмурою парадоксальністю Кафки, його вияви неминуче обертаються деструкцією, і самознищенням зокрема. Відтак, терплячість є для Кафки не стільки чеснотою, скільки єдиним способом виживання, як і канонічна терплячість усіх євреїв.

21. БОРХЕС, НЕРУДА, ПЕССОА: ПОРТУГАЛЬСЬКО-ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКИЙ ВІТМЕН

Латиноамериканська література XX століття — можливо, навіть потужніша за північноамериканську — має трьох засновників: аргентинського новеліста Хорхе Луїса Борхеса (1899—1986), чилійського поета Пабло Неруду (1904—1973) та кубинського романіста Алехо Карпентьєра (1904—1980). З їхньої матриці постало чимало інших непересічних фігур: романісти Хуліо Кортасар, Габріель Гарсія Маркес, Маріо Варгас Льяоса та Карлос Фуентес, а також поети міжнародного значення Сесар Вальєхо, Октавіо Пас і Ніколас Гільєн. Я зосереджуюся на Борхесі та Неруді, хоча з часом може виявитися перевага Карпентьєра над всіма іншими латиноамериканськими письменниками цієї доби. Втім, Карпентьєр був одним із тих, хто завдячує Борхесу, а Неруда відіграв аналогічну роль засновника для поезії, що й Борхес для художньої та критичної прози, тому розглядатиму їх як літературних старійшин і показових письменників.

Літературна обдарованість Борхеса виявилася ще в дитинстві; його перша публікація — переклад казки «Щасливий принц» Оскара Вайльда — відбулася, коли хлопцю було сім років. Однак, якби Борхес помер у сорок, ми б його і не згадали, а латиноамериканська література була би зовсім іншою. Він почав писати поезію в стилі Вітмена у вісімнадцять років і прагнув стати бардом Аргентини, але згодом зрозумів, що іспаномовним Вітменом не буде, оскільки цю роль впевнено узурпував Неруда. Натомість почав писати кабалістичні та гностичні притчі-есе, вірогідно, під впливом Кафки, — тоді й розквітло його

неповторне мистецтво. Зламним моментом став жахливий нещасний випадок наприкінці 1938 року. Маючи слабкий зір, Борхес послизнувся на погано освітлених сходах і впав, зазнавши серйозної травми голови. Після двох тижнів важкого лікування він страждав на страшні кошмари, одужував довго і болісно і почав сумніватися у своєму психічному стані та спроможності писати. Тоді, у тридцять дев'ять років, Борхес спробував для самозаспокоєння написати оповідання. В результаті з'явився «Г'єр Менар, автор „Дон Кіхота“», передвісник «Тльон, Укбар, Orbis Tertius» та інших блискучих оповідань, за якими ми знаємо Борхеса. Він став відомий в Аргентині завдяки «Саду, де розгалужуються доріжки» (1941); у 1962-му дві збірки — «Лабіринти» та «Вигадані історії» — вийшли у Сполучених Штатах й одразу ж здобули успіх.

Оповідання «Смерть і компас», що тридцять років тому сподобалось мені найбільше, лишається улюбленим досі. Як і переважна більшість творів Борхеса, воно надзвичайно літературне: це оповідання усвідомлює та декларує свою запізнілість, випадковість, яка визначає його зв'язок з попередньою літературою. Бабуся Борхеса по батьковій лінії була англійкою, а батько мав бібліотеку — велику та зосереджену на англійській літературі. Борхес являє собою аномалію для латиноамериканського письменства: він прочитав «Дон Кіхота» спершу в англійському перекладі, а його літературна культура, хоч і всесвітня, вглибині залишилася англійською та північноамериканською. Борхеса, зорієнтованого на кар'єру літератора, мучила військова слава, така важлива для родини — і з боку батька, і з боку матері. Успадкувавши слабкий зір, який завадив його батьку стати офіцером, Борхес, вірогідно, перейняв і батьківську прив'язаність до бібліотеки як схованки, в якій мрії заступали неможливість діяльного життя. Те, що Елманн [Ellmann] говорить про одержимого Шекспіром Джойса: що йому найбільше йшлося про об'єднання максимальної кількості впливів, іще більше стосується Борхеса, який відверто вбирає, а потім свідомо відображає всю канонічну традицію. Чи це відкрите залучення попередників врешті применило досягнення Борхеса — складне запитання, на яке сподіваюся відповісти трохи згодом.

Майстер лабіринтів і дзеркал, Борхес ґрунтовно опанував питання про літературні впливи і як скептик, якому йшлося більше про художню літературу, ніж про релігію чи філософію, навчав нас читати такі побудови передусім заради естетичної вартості. Цікаву долю Борхеса як письменника та засновника сучасної латиноамериканської літератури не можна відмежовувати ні від його естетичного універсалізму, ні від того, що, на мою думку, слід називати естетичною агресивністю. Перечитуючи його зараз, я відчуваю зачарування та втіху, навіть сильніші, ніж тридцять років тому, оскільки політичний анархізм Борхеса (що був значно радикальнішим за погляди його батька) є надзвичайно свіжим і життєдайним у той час, коли літературознавство стало цілком політизованим і, більше того, постає загроза політизації самої літератури.

«Смерть і компас» — приклад найціннішого та найзагадковішого в Борхесі. У цьому дванадцятисторінковому оповіданні йдеться про підсумок родової ворожнечі між детективом Еріком Льюннротом і ватажком бандитів Редом Шарлахом на прізвисько Денді у фантастичному Буенос-Айресі, де досить часто розгортаються характерні фантаσμαгорії Борхеса. Хоча Ерік Льюннрот і Ред Шарлах є смертельними ворогами, вони перебувають в очевидному, хоча й антитетичному зв'язку, що наголошує наявність червоного кольору в прізвищах кожного з них. Борхес, шалений філософіт, який інколи грався з вигадкою про своє можливе єврейське коріння (цей факт часто закидали Борхесу фашистські послідовники його ворога, диктатора Перона), пише оповідання про бандита-єврея, яке б потішило Ісака Бабеля, автора блискучих «Одеських оповідань», зосереджених навколо легендарного бандита Бені Кріка, як і Ред Шарлах, видатного денді. Борхес написав статтю про життя Бабеля, чії твори (не кажучи вже про ім'я) мали б його захоплювати, і навіть короткий виклад «Смерті й компаса» наводить на думку про Бабеля.

В «Отель дю Нор» вбито вченого-рабина, доктора Марка Ярмолинського. Біля його тіла з ножом у грудях, знайдено записку: «Вимовлено першу літеру Імені». Льюннрот, чистий мислитель на кшталт Огюста Дюпена По, доходить висновку, що в записці міститься натяк

на Тетраграмматона, Таємне ім'я Бога Ягве. Згодом знаходять друге тіло з другою літерою Імені. Льоннрот вирішує, що ці вбивства є містичними жертвами секти єврейських фанатиків. Стається третє — гадане — вбивство, втім, тіло не знайдене, і крок за кроком ми розуміємо, що Льоннрот потрапляє в пастку до Шарлаха. Врешті-решт Льоннрота схоплено — на покинутій віллі «Трист-ле-Руа» на околицях міста. Шарлах пояснює свій складний задум, заснований на трьох образах, використаних для того, щоб заплутати Льоннрота: дзеркала, компас і лабіринт, до якого потрапив детектив. Під дулом пістолета Шарлаха Льоннрот відчуває той самий безособовий смуток, що й бандит, і спокійно критикує лабіринт за зайві лінії, наполягаючи, щоб у наступному аватарі ворог убив його у витонченішому лабіринті. Оповідання завершується стратою Льоннрота, якій передують відповідь Шарлаха: «Коли я вбиватиму вас наступного разу, обіцяю, що лабіринт з однієї лінії буде невидимим і безперервним». Це символ Зенона Елейського, а для Борхеса — символ квазісамогубства Льоннрота.

Про «П'єра Менара, автора „Дон Кіхота“», з якого почалося письменство Борхеса, сам він говорив так: це оповідання навіює відчуття втоми та скептицизму, «наближення до кінця дуже довгого літературного періоду». Це іронія чи алегорія «Смерті й компаса», де Льоннрот і Шарлах плетуть свій смертоносний літературний лабіринт, в якому поєднано По, Кафку та безліч інших пар, що зітнулися у двобої таємних учасників. Як чимало інших оповідань Борхеса, історія Льоннрота й Шарлаха — це притча, і говорить вона про те, що читання — це завжди переписування. Шарлах непомітно контролює читання Льоннротом наданих ним самим підказок і, таким чином, впливає на інтерпретаційні роздуми детектива.

Іще одне відоме оповідання, «Тльон, Укбар, Orbis Tertius», Борхес розпочинає з твердження: «Відкрити Укбар мені допомогли дзеркало та енциклопедія». Вигадану землю Укбар можна замінити будь-якою особою, місцем чи річчю з творів Борхеса; в усіх них поєднано дзеркало та енциклопедію, адже для Борхеса будь-яка енциклопедія, реальна чи уявна, є і лабіринтом, і компасом. Навіть якби Борхес не був засновником латиноамериканської літератури (а він ним є), навіть якби його

оповідання не мали автентичної естетичної цінності (а вони мають), він усе одно був би одним із канонічних письменників Хаотичної епохи, оскільки нікого іншого, крім Кафки, з яким Борхес свідомо змагається, не можна вважати літературним метафізиком доби. Його космологічна позиція відверто хаотична; він — гностик, хоча з інтелектуальної та моральної точок зору — радше скептичний гуманіст. Справжніми попередниками Борхеса є давні гностичні еретики, зокрема Василід Олександрійський. Коротке есе «Виправдання Псевдо-Василіда» завершується чудовим пасажем на захист гностицизму:

Протягом перших століть нашої ери гностики протистояли християнам. Вони програли, але ми можемо уявити їхню перемогу. Якби гору взяла Олександрія, а не Рим, безглузді та заплутані історії, які я тут підсумував, були б зрозумілими, величними та цілком звичайними. Твердження на кшталт новалісівського «Життя — це хвороба духу» чи безнадійний вислів Рембо «Справжнє життя відсутнє; ми перебуваємо поза світом» знайшли б найщирішу підтримку і у вельми набожних інституціях. У будь-якому разі, чи є кращий подарунок, ніж бути незначним? Хіба може бути більша радість у Бога, ніж коли б йому відпустили гріх створення цього світу?

Для Борхеса, як і для гностиків, Створення та Занепад і космосу, і людства — одна й та сама подія. Первісною реальністю була Плерома, чи повнота, яку євреї, християни та мусульмани називають Хаосом, а гностики вшановували як Праматір і Прабатька. У своїх вигадках Борхес повертається до цього вшанування. Чи поділяє він його? Як і Бекетт, Борхес із великою симпатією читає Шопенгауера, але інтерпретує його думки як натяк на те, що «ми — уламки Бога, який від самого початку знищив себе, прагнучи небуття». Бог, який помер чи зник, або, за гностицизмом, Бог, відчужений від свого фальшивого творіння, — єдиний слід теїзму в Борхеса. Його метафізика, коли він не грається в Ідеалізм, також наслідує Шопенгауера та гностиків. Ми живемо у фантазмагорії,

викривленому віддзеркаленні Вічності, яке Борхес зображує з великим задоволенням. «Нижчий світопорядок — зеркало вищого; земні форми відповідають формам небесним; плями на шкірі — мапа вічних сузір'їв; Іуда, певним чином, — відображення Ісуса», — писав він у «Трьох версіях вчиненого Іудою», оповіданні, в якому данський теолог Рунеберг розробляє теорію про те, що Іуда, а не Ісус, був Втіленням Бога, і доповнює «образ Сина Людського — здавалося б, завершений... рисами зла та нещастя».

Про ушербність божества учили ще валентиніанці¹, отже, Борхес — майже гностик, хоч, можливо, і найрадикальніший з усіх гностиків від часів офітів, котрі прославляли змію та її роль у історії Занепаду². Досконалість Борхеса-гностика проявилась в оповіданні «Теологи», де два ранньохристиянські доктори церкви, Авреліан Аквілейський та Іоанн Паннонський (особи вигадані), суперничають у запереченні езотеричних ересей. Борхес чарівно підсумовує це змагання, наголошуючи, що Авреліан — менш обдарований, а тому більш обурений, одержимий Іоанном: «Обидва вони боролися в одній армії, прагнули однакової нагороди, воювали проти одного ворога; але Авреліан не написав жодного слова, за яким би не стояло таємне бажання перевищити Іоанна». У фіналі оповідання Іоанна, за провокацією Авреліана, сплячуть як еретика, але і сам Авреліан помирає смертю від вогню в ірландському лісі, підпаленому блискавкою. У загробному житті Авреліан відкриває, що для Бога він та Іоанн Паннонський «були однією й тією ж особою», так само, як єдиною особою були Лئونрот та Ред Шарлах.

Як відзначають усі критики, лабіринт є центральним образом Борхеса, в якому сходяться всі його нав'язливі ідеї та кошмари. Літературні попередники Борхеса — від По до Кафки — використані для формування цього символу хаосу; Борхес може перетворити на лабіринт будь-що: будинки, міста, ландшафти, пустелі, річки, а найперше — ідеї та бібліотеки. Первинним лабіринтом був палац,

¹ Прибічники однієї з найпоширеніших гностичних ересей II—IV ст.

² Гностична секта офітів шанувала змію як символ вищого знання, як втілення Софії, котра прагне повідомити людству істину про створення світу.

спроектований міфічним винахідником Дедалом, аби захистити й ув'язнити Мінотавра, напівбика, напівчоловіка. Я дотепер не до кінця розумію, чому Джойс обрав ім'я Дедала для свого молодого героя; справді, Дублін — це перший лабіринт, «Улісс» — другий, а циклічні «Поминки» на лабіринт подібні, утім, Джойс занадто комічний і натуралістичний, щоб підносити образ хаосу як такий, на відміну від Кафки, Борхеса й Бекетта. Джойс мав маніхейські тенденції, але не заглиблювався у Шопенгауера чи гностицизм і не розробляв власного гностичного бачення.

Хоча для Борхеса лабіринт є, по суті, ігровим образом, його підтексти не менш похмурі, ніж у Кафки. Якщо весь космос є лабіринтом, тоді улюблений образ Борхеса пов'язаний зі смертю чи зі специфічно фрейдівським баченням життя — міфом про потяг до смерті. Отже, маємо справу з іронією; Фрейд найбільше дратував двох сучасних письменників — Набокова та Борхеса. Ось більш-менш нейтральна цитата з останнього:

Я сприймаю його як божевільного, а хіба це не так? Чоловік, який займається сексуальною одержимістю. Що ж, можливо, він не бере цього близько до серця. Або сприймає як гру. Я намагався його читати — і він здався мені або шарлатаном, або божевільним, до певної міри. Зрештою світ занадто складний, щоб зводити його до такої простої схеми. У Юнга — авжеж, Юнга я читав більше, ніж Фрейда, — відчувається широкий і прийнятливий розум. А у Фрейда все зводиться до кількох доволі неприємних фактів.

У випадку Борхеса ці кілька доволі неприємних фактів — перший та єдиний шлюб, який він узяв у шістдесят вісім років і який три роки потому завершився розлученням, а також вражаюча близькість (і тривале співжиття) з матір'ю, яка померла у 1975-му у віці дев'яноста дев'яти років. Ні ці факти, ні борхесівське дистанціювання від Фрейда не мають особливого значення для його читачів,

хіба що прояснюють його позицію стосовно літературної традиції та економну природу його мистецтва. Борхеса, що пише про літературу, найбільше захоплює інверсія реальних випадків впливу. Наприклад, в есе «Кафка та його попередники» він аналізує вплив Кафки на Браунінга:

У кожному з текстів є щось від Кафки, в одних більше, в інших менше, втім, якби Кафка не писав, ми б не помітили подібності, тобто її б не було. Вірш Браунінга «Страхи й докори сумління» наче пророкує творчість Кафки, але, прочитавши Кафку, ми інакше, глибше сприймаємо і сам вірш. Браунінг розумів його не так, як ми розуміємо сьогодні. Лексикону історика літератури без слова «попередник» не обійтися, але час очистити його від натяку на суперечку чи змагання. Справа в тому, що кожен автор сам творить своїх попередників.

Борхес не дозволив би собі визнати, що витворенням попередника також керують суперечки та змагання. У «Dreamtigers» своїм основним попередником з-поміж аргентинських письменників він назвав поета Леопольдо Лугонеса, який у 1938-му вчинив самогубство. Присвята книги Лугонесу оминає амбівалентність стосовно старшого поета, про яку заявляли Борхес і його покоління, хоча Борхес і сам властиво амбівалентний стосовно його амбівалентності. З плином часу Борхесу почала подобатися ідея про те, що канонічна література — щось більше, ніж послідовність: це один величезний вірш чи оповідання, створювані багатьма руками упродовж віків. У 60-их, коли Борхес став, як зазначає його біограф Емір Родрігез Монегал, «старим гуру», цей літературний ідеалізм став абсолютним, перевершуючи скептичніші версії співавторства, які Борхес віднайшов у Шеллі та Валері.

Цікаво, що авторам, які вплинули на Борхеса, властивий пантеїзм: не тільки Шекспір, а й інші письменники були водночас всіма й ніким, єдиним оживленим лабіринтом літератури. Як Льоннрот і Ред Шарлах, як богослови Авреліан та Іоанн, Гомер, Шекспір і Борхес

зливаються в одного автора. Обмірковуючи цей нігілістичний ідеалізм, пригадую найкраще твердження про Борхеса, яке належить Ані Марії Барренечія [Ana Maria Barrenechea]: «Борхес — захоплюючий письменник, який заповзаявся знищити реальність і перетворити людину на тінь». Цей фантастичний проект був би не під силу навіть Шекспіру. Борхес може вас поранити, але завжди в однаковий спосіб, так, що стає очевидною його головна вада: найкращому твору Борхеса бракує різноманітності, незважаючи на присутність усього Західного канону й не тільки його. Можливо, відчувши це, Борхес спробував повернутися до натуралістичного реалізму наприкінці 1960-х, але закінчилося все «Повідомленням Броді» (1970) — усе ще по суті фантазмагорією.

Що знаходиться в центрі лабіринту Борхеса? Казки, які він розповідає, скидаються на фрагменти романтичної повісті, однак Борхес, на відміну від Готорна, якого високо цінує, не пише романтичних повістей, в яких діють чари і залишається багато таємничого. Борхес скептичний та освічений, він свідомо уникає надмірності роману, його блукання поза межами. Мистецтво Борхеса старанно контролюване й подекуди невловиме. Ні Борхес, ні його читач не загубляться в історіях, де все прораховано. Страх перед тим, що Фройд називав сімейним романом, тим, що можна означити як сімейний роман у літературі, прив'язує Борхеса до повторення та надідеалізації стосунків письменник-читач. Можливо, саме це й зробило його ідеальним батьком для сучасної латиноамериканської літератури — безмежна сугестивність і відчуженість від культурної плутанини. Втім, статус Борхеса в сучасній літературі можна понизити, залишивши канонічним, але не центральним. Прискіпливе порівняння його оповідань і притч з написаним Кафкою буде не на його користь, але є неunikним, частково тому, що Борхес дуже часто апелює до Кафки, відкрито й беззастережно. Бекетт, з яким Борхес у 1961-му розділив Міжнародну премію видавців, потребує, на відміну від Борхеса, вельми уважного читання. Мислення Борхеса вражає, проте воно не настільки по-шопенгауєрівськи умоглядне, як у Бекетта.

Проте, позиція Борхеса у Західному каноні, якщо Канон не зникне, буде не менш безпечною, ніж у Кафки та Бекетта. З-поміж усіх

латиноамериканських письменників ХХ століття він найуніверсальніший. Окрім найпотужніших модерних письменників — Фрейда, Пруста й Джойса, Борхес має найбільший потенціал для наслідування, порівняно з іншими авторами, навіть якщо їхні обдарування та масштаб творчості переважають його. Якщо ви читаете Борхеса часто й уважно, то стаєте схожими на нього, оскільки читати Борхеса — означає підключати літературні знання, які в нього ширші й глибші за будь-чий.

Ці знання, уможлядні та іронічні водночас, складно систематизувати, оскільки вони ламають звичні антитези між індивідуальним та колективним. На тлі цих знань постає усвідомлення, що вся література — до певної міри плагіат, і цією думкою Борхес завдячує Томасу де Квінсі, англійському есеїсту-романтику, надзвичайно свідомому плагіатору та, напевно, найзначнішому з усіх попередників Борхеса. Де Квінсі писав прозу високого романтичного зразка, майже барокову, із заплутаним емоційним напруженням та захоплюючою, часто магічною силою. Прозовий стиль Борхеса є майже реакцією на стиль де Квінсі, тоді як борхесівські практики та нав'язливі ідеї дуже близькі до тих, які мав автор «Сповіді англійця, який вживає опіум» та її незавершеного продовження «*Suspiria de Profundis*». Де Квінсі найоригінальніший і найтонший як інтерпретатор власних снів, деякі з яких Борхес перетворив на оповідання. Одне з них, «Безсмертний», — найдивовижніше з усіх досягнень Борхеса, згущення на чотирнадцяти сторінках майже всіх його творчих ідей. У цьому оповіданні — жменя найвеличніших аспектів фантастичної літератури нашого століття.

Переважна частина «Безсмертного» — оповідь від першої особи, Марка Фламінія Руфа, трибуна римського легіону, розквартированого в Єгипті в часи правління імператора Діоклетіана. Його особистість дивує від самого початку; рукопис, знайдений 1929 року в Лондоні, був захований в останньому томі шеститомної «Іліади» (1720) в перекладі Александра Поупа. Він був написаний англійською, приблизно у 1920-их роках, ймовірно, антикваром Жозефом Картафілом зі Смірни, «змарнілим, висохлим, наче земля, чоловіком із сірими очима, сивою бородою та неприкметними рисами обличчя», який говорить французькою, англійською та «загадковим сполученням іспанської,

якою користуються в Салоніках, та португальської мови Макао». Наприкінці оповідання ми здогадуємося, що неприкметні риси обличчя належать Безсмертному, самому Гомеру, який злився з римським трибуном і зрештою (підтекстово) й із самим Борхесом, а оповідання «Безсмертний» водночас поєднало Борхеса з його витоками: де Квінсі, По, Кафкою, Шоу, Честертоном, Конрадом тощо.

«Безсмертного» можна було б назвати «Гомер і лабіринт», оскільки ці дві сутності — автор і зруйноване, заплутане Місто Безсмертних — становлять основу оповідання. Для трибуна Руфа, який шукає Місто Безсмертних, ця пара відкривається у доволі страхотливій фігурі, яка виявляється Гомером, першим із безсмертних поетів. Рональд Дж. Крайст [Ronald J. Christ] (яке борхесіанське ім'я!) у своїй книзі «Ювелірна робота: Борхес і його мистецтво ілюзії» прочитусь оповідання як конрадо-еліотівську мандрівку до символічного Серця Темряви. Така аналогія виправдана, якщо не брати до уваги моральний аспект в Конрада, якого немає у «Безсмертному» і який зрідка є центральним у Борхеса, чия велич тісно пов'язана з потужним естетизмом, який відкидає звичні моральні та соціальні конотації та навіть іронічно знецінює Гомера, наче в його епічному мистецтві не було нічого особливого.

Для Борхеса Гомер, як і Шекспір, є не лише Творцем чи архетипним поетом, а й архетипною людиною, як Альбйон Блейка чи Вухокрутка-Ірвікер (Тут Входить Кожен) Джойса. Напевно, саме тому Борхес іронічно назвав «Безсмертного» «основними принципами етики для безсмертних». Ця етика виявляється попросту звичним оминанням фрейдистського сімейного роману в літературі, Борхесовою ідеалізацією впливу. Всі письменники рівні; оригінальність малоімовірна. Гомер і Шекспір, будучи кожним і будь-ким, унеможливили вияв індивідуальності, тому особистість є старомодним міфом. Усі ми живемо вічно й матимемо час на читання усіх і всього — як у «Поверненні до Мафусаїла» Шоу, одному з основних джерел «Безсмертного».

Якби цей літературний ідеалізм не був приправлений нещадною іронією, Борхес був би нудним, а «Безсмертний» — чимось на зразок пародійного пророцтва маніфесту мультикультуралізму. Немає приводів для страху: це оповідання — найпохмуріший і найстрашніший

кошмар Борхеса, а ідеалізація літератури знижена свіфтінською іронією до нігілістичного песимізму, в контексті якого безсмертя сприймається як наймоторошніший кошмар, уявна побудова, яка може бути тільки лабіринтом. З усіх фантазмагорій Борхеса Місто Безсмертних найжахливіша. Трибун Руф, обстежуючи його, виявляє, що Місто «жахливе; вже те, що воно існує й продовжує існувати... заражає і губить минуле й майбутнє і кидає тінь на зірки».

У вищенаведеній цитаті ключове слово «заражає», а основне відчуття у «Безсмертному» — страждання від зараження. Гомер, коли ми уперше його бачимо, постає як німий, нещасний троглодит, який їсть змій, а Ріка Безсмертя, котру так довго шукали, — як просто піщаний струмочок. Як і всі інші Безсмертні, Гомер замалим не гине від «постійних роздумів». Якщо Гамлет думає не надто багато, а надто глибоко, то Гомер Борхеса (він же Шекспір) думає не надто добре, а надто нескінченно. Борхес частково висміює «Повернення до Мафусаїла», але так само критикує свій літературний ідеалізм. Парадоксально, але без суперництва та полеміки між Безсмертними немає життя, і література помирає. Для Борхеса теологія є частиною фантастичної літератури. У «Безсмертному» він із неперевершеною іронією зазначає: незважаючи на сповідування безсмертя, іудеї, християни та мусульмани вшановують лише земне існування, оскільки щиро вірять тільки в нього, а всі майбутні стани потрібні лише як нагороди чи покарання за перше. У записях 1966 року Борхес дивовижно висловився про статус онтотеології та спекулятивної метафізики:

Колись я займався укладанням антології фантастичної літератури. Мушу визнати, що ця книга — одна з небагатьох, які другому Ною варто врятувати від другого потопу, а на додачу оголосити, що я злочинно оминув основних майстрів жанру, котрих бачити тут дещо несподівано: Парменіда, Платона, Іоанна Скотта Ерігену, Альберта Великого, Спінозу, Ляйбніца, Канта, Френсіса Бредлі. До чого дорівнюються генії Веллса та Едгара Аллана По — квітка, що приходить до нас із майбутнього, труп, який піддали

гіпнозу, — супроти творення Бога, складної теорії істоти, котра якимось чином може розстроюватися й усамітнено та вічно терпить безчасовість? Що безоар порівняно з ідеєю про наперед встановлену гармонію? Що одноріг перед Трійцею? Хто такий Апулей у порівнянні з популяризаторами буддистського вчення Махаяни? Що всі арабські ночі Шахразади поруч аргументів Берклі? Я схиляюся перед послідовним винаходом Бога, Раю та Пекла (вічної винагороди, вічного покарання). Це захоплюючі та незвичайні витвори людської уяви.

Ключовими словами, іронічними й точними, є «схиляюся» та повторене «вічний». Поступово винайдений Бог є, вірогідно, найзначнішою працею фантастичної літератури. Ягвіст не винаходив Ягве; але Бог, якому поклоняються євреї, християни та мусульмани, є літературним персонажем Ягве, якого таки створив Ягвіст; а той, хто написав Євангеліє від Матвія, створив літературного персонажа Ісуса, якому поклоняються християни. «Вічна винагорода» в раю включає цих літературних персонажів як частину відплати, і це знову відсилає нас до «Безсмертного», де Борхес залишає нас тільки зі словами. Образи, навіть Бога, стираються з пам'яті; слова залишаються — і це завжди «слова інших», адже ніхто з нас не має власних слів.

Якщо «Безсмертний» є, як мені здається, самопокаранням за надмірний літературний ідеалізм, що цей та інші твори Борхеса нам дають? Можливо, це естетична самореалізація — достатньо яскрава, щоб подолати свій нігілізм? Борхес бачить себе співцем речей, які відходять; в його пізнішій поезії та оповіданнях часто зображено щось, що робиться востаннє, якісь люди чи місця, з якими прощаються. Борхес завжди ставив наголос на втраті: думка про те, що можна втратити лише те, чого ніколи не мав, постійно повторюється в його творчості.

Ніхто у західній традиції не руйнував ідею літературного безсмертя так невтомно, як Борхес. Він повертає читачів до вихідного мотиву метафоризування: бажання бути іншим, бути деінде, стати письменником. Нездійснена військова кар'єра була замінена літературним

покликанням, і все ж Борхес, аргентинський джентльмен, ніколи не міг змиритися з істиною про агоністичну природу поетичної автономності та оригінальності. Особистість та індивідуальність можуть самовиразитись через військове лідерство та героїзм, як зокрема це робили предки Борхеса, що з них декотрі свідомо йшли на смерть. Звитягою відзначився дідусь Борхеса по материній лінії, Ісидоро де Асеведо Лапріда, який в молодості брав участь в аргентинських громадянських війнах, тривалий час був у відставці та помер марячи, що захищає свою націю: «він оточив армію привидів Буенос-Айреса, / щоб бути вбитим у бою».

Поза тим, у Борхеса є вірші, адресовані двом іншим героїчним предкам: тому, хто був убитий повстанцями під час громадянської війни, та тому, хто переміг у битві біля Хуніна в роки війни за незалежність Аргентини. Порівняно з цими родичами-воїнами, Гомера та Шекспіра Борхес зображує неоднозначно. Головною рисою їх духу він вважає певну неясність, невизначеність обрисів; розпливчасті ознаки їхньої індивідуальності частково відображають брак біографічних відомостей, але передусім зумовлені потребою Борхеса повернути їх літературі. Прихильність до них Борхеса очевидна, як очевидне пристрасне захоплення Данте, Сервантесом, Вітменом, Кафкою та іншими; втім, не менш очевидне й загальне амбівалентне ставлення. Відчуття запізнілості, завдяки якому Борхес усвідомив, що подібний на власного П'єра Менара більше, ніж на Сервантеса, було перенесене ним на всіх інших авторів, зокрема на Гомера та Сервантеса. «Я прагну, щоб час перетворився на ринковий майдан», — злегка скаржиться він в одному з віршів. А в «Everything and nothing / У всьому і нічому» зважується інтерпретувати повернення Шекспіра до Стретфорда як втому від «підвладної йому галюцинації», вміння створювати «надмір і жах» незліченної кількості персонажів. Такий Шекспір — виснажений Безсмертний, на кшталт борхесівського Гомера. Варто віддати Борхесу належне: він почав і закінчив як ще один стомлений Безсмертний, а свій високий естетичний статус здобув за неоднозначне проникнення до лабіринту канонічної літератури.

Волт Вітмен, не стільки північноамериканський Гомер (яким він прагнув бути), скільки визначний оригінал, як мені видається,

спростовує борхесівське бачення літератури як лабіринту, в якому ідентичності авторів розмиваються, хоча сам Волт при цьому часто заявляв, що у своєму месіанському розмаху бажає увібрати у себе всіх інших, що спроможний вмістити натовп. У розділі про Вітмена ми з'ясували, що це була декларація «Волта Вітмена, американця», а не автентичного Вітмена — його «справжнього Я». Різноманітний у поезії, Вітмен був іще більш різноманітний у своєму впливі на інших поетів, і північно-, і латиноамериканських. Послідовники, на яких Вітмен справив найсуттєвіший вплив, як-от Т. С. Еліот і Воллес Стівенс, майже завжди цей вплив витісняли. І хоча Вітмен був вирішальним і для них, і для Езри Паунда (супроти волі усієї трійці), і для Гарта Крейна (більш вдячного спадкоємця), найсуттєвіший вплив він справив на поетів Латинської Америки: Борхеса, Неруду, Вальєхо і Паса.

Борхес, котрий починав як послідовник Вітмена, відійшов від цього раннього впливу, але продовжив розвивати своє зріле й тонке розуміння поезій Вітмена, про що найкраще свідчить переклад вибраних віршів зі збірки «Листя трави» 1969 року. У 1920-их Борхес критикував латиноамериканських послідовників Вітмена за те, що вони створили культ його особистості, а самого автора «Пісні про себе» — за гадане переконання, що називання об'єктів достатньо для того, щоби підняти їх на верхівку того, що Емерсон називав «сходами здивування». Але 1929-го Борхес розкався, втім, лише після того, як перетворив Вітмена на знеособленого Борхеса — іще одного доволі лаконічного модерніста. Занадто розумний, щоби на цьому заспокоїтися, Борхес здійснив другу та кращу інтерпретацію в есе «Кілька слів про Волта Вітмена», вміщеному в «Нових розслідуваннях». Він чітко розмежував образ, створений для публіки, чи маску, Волта Вітмена, та особистість, чи автора, Волтера Вітмена-молодшого: «Один — стриманий і найчастіше похмурий холостяк, другий — нестримний і оргіастичний... важливіше зрозуміти, що простий, щасливий волоцюга, образ якого постає з «Листя трави», не міг би написати жодного рядка цього твору».

Утім, найкраще та найчіткіше Борхес віддав належне Вітмену в інтерв'ю 1968 року:

Вітмен — один із поетів, які найбільше на мене вплинули. Здається, існує тенденція плутати містера Волтера Вітмена, автора «Листя трави», з Волтом Вітменом, протагоністом «Листя трави», а цей Волт Вітмен не постає перед нами настільки вже величним поетом. У «Листі трави» Волтер Вітмен створив особливий вид епосу, героєм якого був Волт Вітмен — не той Вітмен, який писав, а той, яким він хотів би бути. Звісно, я не критикую Вітмена за це; його твори слід читати не як сповідь людини XIX століття, а швидше як епос про вигадану постать, утопічну постать, котра до певної міри є звеличенням і проєкцією письменника й читача. Ви, напевно, пам'ятаєте, що в «Листі трави» автор часто зливається з читачем — у цьому, певна річ, виражається його теорія демократії, ідея про те, що один-єдиний герой може представляти цілу епоху. Значущість Вітмена неможливо переоцінити. Його можна вважати винахідником вільного вірша — навіть якщо брати до уваги ритмізовані уривки Біблії чи твори Влейка. Його можна розглядати у двох планах: з громадянського боку як письменника, що думає про натовпи, великі міста й Америку, і з боку інтимного, де криється якийсь потаємний, хоч і невідомо, чи щирий — елемент. Створений Вітменом персонаж, — один із найпривабливіших і незабутніх у літературі. Це характер, подібний на Дон Кіхота чи Гамлета, але не менш складний і, можливо, симпатії викликає більше, ніж кожен із них.

Порівняння персонажа «Листя трави» з Дон Кіхотом або Гамлетом влучне й захопливе; справді, Вітмен — найзначніший (і єдиний) літературний герой Вітмена, його потужне творіння. Гамлет напевно викликає не дуже велику симпатію, хоч він і харизматичний, а Дон Кіхот і Волт Вітмен — викликають. Проблема тут навіть складніша, ніж її сформулював Борхес: адже хто, наприклад, був тим санітаром, який у Вашингтоні безоплатно й самовіддано доглядав поранених

і помираючих у часи Громадянської війни? Хіба в тому контексті не злилися Волт Вітмен, поетичний образ, і реальна особа Волтер Вітмен-молодший? Образ Волта Вітмена — цілителя ран не менш приголомшливий, ніж образ мученика Авраама Лінкольна, і напевно — навіть привабливіший. Автор елегії «Коли востаннє квітнув бузок у дворі» здобув право оплакати Лінкольна завдяки своїм вчинкам як у житті, так і в літературі. У найкращих своїх віршах Вітмен незвичайний і приголомшливий. Таким самим він постає як образ Америки, Південної і Північної, як продемонстрували латиноамериканські поети.

Пабло Неруда визнаний усіма найуніверсальнішим з-поміж поетів і може вважатися справжнім спадкоємцем Вітмена. Автор «Всезагальної пісні» — найдостойніший супротивник з усіх послідовників «Листя трави», і мені, як поціновувачу Гарта Крейна та Воллеса Стівенса, нелегко це визнати. Навряд чи Неруда, з усім його різноманіттям та енергією, дорівнюється до Вітмена чи Емілі Дікінсон, але він перевершує будь-якого поета ХХ століття у західній півкулі. Прикрий сталінізм Неруди — це наріст, бородавка на тканині його віршів, але, за винятком кількох місць, він не надто спотворює «Всезагальну пісню». Неруда у своїх стосунках з Вітменом пройшов шлях Борхеса: початкове наслідування, згодом критика і врешті — комплексний перегляд Вітмена у пізнішій творчості. В інтерв'ю з Робертом Блаєм 1966 року Неруда окреслив різницю між поетами Латинської Америки (говорячи насамперед про себе та Сесара Вальєхо) та поетами Іспанії, чимало з яких були його друзями: Лорка, Ернандез, Альберті, Мачадо. Вони мали за собою, в Золотому віці іспанської літератури, визначних поетів бароко — Кальдерона, Кеведо, Гонгору, які означили все, що було значимим. Важливість Вітмена полягала в тому, що він навчив бачити й називати те, що до нього не було побачене й назване:

Поезія у Південній Америці — зовсім інша річ. Ви бачите, що в наших країнах є неназвані ріки, ніким не знані дерева, неописані птахи. Нам простіше бути сюрреалістичними, бо все, що ми знаємо, — нове. В такому разі

наш обов'язок, як ми його розуміємо, — висловити нечуване. У Європі вже все намалювали і про все заспівали. Але не в Америці. У цьому плані Вітмен був визначним учителем. Бо що таке Вітмен? Він був не просто надзвичайно свідомим, він був пильним! Він мав величезні очі, щоби побачити все, — він навчив нас бачити речі. Він був нашим поетом.

Це більше скидається на ідеалізацію Неруди Нерудою, ніж на точний опис Вітмена — складеного з відтінків, неловимого. Втім, Неруда продовжує: «Він не такий простий, Вітмен, складний це чоловік, і найкращий він саме тоді, коли найскладніший». Вітмена можна розплутувати нескінченно; Неруду — напевно, ні. Борхес і Неруда недолюбливали одне одного; гуманіст Борхес не сприймав сталінізм, а комуністу Неруді не подобалося те, що Борхес уникав реального світу, який складався з робітників, голубів, Мао та Сталіна. Борхес (котрий не був тією людиною, з якою варто шукати словесних сутичок) вправно обезголовив Неруду:

Я вважаю його дуже скупим чоловіком... він написав книгу про тиранів Південної Америки, а потім кілька строф проти Сполучених Штатів. Тепер він знає, що це все — мотлох. Він і словом не прохопився про Перона. Пізніше мені пояснили, що він мав судовий процес у Буенос-Айресі та не хотів нічим ризикувати. Отже, коли всі чекали, що він виступить на повен голос, що він буде сповнений шляхетного обурення, — у нього не знайшлося слів про Перона. Він був одружений з аргентинкою, знав, що чимало його друзів потрапили до в'язниці. Він знав, у якому становищі наша країна, — і не написав про це ані слова.

Ідеться про «Всезагальну пісню» (1950); говорячи ці слова у 1967 році, Борхес, можливо, хитро натякав на своє блискуче оповідання «Алеф» (написане 1945-го та вперше надруковане 1949-го,

за рік до появи енциклопедичного епосу Неруди), в якому, на думку Енріко Маріо Санті, крилася пророча сатира на Неруду. «Всезагальна пісня» складається з близько трьохсот окремих віршів, організованих у п'ятнадцять розділів і написаних між 1938 і 1950 роками. Книга була гарно розрекламована Нерудою та Комуністичною партією Чилі, тож Борхес, безумовно, знав про її появу. В «Алефі» Неруда висміяний як суперник Борхеса в образі йолопа Карлоса Архентино Данері — ні на що нездатного поета та очевидного імітатора Вітмена. Творчість Неруди просто чарівно зрівнюється з землею. «Всезагальна пісня» намагається оспівати всю Латинську Америку: топографію, дерева та квіти, птахів і тварин, лиходіїв, своїх і закордонних, героїв, зокрема, Пабло Неруду, Комуністичну партію та Великого карателя Сталіна, чий злочини Неруда, як виявляється, виправдовує: мовляв, «покарання необхідне». Тож Борхес люб'язно пропонує йому літературне покарання:

Лише одного разу в житті мав я можливість прочитати п'ятнадцять тисяч александрин «Поліальбіона» — топографічної епопеї, у якій Майкл Дрейтон повідав про флору, фауну, гідрографію, орографію, військову та чернечу історію Англії. Упевнений, що цей довгий, але не безкінечний твір не такий нудний, як споріднений задум Карлоса Архентино. Данері збирався описати у віршах усю земну кулю; 1941 року він уже покінчив із ділянкою у кілька гектарів у штаті Квінсленд, здійснив віршову мандрівку довжиною майже в милю вниз за течією Обі, оспівав газометр на півночі Веракруса, найбільші магазини в районі Консепсьон, заміський будинок Маріани Камбасерес де Алвеар на вулиці Одинадцятого вересня у Бельграно й турецькі лазні неподалік від знаменитого брайтонського пляжу. Він прочитав мені кілька нудних строф з австралійської частини своєї поеми і звернув особливу увагу на власний неологізм: «небесно-білий» колір, котрий, на його думку, «одразу *навіває* образ неба — найважливішого елемента

австралійського пейзажу». У цих затягнутих, неживих гекзаметрах не було навіть проблісків почуття. Десь коло півночі я з ним розпрощався.

У найгірших місцях «Всезагальна пісня» справді описує рослинність, тварин, птахів, річки і навіть мінерали Південної Америки. Борхес, коментуючи у 1970-му «Алефа», заперечив гіпотезу про те, що Данері задумувався як імітатор Данте (Борхес явно пародіює Неруду та інших, менш значних, імітаторів Вітмена). Але перед тим він проникливо віддав належне майже гомерівським каталогам «Листя трави»:

Коли я пишу оповідання, найбільшу проблему маю із тим, що дуже успішно вдавалося Волту Вітмену: з компонуванням обмеженого каталогу незліченних речей. Це очевидно неможливе завдання, бо такий хаотичний перелік можна лише симулювати: насправді ж кожен його «випадковий» елемент має бути пов'язаний із сусіднім або прихованою асоціацією, або за контрастом.

Як підсумував сам Борхес, Алеф, кабалістичний фетиш чи талісман, є просторовим еквівалентом вічності, де «весь час — минуле, теперішнє та майбутнє — співіснує одночасно. У Алефі повна сума просторового всесвіту міститься у маленькій сяючій сфері, не більшій, ніж три сантиметри в діаметрі». Це дуже гарний опис самого «Алефа» — оповідання з п'ятнадцяти сторінок — на фоні «Листя трави» та «Всезагальної пісні». Серед іншого, цей маленький твір критикує розлогу незграбність в мистецтві. Зважуся припустити, що Борхес — інтелектуально та формально — мав набагато більше спільного з Емерсоном, аніж із Вітменом.

Для Неруди Вітмен був ідеалізованим батьком, який замінив справжнього, залізничника Хосе дель Кармен Рейеса. «Пабло Неруда» — це псевдонім, більш рішучий, ніж скорочення Волтера Вітмена-молодшого до «Волта Вітмена». Як Вітмен не міг почати написання «Листя трави», поки не дізнався, що батько його — алкоголік,

квакер і тесля Волтер Вітмен-старший помер, так і Неруда не міг почати «Всезагальну пісню», поки не позбувся «Мого бідного батька... мужнього в дружбі, із завжди повною чаркою». Якщо ти поет, ідеалізованого батька потрібно інтерпретувати хибно (*misread*,) а Неруда, напевно, інтерпретував Вітмена надто правильно. Він був вкрай обережний у своєму творчому перепрочитанні Вітмена, що влучно зауважила Доріс Соммер [Doris Sommer], кажучи, що Неруда намагався «знищити свого вчителя, воскрешаючи і застосовуючи більш старі моделі, котрі не могли б спокусити читача зайвими обіцянками подібності, тим більше, що сам Вітмен у передмові до своїх поезій з ними люб'язно розпрощався». І все одно у найкращих своїх віршах Неруда наважується суперничати із Вітменом.

Найвдалішим розділом «Всезагальної пісні» прийнято вважати другий — піднесений цикл із дванадцяти пісень, що називається «Верхи Мачу-Пікчу». Це покинуте місто розташоване на гірському хребті в Андах, що у ста тридцяти кілометрах від Куско (Перу), колишньої столиці Імперії інків. Повертаючись восени 1943 року до Чилі, після трирічної роботи на посаді генерального консула в Мехіко, Неруда зупинявся в Перу та піднімався в гори. Минуло два роки — і з'явилися «Верхи Мачу-Пікчу». Чудовий їх переклад, зроблений Джоном Фелстінером [John Felstiner], може слугувати найкращим вступом до творчості Неруди для тих читачів, котрі не читають іспаномовну поезію в оригіналі.

Фелстінер зазначає, що пафос Неруди натхненний саме Вітменом — пафос «плазматичної симпатії до людей, привітання матерії та почуттів, розуміння повсякденного життя і праці, відкритість до майбутнього, готовність поета стати Спасителем». Останній образ мені видається вирішальним, хоча у випадку Неруди — і не таким простим, оскільки емерсоніанський гнозис Вітмена сильно відрізняється від маніхейського комунізму Неруди. Якщо зіставити фінали «Верхи Мачу-Пікчу» та «Пісні про себе» — найсильніші уривки у творчості обох поетів — порівняння буде не на користь Неруди:

про все розкажіть мені, ланцюг за ланцюгом,
 кільце за кільцем та крок по кроку,
 наточіть ножі, котрі принесли з собою,
 увіткніть їх у мої груди та руку,
 хай розверзнуться ріки жовтого світла,
 ріки, в яких мертві лежать ягуари,
 і дайте мені плакати, годинами, днями, роками,
 сліпими епохами, зоряними сторіччями.
 Дайте мені тишу, воду, надію.
 Дайте мені герць, залізо, вулкани.
 Припадіть до тіла мого, як магніти.
 Впийтеся у вени мої, у рот мій.
 Говоріть моїми словами та моєю кров'ю.

Переклад Ростислава Семківа

Повітрям я відлітаю, я махаю своїм білим волоссям сонцю,
 яке тікає,
 Плоть вихорить із мене, і я жену її, мереживо рване.
 Я заповідаю себе землі, щоб прорости травою, яку люблю,
 Як я вам буду знов потрібний, шукайте мене під підшвами
 своїх черевиків.

Навряд чи втямите ви, хто я і що я хочу сказати,
 Та принаймні я стану вам добрим здоров'ям,
 Я очищу й зміцню вашу кров.

Не знайшовши мене одразу, не втрачайте надії,
 Не заставши в однім місці, шукайте мене деінде,
 Десь-то я зупинився й чекаю на вас.

Переклад Леся Герасимчука

Обидва поети звертаються до маси, причому метафори Неруди — це суміш Кеведо, поета Високого бароко, та магічного реалізму чи сюрреалізму: широка ріка жовтого саява, поховані ягуари,

«боротьба, залізо, вулкани», у яких оживають померлі робітники, котрі визначають і мову Неруди, і його бажання. Цей пафос правдоподібний, сильний і напружений, але менш переконливий, ніж делікатний вплив Вітмена, чия поезія надзвичайно спокійна й чутлива. Неруда демонструє тривогу запізнілості, навіть при тому, що благородно спонукає померлих робітників виразити себе через його слова і його кров. Вітмен запитує, чи заговоримо *ми* до того, як він піде, чи не запізнимось *ми*, хоч він і чекає на нас. Уроки Вітмена Неруда за своїх деінде, зокрема у завершальних строфах вірша «Народ», які є чудовим додатком до двох завершальних тривірішів «Пісні про себе»:

Тому хай ніхто і не ображається,
Коли здається їм, що сам я — я не сам,
Я ні з ким, а кажу для всіх:

«Хтось-то мене слухає, і вони цього не знають,
але ті, про яких я співаю і які знають про це,
продовжують народжуватись і заповнюють світ».

Переклад Івана Драча

Без сумніву, Неруда, перекладач Вітмена, посилається тут на нього. Злиття батька і сина майже завершене, принаймні на даний момент. Здається, Неруда погодився з мексиканським поетом і критиком Октавіо Пасом, який, опонуючи Борхесу, намагався поєднати публічного та приватного Вітмена в заключному додатку до «Лука та ліри» (1956):

Волт Вітмен — єдиний визначний поет сучасності, котрий, як здається, не протистояв своєму світові. Він навіть не відчував самотності; його монолог — це величезний хор. Без сумніву, він має принаймні два «я»: публічного поета й приватної особи, яка приховує свої істинні еротичні нахили. Однак ця маска — поет демократії — щось більше, ніж маска: це його справжнє обличчя.

Незважаючи на деякі нещодавні інтерпретації, його поетична та історична мрії — це одне ціле. Між його переконаннями та суспільною реальністю немає розколу. І цей факт більш значущий, ніж будь-які психологічні обставини. Особливість поезії Вітмена в сучасному світі можна пояснити лише у світлі іншої, більш значущої особливості, котра її оточує: особливості Америки.

Красива помилка. Тут і нерозуміння Борхеса («деякі нещодавні інтерпретації»), і недооцінка поетичної складності Вітмена. «Еротичні нахили» та «психологічні обставини» дійсно неважливі; важить лише психологічна мапа Вітмена, його своєрідна картографія, що розкреслює психіку на два суперечливих «я» та душу, окрему від них. Справжнє обличчя Вітмена ні демократичне, ні елітарне; воно герметичне, і Неруда, напевно, це розумів, хоч і проти власної волі. Гадаю, проблема іспанського Вітмена настільки складна тому, що жоден із тих, хто цікавився Вітменом — Борхес, Неруда, Пас та Вальєхо — не прочитав «Пісню про себе» та цикл «Морські течії» достатньо уважно.

Для контрасту з латиноамериканськими поетами пропоную дивовижного португальця Фернандо Пессоа (1888—1935), котрий, як фантастична вигадка, перевершує всі твори Борхеса. Він народився у Лісабоні, по батьківській лінії мав у роду навернених у християнство євреїв, вчився у Південній Африці та, як Борхес, виріс двомовним. До двадцяти одного року він писав поезію лише англійською. Як поет Пессоа дорівнює до Гарта Крейна, на якого він дуже подібний, особливо в «Посланні», поетичному огляді португальської історії, схожому на «Міст» Крейна. Втім, потужні вірші Пессоа — лише частина проробленої ним роботи; окрім того, він вигадав цілу галерею поетів, зокрема Алберто Каейро, Алваро де Кампоса, Рікардо Рейса, і писав томи віршів для них — чи радше *від їхнього імені*. Двоє з них, Каейро та Кампос, — великі поети, абсолютно не схожі один на одного й на самого Пессоа, не кажучи вже про Рейса, цікавого другорядного поета.

Пессоа не був ані божевільним, ні просто іроніком; він був відродженим Вітменом, але Вітменом, котрий дав окремі імена своєму «Я», «справжньому Я» та своїй «душі» і написав для всіх трьох чудові поетичні збірки, а крім того — й окремий том під іменем Волта Вітмена. Паралелі надто прозорі, щоб бути простими збігами, особливо зважаючи на те, що створення поетів-«гетеронімів» (термін Пессоа) відбулося саме після заглиблення у «Листі трави». Волт Вітмен, один із грубіянів, американець, «Я» із «Пісні про себе», стає Алваро де Кампосом, португальським євреєм і суднобудівником. «Справжнім Я» стає «вівчар», пасторальний Алберто Каейро, а душа Вітмена втілюється у Рікардо Рейса, епікурейського матеріаліста, який пише оди в стилі Горація.

Пессоа наділив усіх трьох поетів біографіями та характерами і дозволив стати цілковито незалежними. Дійшло до того, що він підтримав Кампоса та Рейса, котрі проголосили, що Каейро — «учитель», поетичний попередник Пессоа. Каейро, а не Вітмен, вплинув на Пессоа, Кампоса й Рейса, у той час як на Каейро не впливав ніхто: він — «чистий» або природний, майже неосвічений поет, який помер у двадцять шість років — цілком у стилі високого романтизму. Октавіо Пас, один із прихильників Пессоа, чудово й стисло охарактеризував цього чотирикратного поета: «Каейро — це сонце, навколо якого обертаються Рейс, Кампос і сам Пессоа. В кожному з них є крихти заперечення чи нереальності. Рейс вірить у форму, Кампос — у почуття, Пессоа — у символи. Каейро ні в що не вірить. Він просто існує».

Португальський учений Марія Ірен Рамальхо де Соуса Сантос, канонічний критик Пессоа, розглядає гетероніми як його «прочитання, частково у співучасті з Вітменом, частково — з відразою до нього, не лише поезії, а й сексуальності та політики Вітмена». Ледь стримувана гомосексуальність Пессоа проявляється у несамовитому мазохізмі Кампоса, який навряд чи є вітменівським. А демократична ідеологія «Листя трави» була неприйнятною для португальського монархіста-візіонера.

Хоча Рамальхо де Соуса Сантос намагається оминати тему тривоги Пессоа перед Вітменом, звести страх впливу до нуля не так

уже й легко. Як Д. Г. Лоуренс у «Класичній американській літературі», Пессоа-Кампос демонструє надзвичайно суперечливе ставлення до того, як Вітмен амбітно обіймає космос і всіх у ньому; і все ж Пессоа набагато краще від критиків, котрі його ідеалізують, знає, що відділити його поетичні Я від Вітменових — неможливо, і що дивовижна вигадка гетеронімів тут не зарадить. Навіть Рамальхо де Соуса Сантос, по-феміністичному спробувавши уникнути теми впливу, зрештою повертається до жорстоких реалій родинних стосунків, до поетичного сімейного роману:

З імпліцитного діалогу, який у Вітмена відбувається між Я та справжнім Я, Пессоа виокремив два дуже відмінні образи голосу. Вітмен завдяки своїй синтезуючій, органічній свідомості сплітав ці голоси в одне динамічне ціле. Пессоа, який писав на півстоліття пізніше, тримав руку на пульсі сучасної думки і був добре знайомий з роботами Ніцше, Марінетті й особливо Патера, якого він частково переклав, мав винайти нову стратегію — і технічну, і філософську, щоби виразити Я у манері Вітмена. Виявивши два потенційно протилежних Я у «Листі трави», зокрема у «Пісні про себе», Пессоа знайшов прийом, щоб перетворити у поезію безкінечний потік свідомості, що безкінечно коливається між двома сутнісними позиціями щодо Буття. Каейро та Кампос дуєтом переспівують «Пісню про себе», причому головний голос соліста назавжди затінений невловимою присутністю іншого. Прочитання однієї персони як посутньої частини іншої уможливорює нове прочитання гетеронімів.

Згідно з цим поглядом, який я поділяю, Пессоа приймає свою роль у драмі поетичного впливу, але робить прочитання Вітмена більш свідомим, оприявнюючи психічну картографію попередника у стосунках двох вигаданих поетів. Спершу я хочу застосувати це прочитання до віршів Каейро та Кампоса, а потім повернутися

до Неруди, чия поетична широта викликала стільки критичних коментарів. Коли Нефталі Рікардо Рейес Басоальто узяв псевдонім Пабло Неруда, а Волта Вітмена почав вважати прийомним батьком, він зробив перший крок до принципу гетеронімів Пессоа. Незважаючи на те, стане чи ні «Всезагальна пісня» головною піснею Америки замість «Листя трави», як пророкують деякі її шанувальники, існує велетенський корпус іншої, не схожої на його енциклопедичний епос поезії Неруди. Зв'язок між томами й етапами його розмаїтої кар'єри у високій мірі вітменіанський — тобто у віршах Неруди проявляються дуже різні його я; і так само — дуже різні, і все одно вітменіанські, Я Каейро та Кампоса. Каейро, як «справжнє Я» Вітмена, перебуває одночасно і в грі, і поза грою, споглядає та дивується:

Тим шляхом чи іншим,
Як дозволяє момент,
Час від часу маючи змогу сказати, що думаю,
Хоч кажу це по-іншому, убого і поспішно,
Продовжую писати свої вірші, не бажаючи того,
Так, ніби письмо це не всього лиш сукупність жестів,
Так, ніби письмо — це щось, що зі мною трапилось,
Як-от сонце, що світить на мене ззовні.

Я намагаюсь сказати, що я відчуваю,
Не думаючи що саме відчуваю.
Я намагаюсь скласти зі слів якусь ідею,
Навіть не пробуючи слідувати коридором
Думки, де можна знайти слова.

Мені не завжди вдавалось відчути, що я знаю про те,
як відчувати.
Моя думка тече рікою тільки вельми повільно,
Обтяжена одягом, в котру її одягли.

Я намагаюсь позбутися того, чому мене вчили,
 Я намагаюсь забути спосіб, у який мене вчили пригадувати,
 І відшкрябати фарби, якими вони розмалювали мої відчуття,
 Розпаковуючи свої справжні емоції,
 Розкриваючи себе, стаючи собою, не Альберто Каейро,
 А людською твариною, котру витворила Природа.

Переклад Ростислава Семківа

Справжнє Я Вітмена не писало «Листя трави» і не висміювало Волта-грубіяна у «Коли відплив океану життя тягнув мене за собою», після того, як пережило мастурбаційне згвалтування в «Пісні про себе». Інтуїція Пессоа підказала йому, які вірші могло б написати справжнє Я Вітмена: мимовільні, які б виражали тваринну сутність чи природну людину, у яких навчання, пригадування та минулі зображення почуттів було би відкинуто. Чи могла б існувати така поезія? Очевидно, ні, і Пессоа, звісно, усвідомлював це; втім, вірші Каейро — це захоплююча спроба написати те, що написати неможливо. На межі іншої крайності — веломовного самоуславлення демонічного, грубого Волта — Пессоа ставить шаленого Кампоса, як-от у «Привітанні Волту Вітмену»:

Безмежна Португалія, одинадцять червня, тисяча дев'ятсот
 п'ятнадцятого...

Е-ге-ге-ге-гей!

Звідси, з Португалії, тримаючи у голові всі минулі сторіччя,
 Я вітаю тебе, Волте, вітаю тебе, мій брате по Всесвіту,
 В мене в оці монокуляр, на мені наглухо застібнутий сюртук —
 Я достойний тебе, Волте, як ти добре знаєш,
 Я достойний тебе, і мого вітання досить, щоб це зрозуміти.
 Я так люблю неробство, так легко знуюсь,
 Я з тобою, як ти добре знаєш, і розумію тебе, і
 люблю
 тебе,
 І хоч я ніколи тебе не зустрічав, народившись у рік, коли ти помер,

Я знаю, ти також мене любив, ти знав мене, і я з того
щасливий.

Я знаю, що ти знав мене, передбачив мене і пояснив мене.
Отак я пізнавав, хто я є, чи на Бруклінському поромі за десять
років до свого народження,
Чи йдучи вгору по Руа до Уро, думаючи про все, чим не є Руа до Уро,
І як ти все відчував, так я все відчуваю, тому ми тиснемо один
одному руки,
Тиснемо руки, Волте, тиснемо руки, а всесвіт танцює у наших душах.

О, співаче конкретики абсолютів, завжди сучасний та вічний,
Полум'яний коханче розтлінного світу,
Великий педерасте, що вдосконалюєш різноманіття речей,
Збуджений скелями, деревами, людьми та їх торгівлею,
Що жадаєш стрімкого проминання, випадкових зустрічей,
всього, що можна уздріти,
Захоплений всім, що всередині всього,
Мій величний героє, котрий прошкує крізь Смерть вистрибом
і наввипередки,
Ревом, воанням, виском вітаючи Бога!

Співаче дикого і шляхетного братства з усім довкола,
Великий епідемічний демократе, душею і тілом,
Карнавале кожної одної дії, вакханаліє намірів,
Близнюче кожного спонтанного імпульсу,
Жан-Жаче Руссо світу пекельних машин,
Гомере всієї гомосексуальної похоті,
Шекспіре захвату на краю парової ери,
Мільтоне-Шеллі на сході майбутнього електрики!
Інкубе всіх видів спокуси,
Спазме, що речі спонтанно наскрізь прошиває,
Сутенере Всесвіту,
Шльондро всіх сонячних систем...

Переклад Ростислава Семківа

Ця фантазія 1915 року продовжується ще двомастами рядків. Її супроводжують дві довші вітменіанські феєрії, «Ода» та «Морська ода» — шедевр Кампоса й одна з центральних поем ХХ століття. Окрім краших уривків «Місце життя — земля» та «Все-загальної пісні» Неруди, ніщо зі створеного під впливом Вітмена не дорівнюється до «Морської оди» за пишнотою винахідливості. «Привітання Волту Вітмену», чия піднесена двозначність лишає позаду навіть Д. Г. Лоуренса як ідеолога антивітменівської реакції («Шльондра зоряних систем»), закінчується благословенням американського поета як «Імпотентного і палкого коханця дев'яти муз і всіх грацій».

Федеріко Гарсія Лорка, салютуючи Вітмену 15 років по тому (в 1930-му, коли вийшов у світ «Міст» Гарта Крейна), включає «Оду до Волта Вітмена» до свого сюрреалістичного «Поета в Нью-Йорку», що однозначно програє при порівнянні з декламацією Кампоса. Але Лорка тоді, на відміну від Пессоа, знав Вітмена лише з других рук, і уявляв його таким собі «милим стариганом» з «бородою, повною метеликів». Пессоа-Кампос, просякнутий Вітменом й запалений ним, бореться за власне поетичне життя частково за допомогою борхесівської стратегії (ще до Борхеса): він *стає* Волтом Вітменом, так само, як борхесівський П'єр Менар стає Сервантесом для того, щоби узурпувати авторство «Дон Кіхота».

Неруда, принаймні у власних вітменіанських поезіях, розумів, що поет «Листя трави» — вкрай ухильний, хитрий, безкінечно мінливий. Як зауважив Френк Менчака [Frank Menchaca], «Неруда також мав розуміти, що особу, котра заявляє, що її можна знайти де завгодно в поезії Вітмена, знайти насправді не можна ніде». Смерть — це, напевно, частина цього «ніде» і у Вітмена, і у Неруди, але це одна із тих тем творчості Неруди, про яку цілитель ран Вітмен мислив дещо більш розмито. У «Місці проживання — земля», вершині його ранньої поезії, Неруда опиняється перед порожнечою, депресією, так само, як елегійний Вітмен, котрий спостерігає, як його тягне за собою відплив. Неруда казав: «Це поезія, і з неї немає виходу», і твердив, що зміг перебороти відчай лише завдяки тому, що брав участь

у громадянській війні в Іспанії — на боці приречених республіканців. Лео Шпітцер [Leo Spitzer], один з-поміж справді значущих новітніх академічних критиків, котрих у нас набереться хіба зо дві жменьки, описує «Місце проживання — земля» як «хаотичний перелік», який міг би написати темний, неконтрольований Вітмен. Іншими словами, це — вітменіанський творчий процес, спрощений до того, що Шпітцер назвав «дезінтеграційною діяльністю»; отой відплив Вітмена разом із океаном життя.

Якщо звернутися до гетеронімів Пессоа, можна сказати, що «Місце проживання — земля» написав Каейро, ув'язнений у Кампосі, тобто Вітмен, замкнений всередині самого себе. Можливо, найкраще це схоплено у безнадійній поезії «Гуляючи довкола»:

Понеділок горить, як олія, як тільки побачить,
Як я надходжу з тюремним виразом на обличчі,
Він завиває, минаючи, наче поранене колесо,
Як кров гаряча з надходженням ночі.

Штовхає мене у глухі закапелки, у вогні будинки,
У шпиталі, в яких кості стирчать із вікон,
До сейнерів, пропахлих оцтом,
В жахаючі розколини вулиць.

Там птахи кольору сірки і страхітливі нутрощі
Звисають із дверей будинків, ненависних мені, там забуті
вставні щелепи лежать на денцях кавників,
Там дзеркала
Які слід протирати із соромом та страхом,
І парасолі над всім тим, і отрута тече в пуповинах.

Міряю їх кроками тихий, уважний, тремчу,
Злюся, забуваю,
Проходжу, проминаю контори, крамниці, забиті
ортопедичними протезами,

Двори завішені одягом, повішеним на дротах:
 Труси, рушники, сорочки плачуть
 Повільними брудними слізьми.

Переклад Ростислава Семківа

«Всезагальна пісня» (у сильній її частині) — найкраща протиотрута від цієї суїцидальної версії вітменіанізму в Неруди. Роберто Гонзалес Ечеваррія [Roberto Gonzales Echevarria] назвав «Всезагальну пісню» «поетикою зради», що похмуро передрікла жахливу смерть Неруди 23 вересня 1973 року — усього за дванадцять днів потому, як чилійські мілітаристи, убивши президента Сальвадора Альєнде, друга поета, почали масову різню. Зрада — маргінальна тема у Вітмена, політичну заангажованість якого значно перебільшують сучасні критики в наш нещасливий час, коли політизується все і вся. Але для Неруди зрада мілітаристами чи то Іспанської республіки, чи то Чилі означала поетичне звільнення, звільнення від власного темного боку, який він узяв від Вітмена, не маючи вітменівської надприродної здатності випромінювати, сьогодні і завжди, світло вічного світанку. Врешті-решт, вплив Вітмена — на Борхеса, Неруду, Паса та багатьох інших — вчить нас, що тільки скандально оригінальний поет — такий, як Пессоа, може сприйняти цей вплив без ризику для свого поетичного (чи поетичних) Я.

22. БЕКЕТТ... ДЖОЙС... ПРУСТ... ШЕКСПІР

Річард Елманн у своїй відомій біографічній книзі «Джеймс Джойс» помістив чудову сценку-замальовку дружби між Джойсом та Бекеттом, яким тоді було, відповідно, п'ятдесят та двадцять шість:

Бекетт любив тишу; так само любив її і Джойс; вони провадили розмови, що часто складалися з адресованої одне одному мовчанки, обидва сповнені смутку, Бекетт — за світ, Джойс — за самого себе. Джойс сидів у звичній позі, схрестивши ноги; такий само високий та стрункий Бекетт наслідував цю позу. Джойс раптово питав: «Як міг ідеаліст Юм написати історію?» І Бекетт відповідав: «Це історія видимостей».

Елманн відтворив цю розмову, взявши інтерв'ю у Бекетта у 1953 році, більш як через двадцять років після цих подій, проте Бекетт все пам'ятав досконало. Джойс помер у 1941 році, не доживши навіть до шістдесяти; Бекетт — у 1989-ому, у віці вісімдесяти трьох.

Бекетт завжди любив Джойса як другого батька і починав цілковито як його учень. З усіх творів Бекетта мені найбільше подобається «Мерфі», його перший роман, написаний у 1935 році, але опублікований аж у 1938-ому; це книга настільки ж джойсівська, як будь-який роман Ентоні Берджесса, хоча вона точно має мало спільного із манерою зрілого Бекетта у трилогії («Моллой», «Малон помирає», «Безіменний»), з «Як це є» та видатними драмами («Чекаючи на Годо», «Ендшпіль», «Остання плівка Креппа»). Я обрав «Мерфі»

як точку відліку для обговорення почасті через ту насолоду, яку я отримую під час читання, а почасті, щоби розглянути Бекетта у його найбільш джойсівському творі. Джойс сам любив «Мерфі» настільки, що часто згадував епізод використання останків головного персонажа роману:

За кілька годин після того, Купер витяг пакет з прахом з кишені, куди раніше, ще увечері, поклав його за-
для кращої безпеки і злісно пожбури-
в його у образни-
ка. Пакет підстрибнув, розірвався, відбився від стіни,
упав на підлогу, і там його одразу почали товкти, розпо-
рошувати, розкидати, розсипати і розбуркувати, поси-
пати голову його вмістом, втім, з ним навіть поводити-
ся виказуючи повагу, ніби визнаючи у ньому рештки
джентльмена. Дуже швидко тіло, розум, та душа Мерфі
були вільно розпорошені по підлозі салуна, і перш ніж
на небі зазеленіли перші паростки нового дня, їх виме-
ли з кімнати разом із піском, пивом, уламками діжок,
склянками, сірниками, плювками, блювотинням.

Переклад Ольги Карпенко

Цей кумедний, хоч і шокуючий пасаж, а надто фраза про «тіло, розум та душу» покійного, відсилає до останнього волевиявлення Мерфі, викладеного шістьма сторінками раніше:

А стосовно поховання мого тіла, розуму та душі,
з волі моєї хочу, щоби мої рештки спалили, помістили
у паперовий пакет та віднесли до Абатського Театру
на Абатській вулиці в Дубліні, і без затримки вкинули
його туди, що шляхетний та добрий лорд Честерфілд
називає кімнатою першої необхідності, де я провів
найщасливіші години свого життя, котра знаходиться
праворуч, як спускатися до партеру, і за моєю во-
лею, хай буде смикнуто за ланцюг і здійснено злив

моїм останкам — бажано під час вистави — і хай ніхто не плаче і не сумує за мною.

Переклад Ростислава Семківа

На нашу радість у «Мерфі» те, що можна назвати негацією піднесеного, здійснюється постійно. Краса книги — у багатстві її мови, це «Марні зусилля кохання» Семюеля Бекетта. Вона не надто бекеттівська, частково тому, що безсоромно джойсівська, а частково тому, що це єдиний значний твір Бекетта, котрий ще має щось спільне із репрезентацією, радше роман такий, як у Діккенса, Флобера і раннього Джойса, аніж проблематична «анатомічна» форма (як це називав Нортроп Фрай), як у Рабле, Сервантеса та Стерна. «Мерфі» має навдивовижу тривалий наратив, і коли мої два улюблені герої, дублінські піфагорійці Нірі та Вілі, зустрічаються разом, іноді в компанії «спокусливої дупці міс Куніган», Бекетт вкладає до їхніх вуст діалоги, жвавість та добрий гумор, яких він ніколи більше не дозволить ані собі, ані нам відчувти:

— Сядьте обоє, тут, переді мною, — мовив Нірі, — і не сумуйте. Згадайте, немає такого трикутника, крім як із трьома тупими кутами, довкола вершин якого не можна було б описати коло. Згадайте також, що одного з розбійників було врятовано.

— Наші медіани, чи як їх там в біса називають, перетинаються в Мерфі, — сказав Вілі.

— Поза нами, — додав Нірі, — поза нами.

— І при денному світлі, — це вже міс Куніган.

Тепер була черга Вілі щось казати, але йому нічого не спадало на думку. Як тільки він збагнув, як тільки йому стало ясно, що він не знайде що сказати, щоби захистити власну репутацію, він одразу зробив вигляд, що й не підшуковує слів, наче він просто собі чекає на свою чергу. Врешті сказав Нірі, причому зробив це без жодного жалю:

— Твоя черга, Голко.

— Що, позбавити леді останнього слова? — вигукнув Вілі. — І поставити леді у незручне становище — їй же доведеться підшукувувати наступну репліку! Легше, Нірі!

— Жодної незручності, — промовила міс Куніган.

Тепер уже міг говорити хто завгодно.

— От і добре, — сказав Нірі. — До чого я це вів, от яке припущення мені хотілося висловити. Давайте, наша розмова буде безпрецедентна — і в житті, і в літературі, кожен з нас хай говорить щонайправдивіше та використовує усі свої знання. Це те, що я мав на увазі, як говорив, щоб ви підхоплювали бодай мелодію, якщо вже не можете вправно оперувати термінами, як я. Тепер найкращий час для нас трьох розійтися.

Переклад Ольги Карпенко

Нірі навів лише першу, оптимістичну частину улюбленого вислову Бекетта зі святого Августина, що ляже в основу етосу «Чекаючи на Годо»: «Не сумуйте, бо одного з розбійників було врятовано, але не будьте зухвалими, бо іншого було проклято». Бекетт колись зауважив: «Мене цікавить форма ідей, хай навіть я у них і не вірю... а цей вислів має чудову форму. Лише форма має значення». Форма божественного милосердя у протестантизмі обертається антитезами та випадковістю, що виводять і з текстів Августина, а Бекетт, хоч і був переконаним атеїстом, виріс у родині ірландських протестантів. «Мерфі» є вишуканим атеїстичним романом і найбільш правдивою комедією з усього написаного Бекеттом. Він пронизаний темними барвами, проте саме зображення є таким яскравим, що відсуває похмурі настрої на периферію. Вплив Джойса, котрий відчуваємо в усій книзі, пом'якшується ще одним «романним» впливом, якого тільки й зазнав Бекетт: це радикально не подібний на Джойса Пруст, про якого Бекетт опублікував невеличку жваву книжечку в 1931 році. Бачення Бекеттом Пруста найгостріше виявляється у наступному пасажі, який міг написати, вочевидь, тільки учень Джойса.

Для Пруста якість мови важить набагато більше, аніж будь-яка етична чи естетична система. І справді, він не робить жодної спроби розрізнити форму і її наповнення. Одне є втіленням іншого, розкриттям та одкровенням слова. Світ Пруста метафорично творить ремісник, проте його має метафорично сприйняти художник: це непряме та порівняльне вираження непрямого та порівняльного сприйняття.

Якщо у цьому уривку замінити слово «Пруст» на «Джойс» або «Бекетт», його логіка так само справджуватиметься. На початку книжки про Пруста Бекетт говорить про «наше самовдоволене бажання жити» і виказує підтримку Прустовому шопенгауєрівському опору цій волі. Його власне кредо як письменника викладене у монографії у двох ясних реченнях, що перекидають місток від Джойса до Пруста:

Єдино результативним є дослідження, котре прямує вглиб, звужує амплітуду духу. Художник намагається ухилитися від порожності зовнішніх феноменів, а тому активність, яку він виявляє, є насправді негативною.

Таке сходження у провалля самого себе ще більше виявляється у Бекеттовій трилогії, аніж у Джойсових «Поминках» чи «У пошуках втраченого часу» Пруста. Джойс, незалежно від особистої приязні, вельми цінував надприродну художню майстерність Бекетта. Водночас Бекетт також вважав Джойса паном *materia poetica* («поетичної матерії»), яку той так майстерно переплавив в «Улісса» та «Поминки». Натомість, про Пруста Бекетт пише як про суперечливого літературного «батька», котрий має мужність піддатися художній матерії, сприймати її дотики з романтичним неспокоєм, врешті постраждати від її надміру. Ім'я Джойса у монографії Бекетта ніде не згадується, проте загалом для Бекетта він постає як класичний митець, на противагу до романтичного Пруста (і Бекетта разом

з ним), котрі пишуть як живуть, — відчуючи Час, на відміну від позачасового Джойса:

Класичний митець набуває всезнання та всесильності. Він штучно вивисує себе над Часом, щоби обумовити власну хронологію та причинність свого розвитку. Прустову хронологію надзвичайно важко прослідкувати, плин подій спазматичний, герої та тематика, попри те, що, здається, вони підкоряються майже божевільній внутрішній потребі, зображені та розвиваються із чудовим гідним Достоевського презирством до правдоподібності розвитку подій.

Це навіть ближче до «Мерфі», аніж до «Пошуку», і відтак започинає майбутню трилогію. «Чим більше Джойс знав, тим більше він міг», а альтернативний шлях — «працювати у безсиллі та незнанні». Ці слова можна взяти як метафору для якихось надзвичайно гострих станів свідомості, один з яких породив «Чекаючи на Годо», величний «Ендшпіль», та по-справжньому шокуючу п'єсу «Як воно є». Сумніваюсь, що ці стани свідомості є різними рівнями свідомості — усвідомлення свідомості, якщо хочете — такою собі посткартезіанською алегорією Г'ю Кеннера, чий Бекетт є по суті останнім з високих модерністів — комічним епілогом Паунда, Еліота, Джойса (і Віндгема Льюїса!), а відтак остаточним свідченням руйнування Заходу Просвітництвом.

Відчуття Бекеттом хвороби світу було постпротестантським усвідомленням, виведеним радше з Шопенгауера, аніж із Декарта. Самоусвідомлення є однією зі складових Бекеттового розуміння нашого цивілізаційного запаморочення, що постає наслідком волі до життя. Навіть Шопенгауер, що пристрасно та красномовно прагнув дошукатись мотивацій виходу поза принцип задоволення, тільки повторює слова про волю до життя, так само як і Фройд після нього. Справжні майстри волі до життя — це Фальстаф і Макбет, або радше Фальстаф як майстер маніпуляцій нею і Макбет як її жертва.

Гамлет, чий образ неунікнено переслідував Бекетта, незважаючи на його визнане тяжіння до Расіна, є водночас і майстром, і жертвою, й саме таким постає у канонічній драмі Бекетта «Ендшпіль». Бекеттів Гамлет наслідує французьку модель, у якій надмірність свідомості унеможлиблює дію, що певною мірою віддаляє його від Гамлета Шекспіра. Т. С. Еліот, якому французький Гамлет сподобався би більше, говорив, що «Гамлет» Лафорга — підліток; а Гамлет Шекспіра — ні, тому його годі пояснити чи виправдати віком». Бекеттів Гемм,¹ як і Гамлет Лафорга, — це підліток, що виріс і став пропашим богом чи деміургом. Але самоусвідомлення не є тягарем Гемма, у ньому ховається жага життя у викривленій зіпсутій формі — демон, що завжди переслідував Бекетта. Митець неминуче страждатиме від особливо гострої волі до життя, сповненої натхнення від його покликання, жаги до визнання — врешті, прагнення безсмертя. Бекетт видається такою гарною та добропорядною людиною, як ніхто інший з-поміж сильних письменників: він безмежно співчутливий, безкінечно добрий, навіть незважаючи на свою виключну замкнутість. Але як письменник з письменників, він перестраждав усе, що випадає на долю письменника; чим сильніший письменник тим сильнішим є його страждання, а Бекетт був вельми сильним автором, переважав і Борхеса, і Пінчона, найближчих до нас авторів, котрі все ще належать до Канону.

Після переходу до письма французькою та потім зворотного перекладу себе англійською, Бекетт став стилістично незалежний від Джойса, а також доволі повно звільнився від Прустовоих поглядів, попри їхню спільну залежність від Шопенгауера. Ніхто з-поміж тих, кому знайомі «Ендшпіль» або «Як це є», не вважатиме, що Бекеттові бракує незвичності чи оригінальності. Його вплив важкою тінню падає на п'єси Пінтера та Стоппарда; а проза взагалі здається мертвою територією: ніхто вже не поглибить та не розширить цей спосіб викладу. «Ендшпіль» можна вважати кінцем останньої великої фази

¹ «Намт» — одночасна алюзія до біблійного Хама і шекспірівського Гамлета.

Західного канону, в якій ми чекаємо на Годо, котрий виявиться творцем нової Теократичної ери, такої ж непривітної для Бекетта, як і для будь-кого з нас. Як може дати собі раду із «Ендшпілем» або «Як це є» сучасний галасливий шабаш культурологів? Хіба вкажуть на ці п'єси, поруч із «Пошуком», «Поминками» та Кафкою, як на вищий злет старих поганих часів, розгледівши у них втрачений рай естетів. Бекетт так само як і Джойс, потребує читача, знайомого з Шекспіром та Данте, Флобером та Єйтсом, із усіма великими, так, вже мертвими, чоловіками та жінками, читача, який готовий приєднатися до Колріджевої похвали Шекспірові. Театр має власну традицію та власну тяглість і Бекетт-драматург житиме так само довго, як і Шекспір та Мольєр, Расін та Ібсен, більше у виставах, ніж у читанні. А на Бекетта-прозаїка чигає можливе забуття, як і на його попередників Джойса та Пруста, адже нові теократи нашого часу продовжуватимуть рекламувати свою квазілітературу, свій мультикультурний антиканон. Які шанси лишаться в «Малон помирає» або «Як це є» супроти «Меридіани» Еліс Волкер або інших коректних та рекомендованих до читання творів? Сумний елегік, я із достатнім реалізмом усвідомлюю, що у Каноні від Бекетта надалі лишаться хіба «Чекаючи на Годо», «Ендшпіль» та «Остання плівка Креппа», і з сумом передбачаю незавидну долю недраматургічного пізнього Бекетта.

Попри те, що персонажі Бекетта навдивовижу різні, усіх їх об'єднує одна риса: повторення, приреченість розповідати одну й ту саму історію та грати ту ж сцену ще і ще раз. Вони продовжують цю традицію услід за мандрівником Агасфером, Старим моряком Колріджа, Вагнеровим Летючим голландцем та Мисливцем Гракхом Кафки. Бекетт пише трагікомедії (так напряду і визначено жанр «Чекаючи на Годо»): адже за всієї похмурості настрою його п'єс, жодна з них, якщо не брати до уваги «Ендшпіль», не є трагічною. «Чекаючи на Годо» не назвеш веселою забавкою, але мені завжди кортить передивитись її, особливо коли вона добре поставлена та зіграна; а от, щоби піти на жорстокіший, хоч і величніший, «Ендшпіль»

я завжди налаштовую себе додатково. Адже Гемм, сердитий Гамлет «Ендшпілю» є майже стовідсотковим соліпсистом, а тут ще й Бекеттова здатність зображати настільки потужна, що іноді її просто важко зносити. Тривала популярність *Годо* багато в чому завдячує жвавості персонажів-блазнів *Гого* та *Діді*. Втім ця драма, хоча і є м'якшою і менш апокаліптичною, ніж «Ендшпіль», зрештою десь така само бадьора, як і пізній Ібсен. Впродовж чекання на *Годо* ви цілком можете чекати на те, що мертві прокинуться.

«Ендшпіль» виростає з шекспірівської парадигми, в якій змішано мотиви та постаті з «*Ліра*», «*Бурі*», «*Річарда III*» та «*Макбета*» і аж до «*Гамлета*»; а «*Чекаючи на Годо*», на що вказують усі критики, містить також елементи водевілів, мімів, циркових вистав, мюзиклів, комедій німого кіно і, очевидно, того, з чого усі вони походять: фарсу — середньовічного та пізнішого. «*Годо*» видається таким само архаїчним, як «Ендшпіль» — пророчим: стара Теократична епоха змикається із новою, що саме насувається на нас. Знову ж таки, як погоджуються усі критики, *Годо* є скоріше персонажем протестантської Біблії: у цьому образі віднаходимо паралелі до Каїна та Христа, але сам *Годо* є Богом не більшою мірою, аніж огидний Поццо. Його ім'я позначає непевність та відсутність сенсу, незалежно чи його походження слід шукати у Бальзака (манеру якого Бекетт заперечив), чи у житті самого Бекетта. А щодо зв'язків «*Чекаючи на Годо*» з християнством, Бекетт висловився доволі грубо і однозначно: «Християнство є міфологією, із якою я добре обізнаний, а тому використовую. Але не в цьому випадку». Завжди варто пам'ятати, що Бекетт більш ніж поділяв Джойсову нелюбов до християнства та до Ірландії. Обидва обрали зневіру та Париж; Бекетт у відповідь на питання, чому з Ірландії походить стільки важливих сучасних письменників, говорив: Ірландію так вимучили Англія та священники, що вона не мала іншого як тільки співати. Спасіння, в можливість якого Бекетт навряд чи вірив, у цій найменш августиніанській із його п'єс недоступне ні для Владіміра, ні для Естрагона, хоч це і переробка притчі про двох розбійників.

Бекетт боявся, що «*Чекаючи на Годо*» з часом може застаріти. Я досі пам'ятаю першу побачену мною постановку п'єси у Нью-Йорку

у 1956 році, коли Естрагона грав Берт Лар, а Владіміра — І. Дж. Маршалл, хоча їх обох затьмарили Курт Казнар в ролі Поццо та Ельвін Епштайн, котрий грав Лакі. Бекетт відмовився піти на виставу, прокоментувавши її як «жахливо неправильну та вульгарно потрактовану». Перечитуючи п'єсу у 1993-ому, можна й справді вловити певний присмак архаїки; але, можливо, так стається, бо світ сорокарічної давності, по інший бік шістдесятих, видається зараз відмежованим від нас принаймні сторіччям — цілою прірвою часу. Я був вражений цим відкриттям тоді і сумую з цього приводу зараз, хоча сказане, зрозуміло, не стосується «Ендшпілю». Гемм водночас і шаховий король, над яким постійно чигає загроза загибелі, і невдалий гравець, хоча неясно, хто, крім нас, тобто публіки, може бути його опонентом. Естрагона та Владіміра, які граються лише у чекання, мають поставати як і бути зіграними добрими коміками, а ще мати дружню підтримку публіки. Бекетт вочевидь не хотів, щоби ці бродяги зачаровували публіку, але тоді йому було варто створити їх дещо іншими. Найменш симпатичного з-поміж соліпсистів Гемма не мав би грати покійний Берт Лар, але у тому випадку ніхто (як я думаю) не доручив би Лару грати попередника Гемма Поццо.

Я вперше побачив «Чекаючи на Годо» ще перед прочитанням, пам'ятаю, що мене дуже вразило, як Лар декламує Шеллі при появі місяця: «Блідий від втоми... бо піднімався небесами, щоби дивитися на подібних до нас». Бекетт так само, як і Джойс, не поділяв декларованої Еліотової нелюбові до Шеллі (як виявилось пізніше, Еліот так само декларував цю нелюбов не надто щиро). Уривок, адресований місяцеві, є водночас епілогом першого акту:

Ти зблід від втоми
Від того, що мав підніматись угору та дивитись униз, на землю,
Блукаючи самотньо
Посеред зірок, що мають іншу природу,
Постійно змінюючись, мов безрадісне око,
Що не знаходить чогось, гідного твоєї сталості?

Переклад Ольги Карпенко

Шеллі, у чомусь скептик за Юмом, незважаючи на свою репутацію платоніка, міг би тут вступити в іронічне змагання з єпископом Берклі; в будь-якому випадку я підозрюю, що саме так Бекетт читав цей уривок, через що Естрагон його і цитує. Оскільки для Берклі об'єкти не існували самі по собі, а виявлялися тільки у нашому розумі, у тому, як ми їх сприймаємо, Місяць Шеллі пародіює суб'єктивну свідомість Берклі, безрадісний та змінний, бо немає жодної людини, вартої постійності. «Подібні до нас» не варті уваги місяця, а тому ми й не існуватимемо.

Як самотній мандрівник Місяць Шеллі є символом занепокоєння Естрагона, котрий переживає, що Владімір його залишить; тому він сам у відповідь погрожує покинути Владіміра. Цей неспокій співвідноситься з манією Естрагона вчинити самогубство, яка пов'язана із його намаганням дорівнятися до Христа. Біограф Бекетта, Дьердр Бер [Dierdre Bair], говорить, що спочатку Естрагона звали Левієм, і, можливо, тому ми можемо підозрювати, що Бекетт первісно замислив його як образ одного зі своїх друзів-євреїв — страченого нацистами джойсеанця Поля Леона. Наше занепокоєння викликає певний тонкий зв'язок між «чеканням» на Ґодо та тим схвильованим чеканням, що було частиною героїчної праці Бекетта у русі французького спротиву. Відчуття смертності очевидно тяжіє над «Чекаючи на Ґодо», а явлене у п'єсі іронічне пародіювання втечі Берклі від принципу реальності, від смерті як великого завершення, є однією з якостей, що допомогла п'єсі не залишитися у своєму часі.

На початку другого акту Шеллі повертається, коли Естрагон поширює його метафору «мертвого листя» на «усі мертві голоси»: так Бекетт оплакує втрату своїх коханих та друзів. Дальша істерія Поццо ще більше загострює відчуття приреченості: «Вони народжують на могилах, на мить спалахує світло, і знову падає темінь». Ще раніше, у вражаючих літаніях Лакі, єпископові Берклі доводиться зазнати діалектичної поразки: «втрата, котрої зазнають мертві, була уточнена після смерті єпископа Берклі й дорівнює тепер одному дюйму та чотирьом унціям на кожного мертвого». Смерть перетворює людину на об'єкт, відтак вона тратить існування, проте

вже заздалегідь починає непокоїтися, чи вона взагалі коли-небудь його мала. Так Владімір непокоїться, чи не є він усього лише мрією-проекцією Естрагона, і переживає, що хтось може спостерігати за ним навіть тоді, коли він дивиться на сплячого Естрагона.

У цих міркуваннях Бекетт як драматург досягає незвичності величезної сили, навіть якщо рівняти з усією сумою його оригінальності. Його драма стає філософською, і Бекетт, як і у своїй книзі про Пруста, відверто апелює до Кальдеронового твору «Життя — це сон». Але пафос Бекеттових волоцюг навдивовижу самотній, попри те, що за ними ховаються тіні Шекспірових блазнів, найяскравішим з яких є Фест із «Дванадцятої ночі». Бекетт дивно нагадує доктора Джонсона у своєму ставленні до моралі, що можна пояснити його давнішою настановою написати «Людські бажання», де б постать Джонсона була відповідним чином втілена на сцені. Як і Джонсон, Бекетт нав'язливо асоціює усвідомлення смертності із відчуттями, що супроводжують ранню втрату кохання, чи з переконаністю у його принциповій нездійсненності. На цьому наголошено і в «Останній плівці Креппа», котра постає своєрідним висновком сорокарічного Бекетта щодо свого естетичного бачення — бачення іронічного, свідомого тієї тіні, котру кидає об'єктивація на самотність Его, якщо йти вслід Фройдю та його найбільш хитромудрому твору «Смукотка меланхолія». Якби остаточними моделями для Естрагона та Владіміра були Бекетт і його остання дружина Сюзанна, тоді їхня місячна мандрівка з Парижа до Південно-Східної Франції у листопаді 1942 року, коли за спиною чувся подих Гестапо, могла би слугувати поетичним матеріалом для «Чекаючи на Годо». Бекеттова драматична уява була настільки могутньою, що навіть зараз, через півсторіччя потому, у нас виникають великі труднощі із тлумаченням походження п'єси. Її естетична гідність лишається абсолютною та збиває зі шляху будь-яку спробу пов'язати перипетії Бекеттового життєвого досвіду із неспокоєм його драматичної творчості.

Слава Бекетта має мало спільного із його прозовими оповідями (якщо їх так можна назвати); своїм міжнародним визнанням він

завдячував і завдячує п'єсам, особливо «Чекаючи на Годо». Видатним, як і його квазіромани, шедевром Бекетта є, без сумніву, «Ендшпіль», і загалом своє мистецтво він віднайшов у театрі. Єдина п'єса Джойса, «Вигнанці», є вправою в ібсенізмі, а якби п'єсу написав Пруст, то це була б така ж катастрофа, якою виявилися п'єси Генрі Джеймса. Бекеттівські п'єси демонструють близькість до Кафки (і самого Бекетта, вочевидь, таке твердження засмутило б), проте подібність обмежується хіба кафкіанською «непорушністю», переживанням світу, яке, як ми могли переконатись, Бекетт насправді не поділяв. Джойс був трохи герметистом та маніхеем; Бекетт таким не був. Він не рівняв себе ані до Бога, ані до Шекспіра, хоча «Гамлет», «Буря» та «Король Лір» складають основу «Ендшпілью», на який Шекспір вплинув такий само сильно, як і на «Фіннеганові поминки».

Серед найкращих драматургів нашої Хаотичної епохи важко знайти рівного Бекетту: Брехт, Піранделло, Йонеско, Гарсія Лорка, Шоу — в них не було свого «Ендшпілью»; аби знайти драму подібної зображальної сили, доведеться повернутись аж до Ібсена. Примара автора «Мерфі» все ще з нами, поки ми чекаємо на Годо, але вона зникає, коли ми входимо до щуроловки Гемма, його версії Гамлетової мишоловки, яка вже сама по собі була переспівом псевдовбивства Гонзаго. Я не можу пригадати жодного твору літератури двадцятого століття, написаного близько 1957 року, який був би таким же оригінальним, як «Ендшпіль», та й з того часу не з'явилося нічого, щоби конкурувало із цією оригінальністю. Бекетт міг зректися «майстерності» як неможливої після Джойса та Пруста, проте «Ендшпіль» її нам таки демонструє. Після того, як у 1956-ому Бекетту виповнилося п'ятдесят, він пережив п'ять надзвичайно плідних років: цей період починається з «Ендшпілью», включає «Останню плівку Креппа» та «Як воно є», які разом із «Ендшпілем» засвідчують новий рівень Бекеттової творчості, на який їхньому авторові опісля більше ніколи так і не вдалося вийти.

Найраніший драматичний твір Бекетта — це єдина сцена, що лишилась із задуманої ним п'єси про стосунки доктора Джонсона та місіс Трепл. Перший акт під назвою «Людські бажання» описує

господу доктора Джонсона, у якій дивним чином поєдналися марно-та і добродичність: в епізоді присутні місіс Вільямс, місіс Дезмолінс, місс Кармайл, кіт Ходж та доктор Льюїтт. Поки леді сперечаються, ми раптом переносимося на двадцять років пізніше у манеру зрілого Бекетта-письменника: Льюїтт заходить п'яний та, ледве перебираючи ногами, піднімається нагору; на це леді реагують так:

Три жінки переглядаються. Жести відрази. Роти повідкривані або міцно стулені. Поволі вони продовжують своє заняття.

Місіс Вільямс

Мені бракує слів.

Місіс Дезмолінс

Це якраз час авторові змусити нас говорити зі сцени.

Місіс Вільямс

Він би змусив нас пояснити, що з Льюїттом.

Місіс Дезмолінс

Пояснити публіці.

Місіс Вільямс

Невігласам з публіки.

Місіс Дезмолінс

Гальорці.

Місіс Вільямс

Партеру.

Місіс Дезмолінс

Бельетажу.

Переклад Ольги Карпенко

Від такого діалогу лишається тільки крок до «Чекаючи на Годо» і після того ще крок до «Ендшпілю». Бекетт від початку своєї творчої кар'єри ставить автору завдання очима акторів спостерігати за публікою, а не навпаки. У «Ендшпілі» подібна інтерналізація є ще більш радикальною, адже цілий твір видається п'єсою у п'єсі, хоча на сцені й немає публіки; натомість, ми можемо перебувати всередині свідомості

чудернацького соліпсиста Гемма, цього приниженого у фіналі Гамлета, який, водночас, після втоплення книжки, перебирає роль Просперо, і навіть у своєму гаданому божевіллі може бути Ліром. Як Джойс перед ним, але не так, як Джойс, Бекетт залежить від Шекспіра. Відвертих алюзій на Шекспіра в «Ендшпілі» небагато. Бекетт трансформує драматичні конфлікти усіх трьох п'єс. Клов є Калібаном та Аріелем у їх стосунку до Просперо, Горацію та гробарем у діалозі з Гамлетом, Блазнем та Глостером, що лякається розмови з Ліром. Перегуків тут маса: Глостер/Клов не є сліпим, Лір/Гемм навпаки. Гемм/Лір вимагає любові від Клова/Блазня, а нещасний блазень любить Ліра, ніби є його власним та єдиним сином. Гамлет у кінці п'єси знеохочений, проте піднесений, а Гемм завжди прагматично жорстокий, хоч анітрохи не такий небезпечний, як Гамлет. Клов — це дуже жорстокий Горацію, але так само, як і Горацію, він для Гемма/Гамлета відіграє роль публіки. Просперо спробував попрактикувати прощення, загалом йому не властиве; Гемм невдячний та мстивий щодо всіх і всього довкола. Клов у своїй образі більше нагадує Калібана, аніж Аріеля, але він не може забажати піти геть, адже йому просто нікуди йти.

Бекетт зі страхітливою ощадливістю відтинає усі контексти Шекспіра та концентрує трьох найбільш потужних Шекспірових персонажів у одному акторі. Всі критики помітили, що «Ендшпіль» з волі Бекетта є навіть більш театральною п'єсою, аніж «Чекаючи на Годо». Гемм — це драматург-актор, що показує виставу і, одночасно, провадить змагання (як у грі в шахи) з публікою, якщо тільки не вважати змаганням саму виставу. Проте наш актор сповнений ненависті; «Ендшпіль» абсолютно позбавлений будь-якого ефекту відчуження. Ми більше не бачимо згорьованих клоунів-волоцюг: Гемм — це Поццо, тільки наділений талантом до творчості, який він вкладає у фальшиве творіння. Клов навряд чи викликає більше симпатії, а Негт та Нелл виконують рудиментарні функції батьків, якраз таких, на яких Гемм і заслуговує. Читаючи п'єсу чи дивлячись виставу, я завжди дивуюсь, як такі несимпатичні герої можуть заволодіти нашою свідомістю з такою ж силою, як це роблять Гамлет, Просперо, король Лір, і навіть сильніше, ніж постаті Горацію, Калібана, Блазня, Глостера.

Канонічна роль «Ендшпілю» у тому, що він завершує Канон; це останнє втілення літератури, якщо література означає Шекспіра, Данте, Расіна, Пруста, Джойса. Бекетт, якого, можливо, це й не обходило (хоча я б наважився стверджувати протилежне), є пророком тиші, котра западає перед заповіданим Віко поворотом до нової Теологічної епохи. Бекетт ніби передрікає часи, коли Данте, Пруст, Джойс більш не зазнаватимуть глибокого прочитання, а Шекспіра з Расіном не ставитимуть так часто. Це й справді буде кінець гри, і багато хто з наших сучасників ще стануть його свідками.

Якби ви ставили Гамлета, ніби його написав або навіть і зрежисерував гравець у шахи Бекетт, ви б могли запроєктувати його як партію між Гамлетом та Клавдієм, де у ендшпілі п'ятого акту ваша дошка стає майже порожньою: на ній залишається тільки самотній офіцер Горацио та Фортінбрас — король, которого поставили на дошку вже після шаху та мату його попереднику. У «Ендшпілі» немає достатньо сильного супротивника для Гемма, котрий грає білими; хіба що він грає у шахи із собою та програє, або грає з публікою — і тоді переможець не буде взагалі. У «Гамлеті» поза сценою весь час відбувається бурхливе злягання між Клавдієм та Гертрудою; чи розглядається воно як подружня зрада, неясно, оскільки Шекспір не уточнює, коли саме воно почалось. Роман між Наггом та та Нелл порівняно із цим гротесково урізаний; можливо, тому вони є у п'єсі, яка, чесно кажучи, їх не потребує. В мене є підозри, що Бекетт так само віртуозно вплив у тканину п'єси і «Макбета», і що маленький хлопчик назовні, який непокоїть Гемма, це паралель до Флінса, нащадка роду королів, які все ще правлять на уламках зруйнованого світу.

Ставлення Клова до Гемма нагадало деяким критикам про те, що Бекетт за часів молодості грав роль відданого Горацио побіля соліпсичного Гамлета Джойса. Не думаю, що «Ендшпіль» можна якось вивільнити від цієї асоціації, котра універсалізує грубий мінімалізм п'єси настільки, що навіть Шекспірові, а найперше його «Річарду II» та «Річарду III» не уникнути її ретроспективного впливу. Щоб краще зрозуміти інтерпретаційний потенціал «Ендшпілю», варто усвідомити різницю між тим, наскільки вдало ця п'єса прояснює окремі аспекти творів

Шекспіра, та цілковитим провалом подібних спроб ретроспективного прояснення, зроблених у просочених Шекспіром епосах «Уліссі» та «Фіннеганових поминках». На першому місці — суто формальна різниця; Бекетт запропонував сучасний сценічний еквівалент Шекспіра. Я отримую меншу насолоду від постановки «Короля Ліра» у дусі «Ендшпілю» чи «Гамлета» у манері «Чекаючи на Годо», як те ми бачимо у натхненній Бекеттом постановці п'єси «Розенкранц та Гільденстерн померли» Тома Стоппарда. Більш естетично та більш по-бекеттівськи було б зрежисувати «Ліра» як «Годо», а «Гамлета» як «Ендшпіль», і навіть «Бурю» як «Останню плівку Просперо».

Але якщо ми сприймаємо «Ендшпіль» як критику Шекспірової драми, то Шекспір лишається твором, а «Ендшпіль» — коментарем. Це англо-ірландсько-французька інтерпретація Шекспіра, із певними іронічними філософськими відступами: картезіанським аналізом, гарно виявленим Кеннером, спародійованою кошмарною волею до життя Шопенгауера, про яку Бекетт розмірковує ще в монографії про Пруста. Сам перебуваючи у «Ендшпілі», Бекетт (на якому рівні свідомої інтенції, ми не знаємо) пише драму свідомості Гемма — завдання, з яким не впорався Ібсен, хоча подібну тенденцію й втілено в імператорі Юліані з «Кесаря і Галілеянина».

Проте, коли читати «Гамлета», принц приголомшує читача десь так само, як він приголомшує себе самого. До цього найдосконалішого зображення свідомості у західній літературі ще не було вироблено жодного дієвого догматичного підходу. Шекспір сам настільки радикально експериментував із Гамлетом, що ми не знаємо, як сумістити молодика з першого акту з рафінованим стоїком п'ятого акту, який, здається, постарішав на п'ятдесят років, хоча пройшло десь близько місяця чи двох. Бекетт, як і Джойс, здавалось, втратив зацікавленість у Гамлеті після сцени на цвинтарі, хіба що ще відтворив слова вмираючого Гамлета: «А далі — мовчанка». Як західний герой (герой-злочинець) Гамлет є харизматиком. Пародія на нього — Гемм — є якою завгодно, лише не харизматичною постаттю; що він точно наслідує від Гамлета, то це роль сценариста та режисера п'єси усередині самої п'єси; а це якраз та суттєва риса характеру Гамлета, що переконує нас

у здатності єдиного Принца Данського з-поміж усіх героїв Шекспіра стати самостійним автором-драматургом.

Як відомо кожному, всі Шекспірові п'єси, принаймні від «Марних зусиль кохання», якимось чином, але стосуються акторської гри. «Це задовго для п'єси», — протестує Бероун, коли Розалінда ставить йому умову рік і один день пробути між хворими та вмираючими, якщо він хоче її здобути. Театральні метафори з'являються у чотирьох великих сімейних трагедіях крові — «Гамлеті», «Отелло», «Макбеті» та «Королі Лірі», так ніби Шекспірові необхідно відступити до того, що він знає найкраще, щоби наголосити своєрідність власних найвищих досягнень. Імпульс, що спонукає до написання п'єс Шекспіра, Гамлета та будь-кого іншого, чудово окреслює Гемм: «Надуйте бульбашки слів, як самотня дитина, що вигадує собі друзів, двох, трьох, аби бути разом та шепотіти у темряві».

На перший погляд, Бекетт більше за Шекспіра прагне стилізації: йому вельми подобались наголошено сценічні драми Вільяма Батлера Єйтса, й він запозичив у нього окремі художні прийоми. Але варто згадати Шекспіра, як стає зрозуміло, що стилізація — чи в Расіна, чи в пізнього Ібсена, в Єйтса або Бекетта — не йде далі «Гамлета», причому маємо на увазі радше п'єсу, а не образ головного персонажа, в якому багато стихійності; хоча і сам принц послідовно стилізує власне життя аж до смерті, аж доки ритуал меча та отрути не довершує всієї справи.

Насильство, котре чинить Гамлет, провокує риторичне насильство Гемма, і важко вирішити, яке з двох насильств більш естетизоване. Гемм божеволіє, коли дме північно-східний вітер, але говорить притомно та раціонально при південному. Меланхолія Гемма нікого особливо не вабить, проте от уже кілька століть поспіль усіх зачаровує меланхолія Гамлета, втім, ніхто не стане недооцінювати причинний інтелект Гемма, успадкований ним від Принца Данського. Найкраще критичне спостереження щодо «Ендшпілю» зробив Г'ю Кеннер, котрий прочитує п'єсу, як стоїчну комедію (з чим я, до речі, не згоден) і робить припущення, що від її початку й до кінця ми всі перебуваємо всередині Геммового черепа.

Гемм — роззява і зрештою поганий шахіст, але його одержимість містить інтелектуальну складову, і він здатен до самозреченої діяльності. Він не просто зіграний актором персонаж, а сам актор, так само як і Гамлет, котрий викриває себе як гравця навіть тоді, коли йому не хочеться грати. Джойс у роки, коли Бекетт був йому відданим товаришем, постійно грав самого себе, тобто наслідував водночас і Шема-писака, і Гамлета, і Шекспіра, і Стефана, і містера Блума. Бекетт, в чому сходяться всі його біографи, ніколи не мав тяги до поганого акторства. Белаква, в образі якого він постає у ранніх коротких оповіданнях, — це Обломов, але аж ніяк не Гемм. Ми ніколи не дізнаємось, чи грав Шекспір Гамлета (хоча схоже на те), але ми точно знаємо, що Бекетт тримався подалі від свого найкращого драматичного протагоніста, на відміну від Креппа, в образі якого межа між драматургом та персонажем розмивається, що й забезпечує сильний драматичний ефект.

Гемм — це явно центральний чоловічий персонаж у драматургії двадцятого сторіччя, так само, як Гедда Габлер є центральною жіночою постаттю його початку. Це дивно, але що дивуватися: маємо жіноче втілення Яго та позбавленого трону короля (в нього лишився тільки титул) з одним слугою, який не може сидіти, у той час як сам король спілий і не може встати. У риторичній галюцинації він ототожнює себе із Едіпом та Христом, яких В. Б. Єйтс вважав образами водночас анти-тетичними та взаємозалежними. Гемму хотілося б стати жорстоким диктатором, але ми так і не набуваємо певності, чи це просте акторство, чи свідчення його зіпсутості. Попри реалістичність зображеного, Гемма годі вважати образом міметичним, що б дозволило аналізувати його та навіть судити згідно з критеріями етики та психології. Шекспірів мімезис дозволяє Гамлету грати самого себе та бути собою; Гемм, вочевидь, може тільки грати.

Оскільки образ Гемма створений на подоби Гамлета, а ми вважаємо принца поетом, то чого б тоді не зарахувати до гурту митців і самого Гемма? Мене досі турбує це дотепне питання Сідні Гомана [Sidney Homan], оскільки ми (як і Бекетт) жили в епоху «митців»-де-структорів, Геммів гігантських масштабів: Гітлера, Сталіна, Муссоліні. Гемм чимось їм завдячує, але ще більше він завдячує «Убю Рою»

Альфреда Жаррі. Проте для нас залишається незрозумілим, що він позичив у сліпого Мільтона і так само майже сліпого Джойса. Гоман спантеличує нас, наполягаючи, що Гемм є творцем, хоч, боюся, він має рацію, тим більше, що він закликає на підтвердження своїх слів дух Шекспіра: «Доля Гемма, доля письменника-драматурга — це той стан, на який нарікає Шекспір у своїх сонетах — висловити все, виставити найпотаємніші емоції перед очі публіки». Це знов-таки відокремлює Гемма від Бекетта, який відмовляється бути шекспіріанським драматургом. Але чия ж це тоді п'єса — Бекетта чи Гемма — або, якщо загострити протистояння, — Бекетта чи Шекспіра? Джойс, цитуючи Дюма, говорив, що після Бога Шекспір створив найбільше. Тоді чи не є «Ендшпіль» частиною Шекспірової творчості?

Давній гностицизм, найбільш похмура з еретичних теологій, ввів у обіг образ псевдотворця, деміурга (пародія на платонівського ремісника у «Тімеї»), чиї помилки злили Падіння та Сотворення в єдине ціле — подію, що відбулася одночасно. Як наголошували критики, «Ендшпіль» виразно співвідноситься з біблійною історією про Ноя та його сина Хама, котрого батько прокляв, бо той став свідком повторної сцени Гріхопадіння між своїми батьком та матір'ю, що й справді супроти Ноя було, напевне, більшим злочином. Ми не знаємо (оскільки Бекетт нам не каже), чи була сліпота Гемма викликана цим Едіповим прокляттям, так само, як і не можемо розсудити, наскільки Ной та Потоп взагалі стосуються «Ендшпілью». Гностики вважали (і, думаю, Бекетту це було відомо), що потоп був справою рук деміурга, подібного до Гемма псевдотворця, котрий замислив знищити усе живе: людей, звірів, природу. Борхес у ранньому оповіданні «Смерть та компас» зазначає, що для гностиків батьки та дзеркала були однаково огидні, оскільки примножували кількість людей. Це вельми нагадує макбетовий стан Гемма, котрого страхає побачений за вікном порятований хлопчик, оскільки він бачить у ньому «потенційного породжувача».

Клов, як і Горацію, репрезентує публіку, котра перебуває між Геммом/Гамлетом і нами. Якщо Клов піде, «Ендшпіль» має скінчитися; втім, хоч він і оголошує свій від'їзд, та все одно залишається стояти у подорожньому одязі мовчки й дивиться на Гемма, аж поки падає

завіса. Зрештою, Клов, вочевидь, не іде, відтак публіка лишається із Геммом. Калібан та Просперо виявляються нерозлучними, оскільки вони є прийомним сином та прийомним батьком-наставником, і у фіналі неясно, чи може Клов взагалі покинути Гемма. Гораціо у найдивнішому для мене моменті з «Гамлета», хоче здійснити самогубство, коли дізнається про те, що принц вмирає. Гамлет із дивовижною силою та гнівом, як на людину, котра щойно сказала «Гораціо, вмираю», вириває з рук друга отруту, хоча й не стільки з міркувань приязні, а щоби Гораціо лишився розповісти історію Гамлета Фортінбрасу та тим, хто залишається жити. Гемм не потребує Клова, щоби розказати власну хроніку, і я сумніваюсь у тому, що хлопчик, бачений з вікна, згодом замінить Клова, як вважають деякі критики.

Ніщо в «Ендшпілі» не є таким проблематичним, як стосунки між Кловом та Геммом; назвати їх варіацією гегельянських діалектичних стосунків «пан-раб» замало. Якщо злити Гамлета-Гораціо із Просперо-Калібаном, то отримаємо мінливе, суперечливе поєднання. Оскільки Гемм є творцем, то Клов може бути тільки творінням, до того ж, творінням, котрому вельми не подобається решта сотвореного. Бекетт казав про «Ендшпіль» таке: «Доволі складна та еліптична п'єса, захоплює переважно завдяки силі тексту й значно менш людяна, ніж Ґодо». Вся п'єса є еліпсисом, а тому, на відміну від «Чекаючи на Ґодо», послідовно уникає давати відповіді на будь-які висунуті питання. Шекспір завжди майстерно підштовхує нас до розгадки, інакше ми б ніколи не зрозуміли, чому Генрі раптом відвертається від Фальстафа у пролозі до першої частини «Генрі IV», або чому Блазень з гіркотою штовхає Ліра до божевілля. Бекетт відмовляє нам у будь-яких поясненнях, проте якщо вже я зважився зарахувати Шекспіра до співавторів «Ендшпілю», то якихось тлумачень у цій захоплюючій канонічній драмі таки варто було б пошукати.

Адорно інтерпретував «Ендшпіль» як герць між свідомістю та смертю. Кеннер вважав, що ця п'єса ширить розпач. Жодне з цих суджень не видається мені правдивим, адже у п'єсі превалює відчуття страху, а страх не є ні відчаєм, ані боротьбою зі смертю. Фройд зауважив, що страх — це реакція на небезпеку об'єктивної втрати, а Гемм

боїться втратити Клова. Мені подобається думка Фрейда, що страх є, найперше, очікуванням, але очікуванням можливості страшного. Поки чекаєш на Годо, перебуваєш у *кеномі*, отже, Годо є розгадкою «Ендшпілю», завдяки якій ми знову занурюємося у *кеному*, сухий потоп, зникання у порожнечу. Коли Гамлет вигукує до Розенкранца та Гільденстерна, — «Боже мій! Та замкніть мене хоч і в горіхову шкаралуцу, я й там себе вважатиму володарем безмежності. От коли б тільки не мої лихі сні», — то тим самим вказує, що гра його помсти входить у кінцеву стадію. Ось воно — існування у шкаралуці, в ентропії Гамлетової свідомості:

Г е м м

Піди і принеси масничку.

К л о в

Для чого це?

Г е м м

Змастити шкіри.

К л о в

Я змащував їх вчора.

Г е м м

Вчора! І що це значить? Вчора!

К л о в (*із притиском*)

Це означає отой чортів жажливий день, давно, перед отим бісовим ідіотським днем. Я вживаю слова, яких ти мене навчив. Якщо вони більше нічого не варті, навчи мене інших. Або дозволь мені мовчати.

(Пауза)

Г е м м

Одного разу я знався із божевільним, який сказав мені, що настав кінець світу. Він був художник — і гравер. Надзвичайно мене захоплював. Я навідувався до нього у притулок. Я брав його за руку та підводив до вікна. Гляньте! Туди! Он яка пшениця! А отам-о! Гляньте! Пливуть флотилії оселедців! Оце краса!

(Пауза)

Він виривав руку та ховався до свого кута. Нажаханий.
Все, що він бачив, здавалося йому попелом.

(Пауза)

Тільки його одного й помилювали.

(Пауза)

Забули.

(Пауза)

Виходить, що цей випадок... не такий... незвичний.

К л о в

Божевільний? А коли це було?

Г е м м

О, давно, давнісінько. Тебе ще й поміж живими не було.

К л о в

Боже, благослови ті дні.

(Пауза. Гемм знімає шапку)

Г е м м

Мене він дуже захоплював.

(Пауза. Він знов надягає шапку)

Він був художник — гравер.

К л о в

На світі так багато жажливих речей.

Г е м м

Ні, зараз вже не так багато.

Переклад Ольги Карпенко

Гемм та Клов, Просперо та Каліббан зливаються тут в образ Макбета-навпаки з його подвійним «вчора», що належить до усіх тих «вчора», які вели божевільних дорогою попелу і смерті. Ігноруючи грубість Клова, Гемм нагадує нам про Вільяма Блейка, який ніколи не був у притулку для божевільних, проте багато хто вважав його несповна розуму. Блейк, до речі, художник та гравер, марив апокаліпсисом, й у природі довкола бачив попіл первинного гностичного Сотворення-Падіння. Чи не найбільш значимим у п'єсі є рядок, в якому Гемм каже про Блейка: «Тільки його одного й помилювали».

Відтак, виходимо на гностичну чи шопенгауерівську аргументацію «Ендшпілю», якщо тільки її можна виокремлювати. Перспектива Гемма тепер збігається з Блейковою: бути помилуваним не означає бути спасенним, але принаймні це означає не бути обдуреним, чи природою, чи собою. Як і Лір Гемм втратив королівство, але натомість набув презирство до ілюзорності світу. Із його наближенням до кінця гри речі тратять питому жажливість, бо від них надалі чекають ще більшої моторошності. Справжня розгадка «Ендшпілю» — це якась версія «Короля Ліра», а те, що лежить поза її висновками, може бути варіацією «Бурі». Поміж тим ми перебуваємо у п'єсі Гемма, другий п'єси усередині «Гамлета», постійної епіфанії, котру Рескін назвав «сценічним вогнем».

Епілог «Ендшпілю», якщо про нього взагалі можна говорити у контексті Бекеттових драм, міститься у біографічному монолозі «Останньої плівки Креппа» (1958). Кеннер прозріливо відшукує у цій п'єсі спадок протестантського виховання атеїста Бекетта, котрий від Шопенгауера навчився не довіряти волі до життя, але не зміг сховатися від протестантської волі, із її акцентом на внутрішньому світлі як на індивідуальній версії свічі Господньої. Крепп — це ще один вчений подібної свічки, але не в образі Емерсона або Стівенса, а у своєрідній трешевій стилістиці. Споглядаючи Патріка Макгі (для нього було написано роль), котрий виспіває партію Креппа у трьох тональностях, що відповідають трьом віковим етапам життя людини, можна дійти до нового розуміння естетичної економії Бекетта: це екстремальний мінімалізм, наділений здатністю змалити себе аж до уявного безмежжя.

Задумана як замісник для «Першого акту без слів» і покликана підсумувати дещо декларативний «Ендшпіль», «Остання плівка Креппа» *майже* засильна для такого завдання, адже навіть «Ендшпіль» не може її перевершити. «Остання плівка Креппа», можливо, тому, що її написано для англomовного Макгі, була поверненням Бекетта до письма рідною англійською вперше за дванадцять років іншомовності. У мові п'єси відчутна атмосфера полегшення: те прустівське, майже вордсвортівське, повернення до особистого минулого, до Ірландії, до смерті матері, а також, можливо, найбільшої любові всього

Бекеттового життя — кухні Пеггі Сінклер, котра померла у 1933 році. Відтак, почуте на плівці обертається одкровенням, струменіє внутрішнім світлом самого Бекетта. Найніжніший та найкращий записаний момент програють двічі, транслюючи пам'ять про магічну сексуальну подію; а наприкінці ми чуємо щось, що я б не ризикнув вважати іронічним:

Можливо, мої найкращі роки проминули. Коли у мене була нагода пережити щастя. Проте, я б і не хотів їх повернути. Не для того вони вогню, що бурхає в мені тепер. Ні, я б не хотів їх повернути.

Ніщо у творчості Бекетта, чи то ранній, чи пізній, не може зрівнятися з цим уривком. Чи звучить у цих рядках пафос, чи іронія, чи їхня суміш — сказано все відверто і прямо. Як кода «Ендшпілю», цього «Гамлета» нашої елегійної епохи, цей уривок фруструє уяву. Це говорить не Гемм, але і не Бекетт. Ми також не можемо визначити, чи гріє нас у цьому уривку вогонь традиції. Кеннер закінчує одну зі своїх студій про Бекетта запевненням, що автор раннього «Пруста» і зрілого «Ендшпілю», не вірив у «релігію мистецтва», а тому дещо нагадує Т. С. Еліота. Втім, мені видається, що Нові Теократи, часи панування яких зараз надходять, переступлять через твердження Кеннера і постфактум спробують повернути Бекетта у власну віру, однак, на мою думку, незвичність «Ендшпілю» завадить їм це зробити.

V

КАТАЛОГІЗУЮЧИ КАНОН

23. ЕЛЕГІЙНИЙ ЕПІЛОГ

Я не маю на меті запропонувати вам «життєвий план читання», хоч фраза ця нині оповита чаром старовини. Жадібні читачі (сподіваюсь!) ніколи не зникнуть, вони все одно читатимуть, незважаючи на вибух новомодних технологій дозвілля. Інколи я уявляю, якою була би реакція доктора Джонсона чи Джордж Еліот на реп, МТВ, віртуальну реальність. І знаходжу розраду в думці, що класики поставились би до цих ірраціональних розваг з іронічним неприйняттям. Але все життя провикладавши літературу в одному з найкращих університетів Америки, я маю великий сумнів, що в сучасному суспільстві зможе вижити філологічна освіта.

Я починав кар'єру викладача близько сорока років тому, в академічному контексті, сформованому ідеями Томаса Стернза Еліота. Ці ідеї доводили мене до гніву, і я боровся з ними так рішуче, як тільки міг. Та нині, спостерігаючи за своїм оточенням — професорами хіп-хопу, клонами галло-германських теоретиків, ідеологами гендеру та різноманітних сексуальних переконань, мультикультуралістами без кінця-краю, — я усвідомлюю, що незворотного характеру набула балканізація літературознавства. Усі ці «обурені» естетичною цінністю літератури не збираються йти геть і вирощують покоління обурених нащадків, щоб передати їм кафедри. Як літній інституційний романтик, я й досі не погоджуюсь з еліотівською ностальгією за теократичною ідеологією — але не бачу підстав сперечатися з кимсь через літературні смаки. Ця книга призначена не академікам, бо лише одиниці з них й досі читають з любові до книг. Але той, кого Джонсон, і слідом за ним Вулф, називали

«звичайний читач», досі існує, й можливо, і далі з охотою приймає поради про те, що можна було б прочитати.

Цей читач не шукає легкої розваги, не спокутує соціальну провину — він прагне розширити рамки свого індивідуального існування. Як неймовірно змінилася академія: мені нещодавно довелося почути, як такого читача засуджують. Один видатний критик заявив, що читати без конструктивної соціальної мети — неетично, і порадив мені з просвітницькою метою заглибитись у праці Абдул-Хана Магомета, засновника Бірмінгемської школи культурного матеріалізму. Я — маніяк, готовий читати усе, тож критика послухався, але на шлях істинний не навернувся. Тож повертаюся розповісти не про те, що потрібно читати, і не про те, як потрібно читати, а тільки про те, що прочитав я сам і що вважаю вартим перечитати. А це єдиний практичний тест, за яким визначається канонічне.

Якщо ми вже зачепили «критику культури» та «культурний матеріалізм», слід також згадати «культурний капітал». Чим є та «додана вартість», експлуатація якої дозволяє накопичити «культурний капітал»? Марксизм — за відомим висловом, радше крик розпачу, аніж наука, — мав своїх поетів, але так само їх має будь-яка інша потужна релігійна ересь. «Культурний капітал» — це або метафора, або нецікавий буквалізм. Вжитий в прямому сенсі, цей вислів описує всього лише ринок — систему видавців, продавців, книжкових клубів. У переносному — лишається криком, частково розпачу, частково — вини за приналежність до прошарку інтелектуалів, наплodжених французьким вищим середнім класом. Або ж, у випадку наших академій, криком вини тих, хто отожднює себе з цими французькими теоретиками і між тим забуває, у якій країні живе й викладає. Чи тут, у Сполучених Штатах Америки, є чи коли-небудь був «культурний капітал»? Нині, ми пануємо в Хаотичну епоху, тому що завжди були хаотичними, навіть в епоху Демократичну. Чи є «Листя трави» «культурним капіталом»? А «Мобі Дік»? Офіційного американського літературного канону ніколи не було й бути не може, тому що естетика в Америці завжди існувала відрубно, самотньо, ізольовано. «Американський класицизм» — це оксюморон, у той час як «класицизм французький» — міцна традиція.

Я не вірю, що літературознавство як таке має майбутнє, хоч це не значить, що помре літературна критика. Вона завжди житиме як парость літератури, хоч, напевно, і не в стінах наших освітніх інституцій. Дослідження з історії західної літератури також триватимуть, але у значно скромнішому масштабі — десь співмірному заняттям сучасних кафедр класичної філології. Те, що нині називається «кафедрами англійської літератури», перетвориться на «кафедри культурології», де комікси про Бетмена, мормонські тематичні атракціони, телебачення, фільми і рок прийдуть на зміну Чосеру, Шекспіру, Мільтону, Вордсворту та Воллесу Стівенсу. Найкращі, колись елітарні, університети та коледжі все ще пропонуватимуть кілька курсів, присвячених Шекспіру, Мільтону та іншим геніям, але викладання їх здійснюватимуть кафедри з трьох-чотирьох науковців — таких же реліктів, як викладачі давньогрецької та латини. Ці зміни наврогд чи варто оплакувати — нині до Єлю вступає лише жменька студентів, яких веде справжня пристрасть до читання. Неможливо навчити студентів любити велику поезію, якщо вони приходять до тебе без цієї любові. Як можна навчити когось усамітненню? Справжнє читання — вельми особиста, самотня діяльність. Вона не вчить бути кращим громадянином. Ери читання — Аристократична, Демократична, Хаотична — видно, добігають кінця, і Теократична епоха, котра гряде, покладатиметься майже всуціль на усну і візуальну культуру.

«Криза літературознавства» у Сполучених Штатах має ті самі особливості, що й релігійне відродження (Велике, як кажуть, Пробудження) або наростання хвилі злочинності. Усе це — медійні, журналістські події. Наша країна переживає постійне релігійне відродження вже протягом двох століть; традиція публічного і домашнього насильства навіть ще більш давня й шанована; а за ті півстоліття, відколи я почав займатися літературознавством, ця діяльність завжди ставилася суспільством під сумнів і майже завжди трактувалася як неважлива. Кафедри англійської та інших літератур ніколи не могли чітко окреслити, чим вони займаються, і завжди були достатньо незрозбірливі, щоби ковтати все, що тільки можна ковтнути.

Є якась моторошна справедливість в тому, що така зажерливість врешті-решт призвела до руйнації: що науку про вірші, п'єси, повісті та романи витіснило скандування різношерстих груп підтримки, вирощених соціальними та політичними реформаторами. Або, іншими словами, що артефакти поп-культури в якості матеріалу для навчання заступили складне мистецтво великих авторів. Поняття «література» не потребує перевизначення. Якщо ви не здатні впізнати літературу, коли читаєте, вам ніхто не допоможе її краще пізнати чи полюбити. Постмарксистські ідеалісти запропонували як вихід із «кризи» «загальнодоступну культуру», але як можна пристосувати для загалу «Втрачений рай» чи другу частину «Фауста»? Найсильніша поезія і пізнавально, й образно надто складна, щоби її дійсно глибоко міг сприйняти ще хтось, крім відносно обмеженої групи людей — будь-якого соціального прошарку, гендеру, раси чи етносу.

Коли я був у шкільному віці, надзвичайно вдалим, пам'ятним вступом до Шекспіра для мене став «Юлій Цезар», майже повсюдно включений у освітні програми. Зараз учителі розповідають мені, що у багатьох школах цю п'єсу більше не задають, оскільки учні не можуть сконцентрувати увагу, щоб дочитати її до кінця. У двох випадках читання й обговорення п'єси замінили на майстрування картонних щитів та мечів. Ніяка націоналізація засобів виробництва та споживання літератури не зарадить цьому занепаду початкової освіти. Нинішня педагогіка стимулює учнів та студентів замінити складні задоволення загальнодоступними — саме тому, що вони легші. Троцький радив своїм товаришам-марксистам читати Данте, але цю ідею політика навряд чи привітали б у наших університетах.

Я — істинно марксистський критик, от тільки прихильник Гручо, а не Карла, і за лозунг собі беру блискучий вислів Гручо: «Що б там не було, я проти!» Спершу я виступав проти неохристиянської Нової критики Т. С. Еліота та його академічних послідовників, далі — проти деконструкції Поля де Мана та його клонів, зрештою — проти шуму, який піднімають Нові ліві та Старі праві з приводу сумнівної несправедливості та ще сумнівішої моралі канонічних творів. Дійсно сильні критики, які зустрічаються так рідко, не доповнюють,

не змінюють і не переглядають Канон — хоча, без сумніву, прагнуть цього. Свідомо чи ні, вони тільки підтверджують канонічність великого твору, яка виростає з одвічного агону між минулим і майбутнім. Те, що Джон Ешбері, Джеймс Меррілл чи Томас Пінчон увійшли до того розпливчатого, несформованого утворення, яке ще тільки може стати американським каноном, не пов'язано з жодним соціо-економічним процесом. Просто поезія Воллеса Стівенса та Елізабет Бішоп обрала Ешбері й Меррілла своїми спадкоємцями, так само, як перед тим поезія Емілі Дікінсон обрала самих Стівенса й Бішоп. Найвищі досягнення Пінчона, як здається, тісно пов'язані з творчістю С. Дж. Перельмана та Натаніеля Веста, але канонічний потенціал «Вигукують лот 49» залежить швидше від того, чи цей роман справді — як здається мені — визначив появу «Міс Самотні серця».

Шекспір і Данте стоять поза цими генеалогічними рядами канонічності; ми ніколи не повіримо, що їх би сильно зацікавив Джойс, Бекетт чи будь-хто інший. Іншими словами, я знову повертаюся до центральної тези моєї книги: Західний канон — це і є Шекспір і Данте. Усе, що існує поза ними — насправді належить їм, а вони — йому. Перевизначати «літературу» — марна справа, тому що ніхто не має достатньо широкого інтелекту, аби охопити Данте й Шекспіра. А вони і є література. Хочете перевизначити їх — хай щастить. Саме це затіяв нині «новий історизм» — французька версія Шекспіра, у якій Гамлет визирає з тіні Мішеля Фуко. Ми також мали щастя по-знайомитись із французьким Фройдом — Лаканом та французьким Джойсом — Дерріда. Але єврейський Фройд та ірландський Джойс мені особисто більше до вподоби, як і англійський — тобто всесвітній — Шекспір. А Шекспір прочитаний у французькій критичній манері, — настільки чарівне безглуздя, що навіть і ганити цей комічний винахід якось незручно.

Чому ж наші студенти-філологи перетворюються на аматорів політології, на неграмотних соціологів, некомпетентних антропологів, посередніх філософів та зіпсутих детермінізмом істориків культури — питання загадкове. Однак певні міркування я таки маю. Студенти ображені літературою, соромляться її або просто люблять не так

вже й сильно. Читаючи вірш, роман чи трагедію, вони вправляються в реконструкції контексту, а не просто розумно встановлюють певні історичні деталі, важливі для розуміння твору. Контексту приписують значно більше впливу й цінності, ніж самим творам — поемі Мільтона, роману Діккенса чи «Макбету». Я не зовсім точно знаю, що означає метафора «соціальні сили», але ці сили, як і фройдівські потяги, напевно не вміють писати й читати, та й взагалі робити будь-що. «Соціальні сили» — це міф, так само, як і лібідо. Шекспір з його скандальною геніальністю був реальною людиною, яка спромоглася написати «Гамлета» і «Короля Ліра», і те, що нині вважається літературною теорією, цю скандальну істину неспроможне прийняти.

Існують або естетичні цінності, або расовий, класовий, гендерний детермінізм. Ви маєте вибирати, бо коли вірите, що цінність, приписувана віршам, п'есам, романам та повістям, — це тільки містифікація, що слугує інтересам панівних класів, навіщо вам взагалі читати замість того, щоби боротися за права експлуатованих? Уявлення, що гнобленим та знедоленим можна допомогти, читаючи замість Шекспіра пролетарських або чорношкірих письменників, — одна з найдивніших ілюзій, що коли-небудь зросла в наших школах.

Найглибша правда про Канон полягає в тому, що його формують не критики, не університети і аж ніяк не політичні діячі. Канони визначають самі письменники, митці, композитори,кладаючись у ланцюг, забезпечуючи зв'язок між сильними попередниками та сильними послідовниками. Візьмемо найжиттєздатніших сучасних авторів США: Ешбері, Меррілла й Пінчона. Мені хочеться проголосити їх канонічними, але знати напевно тут неможливо. Потрібно, щоби після смерті автора змінилося два покоління, аби канонічний прогноз щодо нього підтвердився. Воллес Стівенс, що жив у 1879—1955 роках, — поет, поза сумнівом, канонічний, можливо, це навіть найбільший американський поет після Волта Вітмена й Емілі Дікінсон. Єдиними його суперниками можуть вважатися Роберт Фрост і Т. С. Еліот; щодо Паунда і Вільяма Карлоса Вільямса — певності менше, так само, як щодо Маріанни Мур та Гертруди Стайн (якщо суворо підійти до вірша останньої), а Гарт Крейн помер надто рано. Без Стівенса не було би

Меррілла й Ешбері — як і без Елізабет Бішоп, А. Р. Еммонса та інших видатних постатей. Але нині ще рано судити, чи під впливом самих Меррілла й Ешбері з'являються сильні поети, хоч я особисто в це вірю. Коли стане очевидно, що так, — це допоможе підтвердити канонічність Стівенса, але ще не Меррілла з Ешбері, принаймні — не в тій самій мірі.

Це цікавий процес, і мені хочеться випробувати власне його розуміння. Чи вписується в мою схему Єйтс? Англо-ірландські наступники вкрай насторожено ставляться до його впливу і, здавалося б, цілковито поборолі його. Відповідь тут незмінна: щоби напевно *побачити* зв'язок між авторами, потрібен час. Єйтс помер у 1939-му; я через півстоліття помічаю його вплив у тих, хто цей вплив найсильніше заперечував, — у Еліота та Стівенса; а їхнє значення було величезне — наприклад, вони наклали відбиток на Гарта Крейна, чий вельми характерний акцент, хоч і оцінюється неоднозначно, нині витає скрізь. Стівенс і Еліот різко розходилися в уявленнях про місце культури в суспільстві; переконання Крейна також були абсолютно протилежні Еліотовим. Але естетичні зв'язки, що лише і впливають на канонотворення, усі соціополітичні ідеї змітають. Крейн не сприймав світогляду Еліота, але не міг утекти від його мови. Для досягнення канонічності достатньо великого стилю, оскільки заражає наступників — саме стиль, а канонічне — впізнається за широтою цього зараження.

Глибоко, скажімо, на кілька днів, зануртеся у читання Шекспіра, а потім візьміть будь-якого іншого автора: попередника Шекспіра, сучасника його чи наступника. Заради чистоти експерименту оберіть найкращих письменників з кожної групи — Гомера чи Данте, Сервантеса або Бена Джонсона, Толстого чи Пруста. Різниця відчуватиметься і якісна, і кількісна. Її помічали завжди — від часів Шекспіра й дотепер, і не тільки критики, а й звичайні читачі описували цю різницю як щось, пов'язане з нашим відчуттям «природного». Доктор Джонсон запевняв, що жодна інша річ не приносить такої ж тривалої насолоди, як зображення загальної природи речей. Ця теза і досі видається мені незаперечною, хоч випробування нею не пройшла би більшість із наших сучасних «шедеврів», котрі вибухають щотижня. Відколи п'єси Шекспіра було поставлено вперше, всі і кожен відчув:

в них найприродніше зображено те, що вважаємо нашою сутністю — найприродніше з усіх інших художніх відбитків дійсності. Переходячи від Шекспіра до Данте, Сервантеса і навіть Толстого, відчуваєш ілюзію втрати чуттєвої безпосередності. Озираєшся назад на Шекспіра — і шкодуєш, що відійшов від нього, бо здається, що відійшов від реальності.

Стимули до читання й письма у всіх дуже різні, і часто неясні навіть найбільш свідомим себе читачам і авторам. Можливо, в кінцевому підсумку потяг до метафорики, тобто до писання й читання образних текстів, пояснюється бажанням бути кимсь іншим, бути деінде. Я знову цитую Ніцше, котрий попереджав: те, для чого ми можемо знайти слова — вже мертве у наших серцях; у акті мовлення завжди є щось зневажливе. Гамлет погоджується з Ніцше, і обоє вони, можливо, поширили б цю зневагу й на акт письма. Але читаємо ми не для того, щоби оголити душу, тож у акті читання нічого зневажливого немає. Традиційно ми вірили, що вільна й самотня особистість пише для того, щоб побороти смерть. Я думаю, що особистість, яка прагне сягнути свободи й самотності, читає, у підсумку, з єдиною метою: зустрітися з великим. А тут недалеко і до прихованого бажання приєднатися до великих. Саме з цього бажання і виростає естетичний досвід, званий переживанням Піднесеного, тобто прагнення злетіти над усіма обмеженнями. На всіх нас чекає старість, хвороби, смерть, забуття. Усі ми поділяємо надію — слабку, але вперту, що якимось чином зможемо цього забуття уникнути.

Зустріч з великим під час читання — вельми інтимний процес, який потребує праці й налаштованості. Особливою популярністю серед критиків цей «метод» ніколи не користувався. А нині і взагалі вийшов з моди — коли потяг до свободи й самотності огульно засуджується як політично некоректний, егоїстичний і загалом неприйнятний для суспільства, що незмірно страждає від несправедливості. Центром великого у західній літературі є Шекспір. Це мірило, стандарт для усіх письменників до й після нього — незалежно, драматурги вони, поети або прозаїки. Як творець характерів Шекспір не мав жодного великого попередника — хіба використав деякі

підказки Чосера, натомість по собі не лишив жодного вільного від впливу наступника. Оригінальність його запозичувалась і запозичується так легко, що ми просто не помічаємо, наскільки сильно вона нас змінила і продовжує змінювати. Багато що в західній пост-шекспірівській літературі було захистом проти Шекспіра, чий вплив настільки приголомшливий, що здатен потопити нас усіх — мимо-вільних учнів великого драматурга.

Загадка Шекспіра полягає в його універсалізмі. Узяти, наприклад, стрічки «Макбет» і «Король Лір», відзняті Акіро Куросавою: вони абсолютно куросавівські й одночасно абсолютно шекспірівські. Навіть якщо до Шекспірових персонажів ставитися як до акторських ролей, а не драматичних характерів, все одно неможливо пояснити людську переконливість Гамлета або Клеопатри, яку помічаєш при порівнянні, наприклад, з ролями у Ібсена — без сумніву найкращого європейського драматурга після Шекспіра. Якщо після Гамлета поглянути на Пера Гюнта, після Клеопатри — на Гедду Габлер, ми відчуваємо, як слабшає, блякне особистість, як шекспірівське демонічне пригасає до ібсенівського тролічного. Дивовижна універсальність Шекспіра досягається не тим, що драматург долає умовності своєї епохи: його великі персонажі та п'єси не пручаються, якщо розглядати їх закоріненими в певну добу та певні суспільні обставини. Однак вони опираються будь-якій спробі редукції — історичної, соціальної або теологічної; опираються і нашим запізнілим психоаналізам чи моралізуванням.

Фальстафу дійсно притаманна більшість тих нищих якостей, які віднаходять учені під проводом принца Генрі, але за оригінальністю світосприйняття цей кмітливець, мислитель, дотепник не поступається Гамлету. Мало сказати, що Фальстаф пропонує актору блискучу роль; він — космос, а не орнамент, і тримає дзеркало не тільки перед природою, скільки перед нашою здатністю жити свіжим життям — в найчистішому її вигляді. Блейк якось сказав, що краса — це буяння, і згідно з цим визначенням, не існує прекраснішого драматичного персонажа, ніж сер Джон Фальстаф. Він доростає практично до раблезіанської пишноти гігантських форм — при тому, що його обмежено рамками сцени, а перед Панургом відкрито простори усієї

фантазмагоричної Франції. Те, що Вільям Гезлітт називав *смакуванням* — «азартом чи пристрасстю, з якою описується світ», він знаходив насамперед у Шекспіра, а серед прозаїків — у Боккаччо й Рабле. Крім того, Гезлітт наполягав: у мистецтві немає прогресу, що в наш занепадницький час намагаються заперечити.

Навіщо самотньому критику, служителю традиції, котра згасає, укладати список творів, що їх цей критик вважає для Заходу канонічними? Навіть елітарні наші університети не намагаються нічого вдіяти супроти наступу мультикультуралістів. Та все ж, навіть якщо сучасні сумні тенденції закріпляться міцно й надовго, відбір канонічних творів, минулих і сучасних, — сама собою цікава й захоплива діяльність. Це частина того безупинного агону, яким є література. Кожна людина має, або повинна мати, список книг, які би вона взяла з собою на безлюдний острів, — на той день, коли, втікаючи від ворогів, ви дійсно прибі'єтесь до якогось самотнього берега, або коли, кульгаючи, переможно полишите поле бою, щоби решту життя спокійно провести за книжкою. Якби мені довелось вибирати єдину книгу — це було би повне зібрання Шекспіра; якщо дві — те саме і Біблія. Якщо три?.. Тут починаються труднощі. Вільям Гезлітт, один із нечисленних критиків, що самі потрапили до Канону, має чудовий есей «Про читання старих книжок»:

Моє ставлення до книжок, що пережили автора на покоління чи два — не обов'язково найгірше. Щодо мертвих у мене загалом більше певності, ніж щодо живих. Письменників, сучасних критику, можна поділити на два класи: друзів та ворогів. Думати про перших ми змушені надто добре, думати про других — схильні надто погано, і, таким чином, не можемо ані отримати задоволення від спокійного читання, ані справедливо оцінити заслуги і тих, і інших.

Обережність Гезлітта стає у великій нагоді критику присмеркової епохи. Писана історія світу стає все довшою і складнішою, а тому проблема надміру книг (і авторів) стає центральною в усіх дискусіях щодо Канону. Питання «Що читати?» — нині не стоїть,

оскільки в епоху телебачення та кіно так мало людей взагалі читають. На практиці головне питання таке: «Читанням чого себе турбувати не варто?»

Коли догми «школи ресентименту» стануть поширеними, й естетика буде повсюдно сприйматися як маскування соціо-політичних інтересів, знайдуться легкі відповіді на ці питання. Аналогічно до закону Грешема, погана література витіснить добру — адже соціальним змінам більше сприяє Еліс Волкер¹, аніж інші, талановитіші автори, чия уява є більш дисциплінованою. Але звідки соціальні реформатори братимуть директиви для «свого» читацького вибору? Політика, на превеликий жаль, швидко застаріває — як газета за минулий місяць; зберегти новизну їй вдається лише зрідка. Можливо, літературні політики ніколи не виходитимуть з-за станка. Але ж наскільки мало важать політичні пози у навдивовижу інтимних сімейних романах між великими письменниками — між авторами, чий вплив один на одного не має нічого спільного з політичними симпатіями чи антипатіями.

Літературний вплив належить до царини «політики духу»: формування Канону, навіть якщо й неминуче відбиває класові інтереси, відбувається вкрай неоднозначно й суперечливо. Центральною фігурою англо-американського поетичного Канону є Мільтон, а не два найкращі англійські поети — Чосер і Шекспір. Так само головним у домодерній історії усієї західної літератури вважається не один із найбільших поетів — Гомер, Данте, Чосер або Шекспір, — а Вергілій, що став великою ланкою між еллінізмом (Каллімах) та європейською епічною традицією (Данте, Тассо, Спенсер, Мільтон). Вергілій та Мільтон зберігають здатність викликати вкрай суперечливе ставлення у поетів, народжених після них, і саме ці суперечності визначають їхню центральну позицію у Каноні. Що б там не думали ідеалізатори Канону, від Езри до Нортропа Фрая, Канон існує не для того, щоби звільняти читачів від тривоги й турбот. Навпаки, Канон — це і є високий неспокій, як і кожен сильний літературний твір — високий

¹ Відома феміністична письменниця.

неспокій його автора. Літературний канон не подібний на таке собі хрещення культурою. Він не звільняє від культурних страхів, навпаки, їх тільки підтверджує, але при цьому — надає їм формий узгодженості.

Ідеологія відіграє велику роль у формуванні літературного канону, якщо ви наполягаєте, що естетична позиція — це також ідеологія, як хором твердять усі шість гілок Школи ресентименту: феміністи, марксистки, лаканіанці, нові істористи, деконструктивісти та семіотики. Звісно, естетики бувають різні, і проповідники, які прагнуть пристосувати літературознавство до священної війни в ім'я соціальних змін, явно по-іншому розуміють естетику, ніж я — постмерсоніанський послідовник Патера і Вайлда. Чи має значення ця різниця — поки що неясно: здається, між мною та соціальними реформаторами існує згода щодо канонічного статусу Пінчона, Меррілла та Ешбері як трьох центральних фігур сучасності. «Обурені» пропонують альтернативних кандидатів, афроамериканців та жінок, але не від щирого серця.

Якщо літературний канон — продукт виключно класових, расових, гендерних та національних інтересів, те саме, гіпотетично, можна було би сказати про інші мистецтва, наприклад, музику або малярство. Матісса та Стравінського, в такому разі, теж варто разом із Джойсом та Прустом дезавувувати як мертвих білих європейських чоловіків. Я спостерігаю за натовпами нью-йоркців на виставці Матісса і думаю: невже їх привела сюди суспільна обумовленість? Коли школа ресентименту переможе серед істориків та критиків мистецтва, як перемогла у філологічній освіті, невже на Матісса перестануть ходити, а натомість організовано попрямують на базгранину «Геріля Гьорлз»? Безглуздість цих питань очевидна, коли згадуєш велич Матісса, і так само Стравінському не загрожує, що балетні компанії світу замінять його твори політично коректною музикою. Чому ж тоді література настільки вразлива перед натиском соціальних ідеалістів? Одна з відповідей, можливо, така: через поширену ілюзію, що для створення та сприйняття художньої літератури (як ми звикли її називати) потрібно менше знань і менше технічних навиків, ніж у інших мистецтвах.

Якби ми всі говорили нотами або мазками пензля, думаю, Стравінський з Матіссом потрапили би під той самий удар, що й канонічні літератори. Примушуючи себе читати всі ті численні твори, що висувуються як альтернатива Західному канону, я постійно ловлю себе на думці: ці претенденти, напевно, вірять, що все своє життя розмовляли прозою або що їхня відвертість — це вже готова поезія, яка потребує лишень косметичного редагування. Тож я повертаюся до своїх списків, сподіваючись, що вцілілий читач знайде серед них твори та авторів, яких ще не знає. Я вірю, що знання про ті втіхи, якими лише канонічна література здатна нас винагородити, буде збережено.

VI

ДОДАТКИ



A. ТЕОКРАТИЧНА ЕПОХА

У цьому списку не відображено чимало цінних творів давньогрецької та давньоримської літератури, однак звичайний читач навряд чи й знайшов би час із ними знайомитись. Історія стає все довшою, і канон давнішої літератури з необхідності звужується. Оскільки у цій книзі йдеться суто про літературний канон, я включаю до цього списку лише ті релігійні, філософські, історичні та наукові твори, що становлять значний естетичний інтерес. Із книг, представлених у цьому підрозділі, особливу увагу слід звернути на Коран — якщо читач вже добре знайомий з Біблією, Гомером, Платоном, афінськими драматургами та Вергілієм. Ігнорувати Коран нерозумно і все більш небезпечно, як через його естетичну та духовну силу, так і через той вплив, який він чинитиме на наше майбутнє.

Я також включив до цього списку деякі писання, священні книги та перші літературні тексти санскритом, оскільки вони суттєво вплинули на Західний канон. А от багатюща давньокитайська література існує майже ізольовано від західної літературної традиції і рідко знаходить адекватне відображення у доступних нам перекладах, а тому не була сюди включена.

ДАВНІЙ БЛИЗЬКИЙ СХІД

Епос про Гільгамеша

Єгипетська книга мертвих

Біблія (короля Якова¹)

Апокрифи

Повчання отців («Піркей авот»)

ДАВНЯ ІНДІЯ (САНСКРИТ)

«Махабхарата»

Бхагавадгіта — ключова релігійна частина з 6 книги
«Махабхарати»

«Рамаяна»

ДАВНЯ ГРЕЦІЯ

Гомер

«Іліада»

«Одіссея»

Гесіод

«Труди і дні»

«Теогонія»

Архілох, Сапфо, Алкман

Піндар

«Оди»

Есхіл

«Орестея»

«Семеро проти Фів»

«Прометей прикутий»

«Перси»

«Благальниці»

¹ Біблія короля Якова — англійський переклад Біблії 1611 року, що має статус канонічного.

Софокл

- «Цар Едіп»
- «Едіп у Колоні»
- «Антигона»
- «Електра»
- «Аякс»
- «Трахініянки»
- «Філоктет»

Евріпід

- «Кіклоп»
- «Геракл»
- «Алкеста»
- «Гекуба»
- «Вакханки»
- «Орест»
- «Андромаха»;
- «Медея»
- «Іон»
- «Іпполіт»
- «Єлена»
- «Іфігенія в Авліді»

Арістофан

- «Птахи»
- «Хмари»
- «Жаби»
- «Лісістрата»
- «Вершники»
- «Оси»
- «Жінки в народних зборах»

Геродот

- «Історія»

Фулідід

«Історія Пелопоннеської війни»

Досократики (Геракліт, Емпедокл)

Платон

«Діалоги»

Арістотель

«Поетика»

«Етика»

ГРЕЦІЯ ДОБИ ЕЛЛІНІЗМУ

Менандр

«Саміянка»

Псевдо-Лонгін

«Про піднесенє»

Каллімах

«Гімни»

«Епіграми»

Феокріт

«Ідилії»

Плутарх

«Порівняльні життєписи»

«Моралії»

Езоп

Байки

Лукіан

«Сатири»

РИМЛЯНИ

Плавт

- «Псевдол»
- «Хвальковитий воїн»
- «Канат»
- «Амфітріон»

Теренцій

- «Дівчина з Андросу»
- «Євнух»
- «Свекруха»

Лукрецій

- «Про природу речей»

Цицерон

- «Про природу богів»

Горацій

- «Оди»
- «Послання»
- «Сатири»

Персій

- «Сатири»

Катулл

- «Аттіс»
- Інша лірика

Вергілій

- «Енеїда»
- «Еклоги» та «Георгіки»

Лукіан

- «Фарсалия»

Овідій

«Метаморфози»

«Наука кохання»

«Героїди» (або «Послання героїнь»)

Ювенал

Сатири

Марціал

Епіграми

Сенека

Трагедії, зокрема, «Медія» та «Навіжений Геркулес»

Апулей

«Золотий осел»

**СЕРЕДНІ ВІКИ: ЛАТИНА, АРАБСЬКА та ОКРЕМІ НАЦІОНАЛЬНІ МОВИ
до ДАНТЕ**

Святий Августин

«Град Божий»

«Сповідь»

Коран

«Тисяча та одна ніч»

«Старша Едда»

Сноррі Стурлусон

«Молодша Едда»

«Пісня про Нібелунгів»

Вольфрам фон Ешенбах

«Парсиваль»

Кретъен де Труа

«Івейн, або Лицар із левом»

«Беовульф»

«Пісня про мого Сіда»

Крістіна Пізанська

«Книга про град жінок»

Дієго де Сан Педро

«Темниця кохання»

В. АРИСТОКРАТИЧНА ЕПОХА

Це проміжок, що охоплює п'ятсот років від «Божественної комедії» Данте до другої частини «Фауста» Гете — ера, у якій п'ять найбільших національних літератур — італійська, іспанська, англійська, французька та німецька — породили величезний корпус творів. У цьому та наступних списках я інколи пропускаю окремі твори класиків, а інколи — намагаюся привернути увагу до авторів та книг, які вважаю канонічними, але при цьому знехтуваними. Від цього списку я починаю виключати багатьох добрих, але не центральних письменників. Крім того, починаючи з Аристократичної епохи ми стикаємося з феноменом «одноденки» — прикрим явищем, що особливо поширюється у Демократичну епоху, а нині загрожує затопити нас повністю. Письменники, яких дуже високо цінують у їхній час та в їхній країні, інколи здатні здобути славу в інших епохах та націях, але частіше — маліють до масштабу колись модних фетишів. На нашій сучасній літературній сцені я бачу принаймні кілька десятків таких осіб, і не включати їх до мого списку — найкращий спосіб назвати їх. Цьому питанню я присвячу більше уваги в останньому підрозділі.

ІТАЛІЯ

Данте

«Божественна комедія»

«Нове життя»

Петрарка

Ліричні вірші

Джованні Боккаччо

«Декамерон»

Маттео Марія Боярдо

«Закоханий Роланд»

Людовіко Аріосто

«Несамовитий Роланд»

Мікеланжело Буонаротті

Сонети та мадригали

Ніколо Макіавеллі

«Державець»

Комедія «Мандрагора»

Леонардо да Вінчі

«Нотатки»

Балдассаре Кастільйоне

«Книга придворного»

Гаспара Стампа

Сонети та мадригали

Джорджіо Вазарі

«Життя митців»

Бенвенуто Челліні

«Автобіографія»

Торквато Тассо

«Визволений Єрусалим»

Джордано Бруно

«Вигнання тріумфального звіра»

Томазо Кампанелла

Поезії

«Місто сонця»

Джамбаттіста Віко

«Принципи нової науки»

Карло Гольдоні

«Слуга двох панів»

Вітторіо Альфьєрі

«Душа»

ПОРТУГАЛІЯ

Луїс де Камоєнс

«Лузіади»

Антоніо Феррейра

Поезії у «Відродженій музи»

ІСПАНІЯ

Хорхе Манріке

Поезії

Фернандо де Рохас

«Селестина»

Франсіско де Кеведо

«Сновидіння»

«Сатиричний лист несхвалення»

Луїс де Леон

Поезії

Св. Іоанн Хреста

Поезії

Луїс де Гонгора

Сонети

«Поеми усамітнення»

Мігель де Сервантес

«Дон Кіхот»

«Повчальні новели»

Лопе де Вега

«Доротея»

«Фуенте овехуна»

«Покара — не помста»

«Кабальєро з Ольмедо»

Тірсо де Моліна

«Севільський бешкетник»

Педро Кальдерон де ла Барка

«Життя — це сон»

«Саламейський алькальд»

«Чарівний маг»

«Лікар своєї честі»

АНГЛІЯ та ШОТЛАНДІЯ

Джефрі Чосер

«Кентерберійські оповідання»

«Троїл та Крессіда»

Сер Томас Мелорі

«Смерть Артура»

Вільям Данбар
Поезії

Сер Томас Мор
«Утопія»

Сер Томас Вайетт
Поезії

Генрі Говард, граф Сурей
Поезії

Сер Філіп Сідні
«Аркадія»
«Астрофіл та Стелла»
«На захист поезії»

Фальк Гревіль, лорд Брук
Поезії

Едмунд Спенсер
«Королева фей»
Мала поезія

Сер Волтер Релі
Поезії

Крістофер Марлоу
Поезії та п'єси

Майкл Дрейтон
Поезії

Семюел Деніел
Поезії
«Захист рими»

Томас Неш
«Безталанний мандрівник»

Томас Кід

«Іспанська трагедія»

Вільям Шекспір

П'єси та поезії

Томас Кемпіон

Пісні

Джон Донн

Вірші та проповіді

Бен Джонсон

Вірші, п'єси та сценарії маскарадів

Френсіс Бекон

«Досліди»

Роберт Бертон

«Анатомія меланхолії»

Сер Томас Браун

«Religio Medici»

«Hydriotaphia» (або «Поховальна урна»)

«Сад Кіра»

Томас Гоббс

«Левіафан»

Роберт Геррік

Поезії

Томас Кер'ю

Поезії

Річард Лавлейс

Поезії

Ендрю Марвелл

Поезії

Джордж Герберт
«Храм»

Томас Трагерн
«Століття», «Подяки», інші поезії

Генрі Воган
Поезії

Джон Вілмот, граф Рочестер
Поезії

Річард Крешо
Поезії

Френсіс Бомон та Джон Флетчер
П'єси

Джордж Чапмен
Комедії, трагедії, вірші

Джон Форд
«Шкода, що вона розпусниця»

Джон Марстон
«Невдоволений»

Джон Вебстер
«Білий диявол»
«Герцогиня Мальфі»

Томас Міддлтон та Вільям Роулі
«Перевертень»

Сіріл Тернер
«Трагедія месника»

Філіп Мессінджер
«Новий спосіб виплатити старі борги»

Джон Баньян

«Шлях пілігрима»

Айзек Волтон

«Досконалий рибалка»

Джон Мільтон

«Втрачений рай»

«Повернення раю»

«Люсідас», «Комус», мала поезія

«Самсон-борець»

«Ареопагітика»

Джон Обрі

«Короткі життєписи»

Джеремі Тейлор

«Смерть у святості»

Семюел Батлер

«Гудібрас»

Джон Драйден

Вірші та п'єси

Критичні нариси

Томас Отвей

«Врятована Венеція»

Вільям Конгрів

«Як у світі ведеться»

«Любов за любов»

Джонатан Свіфт

«Казка бочки»

«Мандри Гулівера»

Памфлети

Поезії

Сер Джордж Етерідж
«Чепурун»

Александр Поуп
Поезії

Джон Гей
«Опера жебрака»

Джеймс Босвелл
«Життя Джонсона»
«Щоденник»

Семюел Джонсон
Праці

Едвард Гіббон
«Історія занепаду та падіння Римської імперії»

Едмунд Берк
«Філософське дослідження про походження наших ідей
піднесеного і прекрасного»
«Міркування з приводу революції у Франції»

Моріс Морган
«Нарис про драматичний характер сера Джона
Фальстафа»

Вільям Коллінз
Поезії

Томас Грей
Поезії

Джорж Фаркуер
«Хитрощі франтів»
«Офіцер-вербувальник»

Вільям Вічерлі

«Провінціалка»

«Щиросердний»

Крістофер Сمارт

«Jubilate Agno»

«Пісня Давиду»

Олівер Голдсміт

«Векфілдський священик»

«Ніч помилок»

«Мандрівник»

«Покинуте село»

Ричард Брінслі Шерідан

«Школа злослів'я»

«Суперники»

Вільям Купер

Поетичні твори

Джордж Кребб

Поетичні твори

Даніель Дефо

«Молл Фландерс»

«Робінзон Крузо»

«Щоденник чумного року»

Семюел Річардсон

«Кларисса»

«Памела»

«Сер Чарльз Грандісон»

Генрі Філдінг

«Джозеф Ендрюс»

«Історія Тома Джонса, знайди»

Тобіас Смоллет

«Подорож Гемфрі Клінкера»

«Пригоди Родеріка Рендома»

Лоренс Стерн

«Життя та погляди Трістрама Шенді, джентльмена»

«Сентиментальна мандрівка Францією та Італією»

Фанні Берні

«Евеліна»

Джозеф Еддісон і Річард Стіл

Журнал «Спектейтор» («Глядач»)

ФРАНЦІЯ

Жан Фруассар

Хроніки

«Пісня про Роланда»

Франсуа Війон

Поезії

Мішель де Монтень

«Проби»

Франсуа Рабле

«Гаргантюа і Пантагрюель»

Маргарита Наваррська

«Гептамерон»

Жоашен Дю Белле

«Жалощі»

Моріс Сев

«Делія»

П'єр де Ронсар

Оди, елегії, сонети

Філіп де Коммін
«Мемуари»

Агріппа д'Обіньє
Трагічні поеми

Робер Гарньє
«Марк Антоній»
«Іудейки»

П'єр Корнель
«Сід»
«Поліевкт»
«Нікомед»
«Горацій»
«Цинна»
«Родогуна»

Франсуа де Ларошфуко
«Максими»

Жан де Лафонтен
«Байки»

Мольєр
«Мізантроп»
«Тартюф»
«Школа дружин»
«Вчені жінки»
«Дон Жуан»
«Школа чоловіків»
«Смішні манірниці»
«Міщанин-шляхтич»
«Скнара»
«Уявно хворий»

Блез Паскаль

«Думки»

Жак-Бенінь Боссює

«Надгробні промови»

Ніколя Буало-Депрео

«Мистецтво поетичне»

«Аналой»

Жан Расін

«Федра»

«Андромаха»

«Британік»

«Гофолія»

П'єр Карле де Маріво

Сім комедій

Жан-Жак Руссо

«Сповідь»

«Еміль»

«Нова Елоїза»

Вольтер

«Задіг»

«Кандід»

«Листи до Англії»

«Поема про загибель Лісабона»

Абат Прево

«Манон Леско»

Мадам де Лафайет

«Принцеса Клевська»

Себастьєн-Рош Ніколя де Шамфор

«Витвори ідеальної цивілізації»

Дені Дідро
«Небіж Рамо»

Шодерло де Лакло
«Небезпечні зв'язки»

НІМЕЧЧИНА

Голландця Еразма Роттердамського, який жив у Швейцарії та Німеччині й писав латиною, я теж включаю сюди, частково через його вплив на лютеранську Реформацію.

Еразм
«Похвала глупоті»

Йоганн Вольфганг фон Гете
«Фауст»
«Поезія і правда»
«Егмонт»
«Вибіркова схожість»
«Страждання юного Вертера»
Поезії
«Роки навчання Вільгельма Майстра»
«Роки мандрювань Вільгельма Майстра»
«Італійська подорож»
Віршовані п'єси
«Герман та Доротея»
«Римські елегії»
«Венеційські епіграми»
«Західно-східний диван»

Фрідріх Шиллер
«Розбійники»
«Марія Стюарт»
«Валленштайн»
«Дон Карлос»
«Про наївну та сентиментальну поезію»

Готхольд Лессінг
«Лаокоон»
«Натан-мудрець»

Фрідріх Гельдерлін
Поезії

Гайнріх фон Кляйст
Драми
Повісті

С. ДЕМОКРАТИЧНА ЕПОХА

Я розташував Демократичну епоху Віко в постгетевському дев'ятнадцятому столітті — це час, коли література італійська та іспанська поступилася лідерством англійській, що відродила ренесансні традиції у романтизмі, а також французькій та німецькій. До того ж, це доба, коли зміцніли російська та американська літератури. Я протистою спробам сучасних академічних хрестоносців увести до Канону ряд слабких письменниць дев'ятнадцятого століття, а також — рудиментарні оповідки та поезію афроамериканців. Поширення Канону, про що я вже не одноразово зазначав у цій книзі, призводить до витіснення великих письменників, інколи навіть найкращих, тому що на практиці ніхто з нас (ким би ми не були) не знайде часу, аби прочитати геть усю літературу, якою б сильною наша жага до читання не була. Неадекватні автори забирають у нас, особливо у забіганій молоді, ті сили, які ліпше витратити на сильніших письменників. Майже все, що було відроджено чи відкрито феміністичними та афроамериканськими дослідниками, потрапляє саме до категорії «одноденки».

ІТАЛІЯ

Уго Фосколо

«Гробниці»

«Останні листи Якопо Ортиса»

Оди і «Грації»

Алессандро Мандзоні

«Заручені»

«Про історичний роман»

Джакомо Леопарді

Есе та діалоги

Поезії

«Моральні нариси»

Джузеппе Джоакіно Беллі

«Римські сонети»

Джозуе Кардуччі

«Гімн Сатані»

«Варварські оди»

«Рими та ритми»

Джованні Верга

«Сільські новели»

«Маестро Дон Джезуальдо»

«Дім біля кизилового дерева»

«Вовчиця»

ІСПАНІЯ І ПОРТУГАЛІЯ

Густаво Адольфо Беккер

Поезії

Беніто Перес Галдос

«Фортуната і Хасинта»

Леопольдо Алас (Кларін)
«Регентка»

Жозе Марія Еса де Кейрош
«Родина Майя»

ФРАНЦІЯ

Бенджамін Констан
«Адольф»
«Червоний зошит»

Франсуа Рене де Шатобріан
«Атала»
«Рене»
«Геній християнства»

Альфонс де Ламартін
«Поетичні роздуми»

Альфред де Віньї
«Четтертон»
Поезії

Віктор Гюго
Поезії
«Знедолені»
«Собор Паризької Богоматері»
«Вільям Шекспір»
«Трудівники моря»
«Кінець Сатани»
«Бог»

Альфред де Мюссе
Поезії
«Лорензаччіо»

Жерар де Нерваль

«Химери»

«Сильвія»

«Аврелія»

Теофіль Готьє

«Мадмуазель де Мопен»

«Емалі та камеї»

Оноре де Бальзак

«Золотоока дівчина»

«Луї Ламбер»

«Шагренева шкіра»

«Батько Горіо»

«Кузина Бетта»

«Блиск і злидні куртизанок»

«Євгенія Гранде»

«Урсула Міруе»

Стендаль

«Про кохання»

«Червоне і чорне»

«Пармський монастир»

Гюстав Флобер

«Пані Боварі»

«Виховання почуттів»

«Саламбо»

«Просте серце»

Жорж Санд

«Чортова калюжа»

Шарль Бодлер

«Квіти зла»

«Паризький сплін»

Стефан Малларме
Поезія та проза

Поль Верлен
Поезія

Артюр Рембо
Поезія

Тристан Корб'єр
«Криве кохання»

Жюль Лафорг
Вибрані твори

Гі де Мопассан
Новели

Еміль Золя
«Жерміналь»
«Пастка»
«Нана»

СКАНДИНАВІЯ

Генрік Ібсен
«Бранд»
«Пер Гюнт»
«Кесар і Галілеянин»
«Гедда Габлер»
«Майстер-будівничий»
«Жінка з моря»
«Коли ми, мертві, прокинемось»

Август Стрінберг
«Шлях в Дамаск»
«Фрекен Жюлі»
«Батько»

«Танок смерті»
«Соната привидів»
«Гра снів»

ВЕЛИКОБРИТАНІЯ

Роберт Бернс
Поезії

Вільям Блейк
Поезії

Вільям Вордсворт
Поезії
«Прелюдія»

Вальтер Скотт
«Веверлі»
«Единбурзька в'язниця»
«Редгаунтлет»
«Пуритани»

Джейн Остін
«Гордість та упередження»
«Емма»
«Менсфілд-парк»
«Переконання»

Семюел Тейлор Колрідж
Поезія та проза

Доротія Вордсворт
«Грасмірський щоденник»

Вільям Гезлітт
Нариси та критика

Лорд Байрон
«Дон Жуан»
Поезії

Волтер Севідж Лендор
Поезії
«Уявні бесіди»

Томас де Квінсі
«Сповідь англійця, любителя опіуму»
Вибрана проза

Чарльз Лемб
«Досліди»

Марія Еджворт
«Замок Рекрент»

Елізабет Гаскелл
«Кренфорд»
«Мері Бартон»
«Північ та Південь»

Джеймс Гогг
«Спогади та зізнання виправданого грішника»

Чарльз Метьюрін
«Мельмот-мандрівник»

Персі Біші Шеллі
Поезії
«На захист поезії»

Мері Волстонкрафт Шеллі
«Франкенштайн»

Джон Клер
Поезії

Джон Кітс

Поезії

Листи

Томас Ловелл Беддоуз

«Книга жартів про смерть»

Поезії

Джорж Дарлі

«Напій забуття»

Поезії

Томас Гуд

Поезії

Томас Вейд

Поезії

Роберт Браунінг

Поезії

«Каблучка і книга»

Чарльз Діккенс

«Посмертні записки Піквікського клубу»

«Девід Копперфілд»

«Пригоди Олівера Твіста»

«Повість про два міста»

«Холодний дім»

«Важкі часи»

«Ніколас Нікльбі»

«Домбі і син»

«Великі сподівання»

«Мартін Чезльвіт»

«Різдвяні оповідання»

«Крихітка Дорріт»

«Наш спільний друг»

«Таємниця Едвіна Друда»

Алфред Теннісон
Поезії

Данте Гєбриєл Россетті
Поезії та переклади

Метью Арнолд
Поезії та есе

Артур Г'ю Клаф
Поезії

Крістіна Россетті
Поезії

Томас Лав Пікок
«Абатство кошмарів»
«Маєток Грілла»

Джерард Менлі Гопкінс
Поезія та проза

Томас Карлейл
Вибрана проза
«Перекроєний кравець»

Джон Рескін
«Сучасні маляри»
«Камені Венеції»
«Останньому, що й першому»
«Королева ефіру»

Вальтер Патер
«Нариси з історії Ренесансу»
«Оцінки»
«Уявні портрети»
«Марій-епікуреєць»

Едвард Фіцджеральд
«Рубайят Омара Хайяма»

Джон Стюарт Мілл
«Про свободу»
«Автобіографія»

Джон Генрі Ньюмен
«Апологія свого життя»
«Грамати́ка згоди»
«Ідея університету»

Ентоні Троллоп
«Барсетширські хроніки»
«Паллізерські» романи
«Ферма Орлі»
«Як ми тепер живемо»

Льюїс Керролл
Повне зібрання творів

Едвард Лір
«Повне зібрання небилиць»

Джорж Гіссінг
«Нова Граб-стріт»

Алджернон Чарлз Свінберн
Поезії та листи

Шарлотта Бронте
«Джейн Ейр»
«Вілетта»

Емілі Бронте
Поезії
«Грозовий перевал»

Вільям Мейкпіс Теккерей

«Ярмарок суєти»

«Історія Генрі Есмонда»

Джорж Мередіт

Поезії

«Егоїст»

Френсіс Томпсон

Поезії

Лайонел Джонсон

Поезії

Роберт Бріджес

Поезії

Гілберт Кейт Честертон

Поезії

«Людина, що була Четвергом»

Семюел Батлер

«Едін»

«Шлях усієї плоті»

В. С. Гілберт

Повне зібрання п'єс Гілберта й Саллівена

«Балади Беба»

Вілкі Коллінз

«Місячний камінь»

«Леді в білому»

«Без імені»

Ковентрі Петмор

Оди

Джеймс Томсон

«Місто жажливої ночі»

Оскар Вайлд

П'єси

«Портрет Доріана Грея»

«Митець як критик»

Листи

Джон Девідсон

Балади

Пісні

Ернст Довсон

Поезії

Джорж Еліот

«Адам Бід»

«Сайлес Марнер»

«Млин на Флоссі»

«Міддлмарч»

«Даніель Деронда»

Роберт Льюїс Стівенсон

Статті

«Викрадений»

«Дивна історія доктора Джекіла й містера Гайда»

«Острів скарбів»

«Нові арабські казки»

«Володар Баллантре»

«Вір Гермістон»

Вільям Морріс

Поезії

«Земний рай»

«Колодязь на краю світу»

«Вісті нізвідки»

Брем Стокер

«Дракула»

Джордж Макдональд
«Ліліт»
«За спиною північного вітру»

НІМЕЧЧИНА

Новаліс (Фрідріх фон Гарденберг)
«Гімни до ночі»
«Фрагменти»

Якоб та Вільгельм Грімм
«Казки»

Едвард Мьоріке
Поезії
«Моцарт на шляху до Праги»

Теодор Шторм
«Іммензее»
Поезії

Готфрід Келлер
«Зелений Генріх»
Новели

Е. Т. А. Гофман
«Еліксири сатани»
Повісті та казки

Єремія Готгельф
«Чорний павук»

Адальберт Штіфтер
«Бабине літо»
Повісті

Фрідріх Шлегель
Критичні статті
«Фрагменти»

Георг Бюхнер
«Смерть Дантона»
«Воцтек»

Генріх Гайне
Поезії

Ріхард Вагнер
«Перстень Нібелунгів»

Фрідріх Ніцше
«Народження трагедії»
«По той бік добра і зла»
«Генеалогія моралі»
«Воля до влади»

Теодор Фонтане
«Еффі Бріст»

Стефан Георге
Поезії

РОСІЯ

Олександр Пушкін
Повісті
Поезії
Поеми
«Євгеній Онегін»
«Борис Годунов»

Микола Гоголь
Повісті
«Мертві душі»
«Ревізор»

Михайло Лермонтов
Поеми
«Герой нашого часу»

Сергій Аксаков

«Сімейна хроніка»

Олександр Герцен

«Минуле і думи»

«З того берега»

Іван Гончаров

«Фрегат „Паллада“»

«Обломов»

Іван Тургенєв

«Записки мисливця»

«Місяць на селі»

«Батьки і діти»

«Напередодні»

«Перше кохання»

Федір Достоевський

«Записки з підпілля»

«Злочин і кара»

«Ідіот»

«Біси»

«Брати Карамазови»

Повісті

Лев Толстой

«Козаки»

«Війна і мир»

«Анна Кареніна»

«Сповідь»

«Влада темряви»

Повісті

Микола Лєсков

Повісті

Олександр Островський
«Буря»

Микола Чернишевський
«Що робити?»

Олександр Блок
«Дванадцять» та інші поезії

Антон Чехов
Повісті
П'єси

СПОЛУЧЕНІ ШТАТИ

Вашингтон Ірвінг
«Книга замальовок»

Вільям Каллен Брайант
Поезії

Джеймс Фенімор Купер
«Звіробій»

Джон Грінліф Вітт'єр
«Вибрані твори»

Ральф Волдо Емерсон
«Природа»
«Досліди», перший і другий цикл
«Обранці людства»
«Диригування життям»
«Щоденники»
Поезії

Емілі Дікінсон
Поезії

Волт Вітмен

«Листя трави», перше видання

«Листя трави», третє видання

«Вірші. Повне зібрання»

«Пам'ятні дні»

Натаніель Готорн

«Багряна буква»

Повісті та ескізи

«Мармуровий фавн»

«Записники»

Герман Мелвілл

«Мобі Дік»

«Повісті на веранді»

«Біллі Бадд»

Поезії

«Кларел»

Едгар Аллан По

Поезії

Оповідання

Нариси та рецензії

«Повість про пригоди Артура Гордона Піма»

«Еврика»

Джонс Вері

Нариси та поезії

Фредерік Годдард Такермен

«Цвіркун та інші поезії»

Генрі Девід Торо

«Волден, або Життя в лісі»

Поезії

Нариси

Річард Генрі Дана-молодший

«Два роки під парусом»

Фредерік Дуглас

«Повість про життя Фредеріка Дугласа, американського раба»

Генрі Водсворт Лонгфелло

Поезії

Сідні Ланье

Поезії

Френсіс Паркмен

«Франція й Англія в Північній Америці»

«Орегонська тропа»

Генрі Адамс

«Виховання Генрі Адамса»

«Гора Сен-Мішель і Шартр»

Амброс Бірс

«Вибрані твори»

Луїза Мей Елкот

«Маленькі жінки»

Чарльз В. Чеснатт

Оповідання

Кейт Шопен

«Пробудження»

Вільям Дін Говеллс

«Піднесення Сайласа Лефема»

«Сучасна історія»

Стівен Крейн

«Червоний знак відваги»

Оповідання

Поезії

Генрі Джеймс

«Жіночий портрет»

«Бостонці»

«Принцеса Казамассіма»

«Важкий вік»

«Посли»

«Крила голубки»

«Золота чаша»

Оповідання та повісті

Гаролд Фредерік

«Прокляття Терона Вейра»

Марк Твен

Оповідання

«Пригоди Гекльберрі Фіна»

«Номер сорок чотири, таємничий незнайомиць»

«Роззява Вільсон»

«Янки з Коннектикута при дворі короля Артура»

Пізня творчість

Вільям Джеймс

«Різноманіття релігійного досвіду»

«Прагматизм»

Френк Норріс

«Спрут»

Сара Орн Джуїтт

«Країна гостроверхих смerek» та інші повісті

Трамбелл Стікні

Поезії

D. ХАОТИЧНА ЕПОХА

Канонічне пророцтво

Я не настільки впевнений у цьому списку, як у перших трьох. Культурні пророцтва — справа завжди невдячна. Не всі твори, які зібрано тут, можуть претендувати на канонічність; багатьом з них загрожує небезпека загубитися у перенаселеному літературному світі. Проте я не включав і не виключав тексти, виходячи з міркувань культурної політики будь-якого типу. Не внесено до списку твори, котрі я визначив як «одноденки»: думаю, навіть ті «мультикультуралісти», що сьогодні їх підтримують, через два покоління часу змушені будуть відкинути ці тексти, щоби звільнити місце для нових. Запропонований список, безперечно, відображає окремі аспекти мого особистого смаку, проте в жодному випадку цей фактор не є визначальним. Роберт Ловелл та Філіп Ларкін внесені до списку, хоча я є напевне єдиним живим критиком, котрий вважає, що їх переоцінюють; відтак, в цьому випадку, я скапітулював перед позаестетичними критеріями, чого зазвичай намагаюся не робити. Якби я міг переглянути цей список через якихось півстоліття, то не здивувався б, коли б виявилось, що Ловелл та Ларкін також стали «одноденками», приналежними лише до своєї епохи. Проте критики більше не творять канонів, оскільки цю функцію перебрали на себе численні інституції войовничих ресентименталістів. А можливо, поети прийдешніх епох визнають Ловелла та Ларкіна канонічними, засвідчивши їхній значний вплив на розвиток літератури у майбутньому.

ІТАЛІЯ

Луїджи Піранделло

«Оголені маски»

Габріеле Д'Аннунціо

«Пісні про заморські подвиги»

Діно Кампана

«Орфічні пісні»

Умберто Саба

Оповідання та спогади

Поезії

Джузеппе Томазі ді Лампедуза

«Леопард»

Джузеппе Унгаретті

Поезії

Еудженіо Монтале

«Буря та інші поезії»

«Випадковості»

«Мушлі каракатиці»

«Інакше: перші й останні вірші»

«Друге життя мистецтва: вибрані есе»

Сальваторе Квазімодо

Поезії та статті про поезію

Томазо Ландолфі

«Дружина Гоголя» та інші твори

Леонардо Шаша

«День сови»

«Кожному своє»

П'єр Паоло Пазоліні
Поезії

Чезаре Павезе
«Працювати важко: Поезії»
«Діалоги з Леуко»

Прімо Леві
«Як не зараз, то коли?»
Поезії
«Періодична таблиця»

Італо Свево
«Самопізнання Дзено»
«Старість»

Джорджо Бассані
«Чапля»

Наталія Гінзбург
«Сім'я»

Еліо Вітторіні
«Жінки з Мессіни»

Альберто Моравія
«1934»

Андреа Дзандзотто
Поезії

Італо Кальвіно
«Невидимі міста»
«Барон на дереві»
«Коли мандрівник однією зимовою ніччю»
«Т з нулем»

Антоніо Порта
Поезії

ІСПАНІЯ

Мігель де Унамуно

«Три напучувальні новели»

«Життя Дон Кіхота і Санчо»

Антоніо Мачадо

Поезії

Хуан Рамон Хіменес

Поезії

Педро Салінас

Поезії

Хорхе Гільєн

Поезії

Вісенте Алейксандре

Поезії

Федеріко Гарсія Лорка

Поезії

«Криваве весілля»

«Йерма»

«Дім Бернарди Альби»

Рафаель Альберті

Поезії

Луїс Сернуда

Поезії

Мігель Ернандес

Поезії

Блас де Отеро

Поезії

Каміло Хосе Села
«Вулик»

Хуан Гойтісоло
«Простір у русі»

КАТАЛОНІЯ

Карлес Ріба
Поезії

Ж. В. Фош
Поезії

Жоан Перучо
«Природничі історії»

Мерсе Родореда
«Площа Дімант»

Пере Жимферрер
Поезії

Сальвадор Еспріу
«Бичача шкура: Поезії»

ПОРТУГАЛІЯ

Фернандо Пессоа
«Хранитель стад»
Поезії
Проза
«Книга неспокою»

Жорже де Сена
Поезії

Жозе Сарамаго
«Бальтазар і Блімунда»

Жозе Кардозо Пірес
«Балада Собачого берега»

Софія де Мелло Брейнер
Поезії

Еуженіо де Андраде
Поезії

ФРАНЦІЯ

Анатоль Франс
«Острів пінгвінів»
«Таїс»

Ален-Фурньє
«Великий Мольн»

Марсель Пруст
«У пошуках втраченого часу»

Андре Жід
«Іммораліст»
«Коридон»
«Підземелля Ватикану»
«Фальшивомонетники»
«Щоденники»

Колетт
Оповідання
«Сентиментальне відлюдництво»

Жорж Батай
«Небесна синь»

Луї-Фердінанд Селін
«Подорож на край ночі»

Рене Домаль
«Гора Аналог»

Жан Жене
«Богоматір квітів»
«Щоденник злодія»
«Балкон»

Жан Жироду
П'єси

Альфред Жаррі
Вибране

Жан Кокто
«Пекельна машина» та інші п'єси

Гійом Аполлінер
Поезії

Андре Бретон
Поезії
Маніфести сюрреалізму

Поль Валері
Поезії
«Про мистецтво»

Рене Шар
Поезії

Поль Елюар
Поезії

Луї Арагон
Поезії

Жан Жіоно
«Гусар на даху»

Мішель Лейріс

«Пора зрілості»

Раймон Радіге

«Бал графа д'Оржель»

Жан-Поль Сартр

«За зачиненими дверима»

«Нудота»

«Святий Жене»

«Слова»

«Ідіот в сім'ї: Гюстав Флобер»

Сімона де Бовуар

«Друга стаття»

Альбер Камю

«Сторонній»

«Чума»

«Падіння»

«Бунтар»

Анрі Мішо

Поезії

Едмонд Жабес

«Книга питань»

Поезії

Сен-Жон Перс

«Анабасис»

«Птахи»

«Вигнання» та інші поезії

П'єр Реверді

«Вибрані твори»

Трістан Тцара

«Сім маніфестів дада»

Макс Жакоб

Поезії

П'єр-Жан Жув

Поезії

Франсіс Понж

«На боці речей» та інші праці

Жак Превер

«Слова»

Філіп Жакоте

Поезії

Шарль Пегі

«Містерія про милосердя Жанни д'Арк»

Бенжамін Пере

Поезії

Андре Мальро

«Завойовники»

«Королівський шлях»

«Доля людська»

«Надія»

«Голоси мовчання»

Франсуа Моріак

«Тереза Дескейру»

«Пустеля кохання»

«Фарисейка»

Жан Ануй

«Бекет»

«Антигона»

«Еврідіка»

«Репетиція»

Ежен Йонеско

«Голомоза співачка»

«Стільці»

«Урок»

«Амедей, або Як його позбутися»

«Жертви обов'язку»

«Носороги»

Моріс Бланшо

«Темний Тома»

П'єр Клоссовскі

«Правила гостинності»

«Бафомет»

Раймон Руссель

«Locus solus»

Антонен Арто

Поет

Клод Леві-Стросс

«Сумні тропіки»

Ален Роб-Грійє

«Підглядальник»

«Ревнощі»

«У лабіринті»

«Гумки»

«Проект революції в Нью-Йорку»

«За новий роман»

Наталі Саррот

«Дар мовлення»

«Планетарій»

Клод Сімон

«Трава»

«Вітер»

«Дороги Фландрії»

Маргеріт Дюрас

«Коханець» та інші романи

Робер Пенже

«Казка»

«Libera me Domine»

«Той голос»

Мішель Турньє

«Лісовий цар»

«П'ятниця»

Маргеріт Юрсенар

«Остання милість»

«Записки Адріана»

Жан Фоллен

«Прозорість світу: Поезії»

Ів Бонфуа

«Слова у камені»

ВЕЛИКОБРИТАНІЯ та ІРЛАНДІЯ

Вільям Батлер Єйтс

Поезії

П'єси

«Видіння»

«Міфології»

Джордж Бернард Шоу

Критичні есе

«Дім, де розбиваються серця»

«Пігмаліон»
«Свята Іоанна»
«Майор Барбара»
«Назад до Мафусаїла»

Джон Міллінгтон Сінг
«Вибрані п'єси»

Шон О'Кейсі
«Юнона та павич»
«Плуг і зорі»
«Тінь стрілка»

Джордж Дуглас Браун
«Дім із зеленими віконницями»

Томас Гарді
«Кохана»
«В краю лісів»
«Повернення на батьківщину»
«Мер Кестербріджа»
«Далеко від божевільного натовпу»
«Тесс з роду д'Ербервіллів»
«Джуд Непомітний»
Поезії

Редьярд Кіплінг
«Кім»

Оповідання
«Пак з пагорбу Пука»
Поезії

А. Е. Гаусмен
Поезії

Макс Бірбом

«Зулейка Добсон»

«Семеро чоловіків»

Джозеф Конрад

«Лорд Джим»

«Таємний агент»

«Ностромо»

«Очима Заходу»

«Перемога»

Роланд Фірбанк

Романи

Форд Медокс Форд

«Кінець параду»

«Добрий солдат»

Сомерсет Моем

Оповідання

«Місяць і гріш»

Джон Каупер Повіс

«Вульф Солент»

«Кохання у Гластонбері»

Сакі (Г. Г. Мунро)

Оповідання

Г. Дж. Веллс

Науково-фантастичні романи

Девід Ліндсей

«Подорож на Арктур»

Арнольд Беннетт

«Повість літніх дружин»

Волтер де ла Мар

Поезії

«Спогади ліліпутки»

Вілфред Овен

Поезії

Айзек Розенберг

Поезії

Едвард Томас

Поезії

Роберт Грейвз

Поезії

«Цар Ісус»

Едвін Мюр

Поезії

Девід Джонс

«В дужках»

«Анафемата»

Джон Голсуорсі

«Сага про Форсайтів»

Е. М. Форстер

«Говардс-Енд»

«Поїздка до Індії»

Френк О'Коннор

Оповідання

Д. Г. Лоуренс

Поезії

«Класична американська література»

Оповідання

«Сини та коханці»

«Веселка»
«Закохані жінки»

Вірджинія Вулф
«Місіс Деловей»
«На маяк»
«Орlando»
«Хвилі»
«Між актами»

Джеймс Джойс
«Дублінці»
«Портрет митця замолоду»
«Улісс»
«Фіннеганові поминки»

Семюел Бекетт
«Мерфі»
«Вотт»
«Моллой», «Малон помирає» та «Безіменний»
«Чекаючи на Годо»
«Ендшпіль»
«Остання плівка Креппа»
«Як воно є»

Елізабет Бовен
Оповідання

Дж. Г. Фаррел
«Облога Крішнапуру»

Генрі Грін
«Ніщо»
«Люблячий»
«Вечірки»

Івлін Во

«Жменя праху»

«Сенсація»

«Гидка плоть»

«Не шкодуйте прапорів»

Ентоні Берджесс

«Не схоже на сонце»

Дж. Б. Едвардс

«Книга Ебенезера ле Паж»

Айріс Мердок

«Добрий підмайстер»

«Сон Бруно»

Грем Грін

«Брайтонський льодяник»

«Суть справи»

«Сила і слава»

Крістофер Ішервуд

«Берлінські історії»

Норман Дуглас

«Південний вітер»

Олдос Гакслі

Есе

«Хоровод блазнів»

«Контрапункт»

«Прекрасний новий світ»

Лоуренс Даррел

«Олександрійський квартет»

Вільям Голдінг

«Злодюжка Мартін»

- Доріс Лессінг
«Золотий щоденник»
- Мервін Пік
Трилогія «Горменгаст»
- Дженет Вінтерсон
«Пристрасть»
- В. Г. Оден
Поезії
«Рука фарбувальника»
- Рой Фуллер
Поезії
- Гевін Еварт
Поезії
- Безіл Бантінг
Поезії
- Вільям Емпсон
Поезії
«Бог Мільтона»
«Деякі варіанти пасторалі»
- Джордж Вілсон Найт
«Вогненне коло»
«Оракул, що палає»
- Р. С. Томас
Поезії
- Франк Кермод
«Відчуття кінця»
- Стіві Сміт
Поезії

Ф. Т. Прінс
Поезії

Філіп Ларкін
Поезії

Дональд Деві
Поезії

Джефрі Гілл
Поезії

Джонатан Спенс
«Смерть імператорки»
«Палац спогадів Маттео Річі»

Елізабет Дженінгс
Поезії

Кейт Дуглас
Поезії

Г'ю Макдіармід
Поезії

Льюїс Макніс
Поезії

Ділан Томас
Поезії

Найджел Денніс
«Посвідка особистості»

Шеймас Гіні
Поезії
«Польова робота»
«Острів покаяння»

Томас Кінселла
«Пепперкеністерські вірші»

Пол Малдун
Поезії

Джон Монтеґю
Поезії

Джон Арден
П'єси

Джо Ортон
П'єси

Фленн О'Брайен
«Архів Далкі»
«Третій поліцейський»

Том Стоппард
«Травесті»

Гаролд Пінтер
«Сторож»
«Повернення додому»

Едвард Бонд
«Дурень»
«Врятований»

Джордж Орвелл
Есе
«1984»

Една О'Брайен
«Серце фанатика»

НІМЕЧЧИНА

Гуго фон Гофманшталь

Поезії

Проза

П'єси та лібретто

Райнер Марія Рільке

Поезії

«Сонети до Орфея»

«Записки Мальте Лаурідса Брігге»

«Нові вірші» (перша та друга частини)

Герман Брох

«Лунатики»

«Смерть Вергілія»

«Гуго фон Гофманшталь та його епоха»

Георг Тракль

Поезії

Франц Кафка

«Америка»

Оповідання

«Зошити ін-октаво»

«Процес»

«Щоденники»

«Замок»

Притчі, фрагменти, афоризми

Бертольд Брехт

Поезії

«Тригрошова опера»

«Добра людина із Сезуана»

«Матінка Кураж та її діти»

«Життя Галілея»

«Кавказьке крейдяне коло»

Артур Шнітцлер

П'єси

Оповідання

Франк Ведекінд

Цикл «Лулу»

«Пробудження весни»

Карл Краус

«Останні дні людства»

Гюнтер Айх

«Кроти»

Томас Манн

«Чарівна гора»

«Оповідання трьох десятиліть»

«Йосип та його брати»

«Доктор Фаустус»

«Зізнання авантюриста Фелікса Крулля»

Альфред Дьоблін

«Берлін, Александерпляц»

Герман Гессе

«Гра в бісер»

«Нарцис і Златоуст»

Роберт Музіль

«Сум'яття вихованця Терлеса»

«Людина без властивостей»

Йозеф Рот

«Марш Радецького»

Пауль Целан

Поезії

Томас Бернгард

«Лісоповал»

Генріх Бьолль

«Більярд опів на десяту»

Інгеборг Бахман

«Буря троянд»

Ганс Магнус Енценсбергер

«Вірші для людей, які не читають віршів»

Вальтер Беньямін

«Озаріння»

Роберт Вальзер

Оповідання

Кріста Вольф

«Кассандра»

Петер Гандке

«Повільне повернення додому»

Макс Фріш

«Штіллер»

«Людина з'являється в епоху голоцену»

Гюнтер Грасс

«Бляшаний барабан»

«Камбала»

Фрідріх Дюрренматт

«Візит»

Йоханнес Бобровскі

«Тінисті землі»

РОСІЯ

Анна Ахматова

Поезії

Леонід Андреев

Оповідання

Андрій Бєлий

«Петербург»

Осип Мандельштам

Поезії

Вєлімір Хлєбніков

«Дошки долі»

Володимир Маяковський

Поезії

Михайло Булгаков

«Майстер та Маргарита»

Михайло Кузьмін

«Олександрійські пісні»

Максим Горький

Спогади («Лєв Толстой», «А. П. Чехов», «Леонід Андреев»)

«Автобіографія»

Іван Бунін

Оповідання

Ісак Бабель

Оповідання

Борис Пастернак

«Доктор Живаго»

Поезії

Юрій Олеша
«Заздрість»

Марина Цветаєва
Поезії

Михайло Зощенко
«Нервові люди» та інші сатиричні оповідання

Андрій Платонов
«Котлован»

Олександр Солженіцин
«Один день з життя Івана Денисовича»
«Раковий корпус»
«Архіпелаг ГУЛАГ»
«Серпень 1914»

Йосиф Бродський
Поезії

СКАНДИНАВІЯ

Ісак Дінесен (данка, що писала англійською)
«Зимові казки»
«Сім готичних історій»

Мартін Андерсен-Нексе
«Пелле-завойовник»

Кнут Гамсун
«Голод»
«Пан»

Сіґрід Ундсет
«Крістін, донька Лавранса»

Гуннар Екельоф
«Провідник підземним світом»

Томас Транстрьомер
Поезії

Пер Лагерквіст
«Варрава»

Ларс Густафсон
Поезії

СЕРБО-ХОРВАТІЯ

Іво Андрич
«Міст на Дрині»

Васко Попа
Поезії

Данило Кіш
«Гробниця для Бориса Давидовича»

ЧЕХІЯ

Карел Чапек
«Війна з саламандрами»
«R. U. R.»

Вацлав Гавел
«Largo desolato» («Велике спустошення»)

Мілан Кундера
«Нестерпна легкість буття»

Ярослав Сейферт
Поезії

Мирослав Голуб
«Муха»

ПОЛЬЩА

Бруно Шульц
«Цинамонові крамниці»
«Санаторій під клепсидрою»

Чеслав Мілош
Поезії
Вітольд Гомбрович
Романи

Станіслав Лем
«Розслідування»
«Соляріс»

Збігнєв Герберт
Поезії

Адам Загаєвський
Поезії

УГОРЩИНА

Аттіла Йожеф
«На гілці порожнечі»

Ференц Югаш
Поезії

Ласло Немет
«Провина»

СУЧАСНА ГРЕЦІЯ

К. П. Кавафі
Поезії

Йоргос Сеферіс
Поезії

Нікос Казандзакіс
«Христа розпинають знову»
«Одіссея: сучасне продовження»

Янніс Ріцос
Поезії

Одісей Елітіс
Поезії

Ангелос Сікеліанос
Поезії

ІДИШ

Шалом Алейхем
«Тев'є-молочник»
«Йоселе-Соловей»

Менделе Мохер Сфорім
«Подорожі та пригоди Веніаміна Третього»

Іцхак Перец
Оповідання

Яков Глатштайн
Поезії

Моше Лейб Гальперн
Поезії

Лейвік Г. (Лейвік Гальперн)
Поезії

Ізраель Єхошуа Зінгер
«Брати Ашкеназі»
«Йоше Калб»

Хаїм Граде
«Єшива»

С. Анський
«Діббук» («Між двох світів»)

Мані Лейб
Поезії

Шолом Аш
«Іст-рівер»

ІВРИТ

Хаїм Нахман Бялик
Епічні поеми

Ш. Й. Агнон
«У серцевині морів»
Оповідання

Аарон Аппельфельд
«Безсмертний Бартфус»
«Баденгайм, 1939»

Яков Шабтай
«Пам'ятна записка»

Ієхуда Аміхай
Поезії
«Подорожі»

А. Б. Ієхошуа
«Пізнє розлучення»

Амос Оз
«Ідеальний мир»

Т. Кармі
«На камені втрат»

Натан Зах
Поезії

Далія Равикович
Поезії

Дан Паріс
Поезії

Давид Шахар
«Чертог розбитих посудин»

Давид Гроссман
«Дивися слово „любов“»

Йорам Каньюк
«Його донька»

АРАБСЬКА

Нагіб Махфуз
«Вулиця Міддак»
«Фонтан і могила»
«Пансіонат Мірамар»

Адоніс (Алі Ахмад Саїд Ісбір)
Поезії

Махмуд Дервіш
«Музика людської плоти»

Таха Гусейн
«Єгипетське дитинство»

ЛАТИНСЬКА АМЕРИКА

Рубен Даріо

Поезії

Хорхе Луїс Борхес

«Алеф»

«Dreamtigers»

«Вигадані історії»

«Лабіринти»

«Персональна антологія»

Алехо Карпентьєр

«Епоха Просвітництва» («Вибух у катедральному соборі»)

«Загублені сліди»

«Мінливості методу»

«Царство земне»

Гільєрмо Карбера Інфанте

«Картина світанку в тропіках»

«Трое сумних тигрів»

Северо Сардуй

«Майтрея»

Рейнальдо Аренас

«Світ сновидінь» («Безталанні блукання фра Сервандо»)

Пабло Неруда

«Всезагальна пісня»

«Місце проживання — Земля»

«Двадцять поем про кохання та одна пісня розпачу»

«Надзвичайні повноваження»

Інші поезії

Ніколас Гільєн

Поезії

Октавіо Пас

Поезії

«Лабіринт самотності»

Сесар Вальєхо

Поезії

«Іспаніє, візьми з моїх рук чашу цю»

Мігель Ангель Астуріас

«Маїсові люди»

Хосе Лесама Ліма

«Рай»

Хосе Доносо

«Порочна птаха ночі»

Хуліо Кортасар

«Гра в класики»

«Всі вогні — вогонь»

«Кінець гри» та інші оповідання

Габріель Гарсія Маркес

«Сто років самотності»

«Кохання під час холери»

Маріо Варгас Льоса

«Війна кінця світу»

Карлос Фуентес

«Зміна шкіри»

«Terra Nostra»

Карлос Драммонд де Андраде

«Подорож родиною»

ВЕСТ-ІНДІЯ (КАРИБИ)

С. Л. Р. Джеймс

«Чорні Якобінці»

«Майбутнє в сучасному»

В. С. Найпол

«Вигин ріки»

«Дім для містера Бісваса»

Дерек Волкотт

Поезії

Вілсон Гарріс

«Гвіанський квартет»

Майкл Телвелл

«Чим важче їм йти»

Еме Сесер

Поезії

АФРИКА

Чінуа Ачебе

«І прийшла руїна»

«Стріла Господа»

«Спокою більше немає»

Воле Шоїнка

«Танок лісу»

Амос Тутуола

«Пальмовий п'яниця» та інші твори

Кристофер Окігбо

«Лабіринти зі стежкою грому»

Джон Пеппер Кларк (Бекедеремо)
«Катастрофи: вірші»

Аї К. Арма
«Красиві ще не народилися»

Ва Тхіонго Нгугі
«Пшеничне зерно»

Габріель Окара
«Заклинання рибалки»

Надін Гордіме
Оповідання

Дж. М. Кутзее
«Містер Фо»

Атол Фугар
«Вчитися в алое»

Леопольд С. Сенгор
Поезії

ІНДІЯ (англомовні)

Р. К. Нараян
«Провідник»

Салман Рушді
«Опівнічні діти»

Рут Правер Джабвала
«Спека й порох»

КАНАДА

Малкольм Лаврі
«Біля підніжжя вулкану»

Робертсон Дейвіс
«Дептфордська трилогія»
«Повсталі янголи»

Ейліс Мунро
«Те, що я хотіла тобі сказати»

Нортроп Фрай
«Вайки про тотожність»

Енн Геберт
Поезії

Джей Макферсон
«Двічі розказані поезії»

Маргарет Атвуд
«На поверхні»

Дарел Гайн
Поезії

АВСТРАЛІЯ та НОВА ЗЕЛАНДІЯ

Майлз (Стелла) Франклін
«Моя блискуча кар'єра»

Катрін Мансфілд
Новели

А. Д. Гоуп
Поезії

Патрік Вайт
«Вершники в колісниці»
«Облямівка із листя»
«Восс»

Крістіна Стід

«Чоловік, який любив дітей»

Джудіт Райт

Поезії

Лес А. Маррей

«Щедрість кроляра» та інші поезії

Томас Кенеллі

«Драматург»

«Список Шіндлера»

Девід Малоуф

«Вигадане життя»

Кевін Гарт

«Пеніел» та інші поезії

Пітер Кері

«Оскар та Люцинда»

«Вербова різка»

СПОЛУЧЕНІ ШТАТИ

Едвін Арлінгтон Робінсон

Поезії

Роберт Фрост

Поезії

Едіт Вортон

Новели

«Вік чистоти»

«Етан Фром»

«Дім радості»

«Звичаї краю»

Вілла Катер

«Моя Антонія»

«Професорський дім»

«Загублена леді»

Гертруда Стайн

«Три життя»

«Географічна історія Америки»

«Становлення американців»

«Ніжні кнопки»

Воллес Стівенс

Поезії

«Необхідний ангел»

«Посмертне»

«Пальма на межі свідомості»

Вейчел Ліндсей

Поезії

Едгар Лі Містерс

«Антологія Спун Рівер»

Теодор Драйзер

«Сестра Кері»

«Американська трагедія»

Шервуд Андерсон

«Вайнсбург, Огайо»

«Смерть у пущі» та інші оповідання

Сінклер Льюїс

«Біббіт»

«Це не може тут статися»

Елінор Вайлі

«Останні поезії»

Вільям Карлос Вільямс

«Весна і все»

«Патерсон»

Інші поезії

Езра Паунд

«Маски»

«Кантос» («Пісні»)

Літературні есеї

Робінсон Джефферс

Поезії

Маріанна Мур

Поезії

Гільда Дулітл (Г. Д.)

Поезії

Джон Кроу Ренсом

Поезії

Т. С. Еліот

Поезії та п'єси

Есе

Кетрін Енн Портер

Оповідання

Джин Тумер

«Тростина»

Джон Дос Пассос

«С. Ш. А.»

Конрад Айкен

Поезії

Юджин О'Ніл

«Сміх Лазаря»

«І прийде той, хто приносить лід»

«Довгий день переходить у північ»

е. е. каммінгс

Поезії

Джон Б. Вілرایт

Поезії

Роберт Фіцджеральд

«Весняна тінь: вірші»

Луїза Боган

«Сині естуарії: вибрані поезії»

Леоні Адамс

Поезії

Гарт Крейн

Поезії

Вибрані листи та проза

Аллен Тейт

Поезії

Ф. Скотт Фіцджеральд

«Ще один візит до Вавилону» та інші оповідання

«Великий Гетсбі»

«Ніч ніжна»

Вільям Фолкнер

«Коли я помирала»

«Святилище»

«Світло в серпні»

«Авесалом! Авесалом!»

«Галас і шал»

«Дикі пальми»

«Село»

Оповідання

Ернст Гемінгвей

Оповідання

«Прощай, зброе»

«І сходить сонце» («Фієста»)

«Едемський сад»

Джон Стейнбек

«Грона гніву»

Зора Нелі Гарстон

«Їхні очі споглядали Бога»

Натаніель Вест

«Панна Самотність»

«Круглий мільйон»

«День сарани»

Річард Райт

«Рідний син»

«Чорношкірий хлопець»

Еудора Велті

Оповідання

«Весілля у Дельті»

«Наречений-грабіжник»

«Корисливе серце»

Лангстон Хагс

Поезії

«Велике море»

«Мені цікаво блукати»

Едмунд Вільсон

«Береги світла»

«Патріотична кров»

Кеннет Берк

«Антитеза»

«Риторика мотивів»

Джозеф Мітчелл

«Назад до старого готелю»

Абрагам Каган

«Успіх Девіда Левінські»

Кей Бойл

Повісті

Еллен Глазгоу

«Безплідна земля»

«Залізна жила»

Джон П. Маркванд

«Г. М. Пульгем, есквайр»

Джон О'Гара

Оповідання

«Зустріч у Самаррі»

Генрі Рот

«Назви її сном»

Торнтон Вайлдер

П'єси

Роберт Пенн Воррен

«Вся королівська рать»

«Досить світу та часу»

Поезії

Делмор Шварц

«Літнє пізнання: поезії»

Велдон Кіс

Поезії

Елізабет Бішоп

Поезії

Джон Беррімен

Поезії

Пол Боулз

«Під покровом небес»

Рандалл Джаррелл

Поезії

Чарльз Олсон

«Поєми Максимуса» та інші поезії

Роберт Гейден

Поезії

Роберт Ловелл

Поезії

Теодор Ретке

Поезії

«Солома для вогню»

Джеймс Аджі

«Дозволь мені подорож»

«Звеличуймо відомих людей» (разом з Волкером Евансом)

Джен Гаррідж

Поезії

Мей Свенсон

Поезії

«Іншими словами»

Роберт Данкен

«Натягуючи лук»

Річард Вілбур

Поезії

Річард Ебергарт

Поезії

М. Б. Толсон

«Гарлемська галерея»

Кеннет Коч

«Пори року на Землі»

Френк О'Гара

Поезії

Джеймс Шайлер

Поезії

Джеймс Болдуїн

«Ціна квитка»

Сол Белоу

«Хапай день»

«Пригоди Оджі Марча»

«Герцог»

Джон Чівер

Оповідання

«Буллет-Парк»

Ральф Еллісон

«Невидимка»

Трумен Капоте

«Холоднокрівне вбивство»

Карсон Маккаллєрс

«Балада про невеселу кав'ярню»

«Серце — самотній мисливець»

Фланнері О'Коннор

Оповідання

«Царство небесне здобувають силою»

«Мудра кров»

Володимир Набоков

«Лоліта»

«Блідий вогонь»

Гор Відал

«Майра»

«Лінкольн»

Вільям Стайрон

«Довгий марш»

Дж. Д. Селінджер

«Над прірвою в житі»

Оповідання

Райт Морріс

«Церемонія»

Бернард Маламуд

Оповідання

«Майстер»

Норман Мейлер

«Самореклама»

«Пісня ката»

«Вечори у Давньому Єгипті»

Джон Говкєс

«Канібал»

«Друга шкіра»

Вільям Гаддіс
«Визнання»

Теннессі Вільямс
«Скляний звіринець»
«Трамвай „Бажання“»
«Літо і дим»

Артур Міллер
«Смерть комівояжера»

Едвін Джастус Майер
«Діти темряви»

Гарольд Бродкі
«Оповідання в майже класичному стилі»

Урсула К. Ле Гуїн
«Ліва рука темряви»

Раймонд Карвер
«Звідки я кажу»

Роберт Кувер
«Ляпас служниці»

Дон Делілло
«Білий шум»
«Libra»
«Пес, що біжить»
«Мао»

Джон Кроулі
«Малий, великий»
«Єгипет»
«Любов і сон»

Гай Давенпорт
«Татлін!»

Джеймс Дікі

«Ранній рух»

«Центральний рух»

Е. Л. Доктороу

«Книга Даніеля»

«Світовий ярмарок»

Станлі Елкін

«Завершення»

Вільям Г. Гасс

«У серці серця країни»

«Удача Оменсеттера»

Рассел Гобан

«Рідлі Волкер»

Деніс Джонсон

«Ангели»

«Пікадор»

«Син Ісуса»

Кормак Маккарті

«Кривавий південь»

«Сутре»

«Боже дитя»

Вільям Кеннеді

«Залізне зерно»

Албанський цикл

Тоні Моррісон

«Пісня Соломона»

Глорія Найлор

«Жінки з дому Бревстера»

Джойс Керол Оутс

«Вони»

Волкер Персі

«Кіноман»

Грейс Палей

«Малі прикромці»

Томас Пінчон

«V. «

«Вигукують лот 49»

«Веселка гравітації»

Синтія Озик

«Заздрість, або Ідиш в Америці»

«Месія зі Стокгольму»

Ісмаель Рід

«Мамбо джамбо»

Філіп Рот

«Випадок кравця»

«Моя чоловіча правда»

«Ув'язнений Цукерман: трилогія та епілог»

«Контржиття»

«Спадщина»

«Операція „Шейлок“»

Джеймс Солтер

«Самотні обличчя»

«Світлі роки»

Роберт Стоун

«Солдати»

«Прапор на схід сонця»

Джон Барт

«Плавуча опера»

«Кінець шляху»

«Торгівець дураном»

Волтер Абіш

«Писемна Африка»

«Як воно бути німцем»

«Лихоманка»

«Я — пил під твоїми ногами»

Дональд Бартельм

«Сорок оповідань»

«Мертвий батько»

Томас М. Діш

«На крилах пісні»

Пол Тероукс

«Узбережжя москітів»

Джон Апдайк

«Іствікські відьми»

Курт Воннегут

«Колиска для кішки»

Едмунд Вайт

«Забуваючи Єлену»

«Ноктюрни для короля Неаполя»

Джеймс Маккорт

«Зосталий час»

Джеймс Вілкокс

«Сучасні баптисти»

А. Р. Аммонс

Поезії

Поєми

«Сфера: форма руху»

Джон Ешбері

«Подвійна мрія весни»

«Життя на кораблі»

«Візок з квітами»

«Готель „Лотреамон“»

«Та світили зорі»

Поезії

Девід Мамет

«Американський бізон»

«Плуг»

Девід Рабе

«Газетні заголовки»

Сем Шепард

П'єси

Август Вільсон

«Схованки»

«Прихід та зникнення Джо Тернера»

Антоні Гечт

Поезії

Едгар Боверс

«Спільне життя» та інші поезії

Дональд Джастис

Поезії

Джеймс Меррілл

«З перших дев'яти»

«Світло в Сандовері»

В. С. Мервін

Поезії

Джеймс Райт

«Над річкою» та інші поезії

Галвей Кіннел

Поезії

Філіп Левін

Поезії

Ірвінг Філдман

Поезії

Дональд Голл

«Єдиний день»

Поезії

Алвін Фейнман

Поезії

Річард Говард

«Сюжети без назви»

«Знахідки»

Джон Голландер

«Роздуми про шпигунство»

«Кубик»

Поезії

Гарі Снайдер

Поезії

Чарльз Сімік
Поезії

Марк Странд
Поезії
«Дальше життя»
«Темна гавань»

Чарльз Райт
«Світ з десяти тисяч речей»

Джей Райт
«Вимір історії»
«Подвійний винахід Комо»
«Книга Елані»
«Болеро»
Поезії

Амі Клампітт
«Західний напрям»

Аллен Гроссман
«Небесне склепіння» та інші поезії

Говард Мосс
Поезії

Джеймс Епплвайт
«Потік письма: журнал ЕНО»

Дж. Д. Макклачі
«Решта шляху»

Альфред Корн
«Оклик посеред натовпу»

Дуглас Краз
«Ревізіоніст»

Ріта Дав
Поезії

Тиліас Мосс
«Невеликі збори» та інші поезії

Едвард Гірш
«Земні мірила»

Тоні Кушнер
«Ангели в Америці»

ПОКАЖЧИК ІМЕН

А

Августин 92, 93, 95–97, 101, 103, 105, 114, 121

Авербах Еріх 45, 92, 112, 149, 150, 152, 168

Агостинеллі Альфред 456, 464

Адорно Теодор 484

Аквінський Тома 92–94, 114

Альберт Великий 543

Альберті Рафаель 548

Альенде Госсенс Сальвадор 563

Амос 41

Анджелу Майя 21

Апулей 544

Аріосто Лудовіко 6

Арістотель 16, 212, 237

Арістофан 22, 184, 212, 264

Арнольд Метью 288
 Атертон Джеймс 485, 486, 493

Б

Бабель Ісак 389, 535
 Бадген Френк 475, 476
 Байрон Джордж Ноель Гордон 36, 249, 252, 254, 255, 269, 286
 Бальзак Оноре де 6, 163, 369, 412, 465, 472, 572
 Баньян Джон 68
 Барбер Семюел 292, 293
 Бароліні Теодолінда 110
 Барренечіа Ана Марія 540
 Барт Джон 47, 48, 503
 Барток Бела 302
 Бах Йоганн Себастьян 67, 274, 302
 Бедділі Дж. Ф. 390, 393, 395
 Бейлі Джон 399, 400, 402
 Бейт Волтер Джексон 216, 219
 Бекетт Семюел 5, 6, 12, 37, 48, 86, 88, 92, 123, 160, 225, 237, 269,
 290, 319, 356, 400, 415, 457, 468, 470, 478, 488, 491, 493,
 514, 518, 521, 522, 524, 530, 531, 536, 538, 540, 564–584,
 587, 588, 594
 Бекон Френсіс 69, 71, 429, 432
 Белл Квентін 502
 Белліні Вінченцо 461
 Беннет Бенджамін 242–244, 260, 261
 Бентлі Ерік 332, 404, 414, 418, 424

- Беньямін Вальтер 470, 516, 519
- Бер Дьєрд 574
- Берджесс Ентоні 225, 477, 488, 564
- Берк Кеннет 222, 285, 320
- Берклі Джордж 544, 574
- Бермел Альберт 193
- Бернайс Марта 442
- Берсані 470
- Бетховен Людвіг ван 67, 302, 388
- Біньйон Лоренс 90
- Бічер-Стоу Гаррієт 67, 392
- Бішоп Елізабет 38, 43, 302, 318, 325, 329, 336, 337, 355
- Блай Роберт 548
- Блейк Вільям 6, 41, 52, 53, 68, 96, 132, 228, 243, 254, 256, 265,
272, 303, 306, 307, 317, 332, 337, 348, 371, 381
- Блум Гаролд 9, 13, 32, 128, 464, 478
- Бодлер Шарль 6, 45, 170, 302, 472
- Бойл Ніколас 249, 250
- Боккаччо Джованні 34, 92, 124–128, 599
- Бола Пітер де 13, 14
- Борхес Хорхе Луїс 6, 48, 62, 91, 92, 174, 359, 514, 521, 532–551,
554, 555, 563, 570
- Босвелл Джеймс 212, 214, 217, 222, 224, 225, 230, 234
- Брандес Георг 439
- Браун Томас 498, 505
- Браунінг Елізабет Баррет 6, 17, 42, 302, 337, 357, 539
- Браунінг Роберт 157, 242, 366–368

- Бредбрук Мюріель 404
 Бредлі А. К. 213
 Бредлі Френсіс 543
 Бренсом 443, 445
 Брехт Бертольд 42, 66, 86, 576
 Бріско Лілі 5, 12, 360
 Бронте Емілі 498
 Бронте Шарлотта 500
 Брофі Бріджит 404
 Буркгардт Якоб 25, 48, 49
 Бурн Рандольф С. 246
 Бушнел Горас 327

В

- Вагнер Ріхард 495, 571
 Вайганд Герман 241
 Вайлд Оскар 21, 73, 249, 407, 468, 499, 532
 Вайт Гейден 45
 Вайт Еллен Гармон 327
 Валезіо Паоло 94
 Валері Поль 302, 514, 539
 Вальєхо Сесар 514, 532, 546, 555
 Ван ден Берг Я. Г. 207
 Вебстер Джон 8, 61, 200
 Веласкес Дієго 165
 Велш Александр 374

- Вер Едвард де, Граф Оксфордський 69, 428–430, 432, 445
- Вергілій Публій В. Марон 25, 34, 48, 63, 93, 97, 98, 101, 102, 105,
109, 113, 114, 116–119, 173, 199, 240, 270
- Вест Натаніель 26, 329, 594
- Відал Гор 27
- Війон Франсуа 492
- Віко Джамбаттиста 5, 92, 93, 274, 285
- Вілбер 189
- Вілкінс Ейтне 521
- Вільямс Вільям Карлос 303, 329, 595
- Вільямс Теннессі 329
- Вільямс Чарльз 89, 97, 107, 110, 115
- Вітмен Волт 6, 9, 17, 35, 41, 42, 52, 170, 175, 224, 258, 269, 275,
302–331
- Віттгенштайн Людвіг 15, 16, 344, 389, 395, 441, 522
- Волкер Еліс 38, 68, 571, 600
- Воллер Джон 224
- Вольтер Франсуа-Марі Аруе де 66
- Вордсворт Вільям 6, 12, 36, 37, 52, 108, 225, 236, 237, 241, 243,
274–289, 297, 301, 303, 318, 335, 338, 370, 371, 386, 399, 432,
528, 592
- Воррен Роберт Пенн 329
- Вортон Едіт 501
- Вулф Вірджинія 6, 356, 360, 378, 498–514, 521, 590
- Вулф Том 27

Г

- Гайдеггер Мартін 16
 Гайне Генріх 22, 66, 236, 521, 522
 Ган Рейнальдо 456
 Гант Лью 362
 Гарді Томас 330, 357
 Гарсія-Берріо Антоніо 87
 Гарт Кевін 16
 Гакслі Олдос 529
 Гегель Георг Вільгельм Фрідріх 16, 66, 74, 80, 81, 522, 529
 Гезлітт Вільям 36, 42, 83, 143, 213, 229, 233, 274, 280, 286
 Гейзінга Йоган 153, 154, 411, 508
 Гейлі Вільям 228
 Геллер Еріх 241, 244, 252
 Гельдерлін Фрідріх 38, 86, 236, 303
 Гемінгвей Ернест 17, 26, 315, 329, 389, 400, 484
 Герберт Джордж 58
 Гесіод 43
 Гігінсон Томас Вентворт 332, 352
 Гілл Джефрі 410
 Гільєн Ніколас 532
 Гіні Шеймас 432
 Гітлер Адольф 582
 Гішарно Жак 185, 190
 Говард Дональд 122–125, 130, 132, 135, 139
 Говер Джон 125

- Годгарт Меттью Дж. К. 213, 485, 493–495
 Годдард Гарольд 231, 440
 Голландер Джон 189
 Гольдман Люсьєн 194
 Гольцман Елізабет 43
 Гоман Сідні 582
 Гомер 9, 11, 12, 21, 33, 34, 37, 41, 43, 48, 67, 68, 88, 93, 97, 111, 212, 228, 236, 240, 242, 268, 269, 319
 Гончаров Іван 356
 Горацій Флакк Квінт 25, 97, 556
 Горький Максим 384–387, 396, 397
 Готорн Натаніель 26, 86, 208, 302, 329, 357
 Гофманнсталь Гуго 236
 Грамші Антоніо 28, 29
 Гріффін Роберт 228
 Гюго Віктор 6, 66, 67, 85, 98, 170, 250, 356, 369

Г

- Георге Стефан 12, 98, 236
 Гете Йоганн Вольфганг фон 6, 15, 48, 52, 65, 66, 80, 84–86, 97, 111, 151, 170, 196, 203, 213, 236–259, 261–272, 303, 324
 Гінзберг Аллен 303, 321
 Глашен Адалін 485, 493
 Голдсміт Томас 499, 506, 507
 Гонгора Луїс де 85, 548
 Грей Томас 224

Д

- Данте Аліґ'єрі 5, 6, 9, 12, 21, 24, 25, 33–35, 37, 41, 44, 48, 52, 56,
57, 59, 61, 63, 64, 67, 68, 71, 72, 74, 83, 86–98, 101–105,
107–122, 124–127, 129, 148, 156, 160, 170, 198, 228, 236,
240, 246, 250, 253–255, 261, 264, 269, 271, 285, 318, 324, 332,
333, 374, 387, 388, 395, 399, 410, 474, 475, 484, 514, 528, 530,
545, 551, 571, 579, 594, 596, 597, 600
- Дарвін Чарльз Роберт 506
- Дей Ларрі 67
- Декарт Рене 569
- Дербі, лорд 445
- Дерріда Жак 594
- Дефо Даніель 498
- Джеймс Вільям 327
- Джеймс Генрі 6, 17, 26, 291, 302, 313, 318, 329, 357, 369, 373
- Джексон Ендрю 159
- Джойс Джеймс 5–7, 12, 15, 61, 70, 86, 88, 92, 98, 225, 242, 256,
269, 302, 319, 400, 432, 441, 444, 454, 468, 470, 473–481,
483–489, 491–495, 497, 499, 501, 514, 518, 521, 527, 530,
533, 538, 541, 542, 564–573, 576, 578–580, 582, 583, 594,
601
- Джонс Ернст 429, 443, 449
- Джонсон Бен 5, 6, 31, 32, 36, 57, 58, 60, 62, 64, 69, 71, 75, 76, 185,
224, 249, 275, 295, 300, 301, 357, 364, 457, 590, 596
- Джонсон Семюел 35, 72, 73, 212–234
- Дікінсон Емілі 6, 35, 42, 43, 107, 269, 275, 302, 303, 318, 319, 329,
332–339, 341–344, 346–348, 350–353, 355, 356, 361, 371,
381, 410, 501, 548, 594, 595
- Діккенс Чарльз 6, 67, 277, 286, 356–369

Діоклетіан 541

Доддс Е. Р. 242

Дональдсон Тальбот 55, 127, 131, 138

Дорсет 222

Достоевський Федір 6, 36, 58, 67, 81, 85, 140, 147, 151, 208, 356,
365, 369

Драйден Джон 36, 62, 71, 124, 196, 223–225, 228,

Драйзер Теодор 26, 329

Е

Еврипід 97, 212, 264, 268

Еддісон 224

Еліот Джордж 6, 17, 67, 89, 92, 93, 176, 290, 291, 302, 303, 325,
329, 356, 364, 369–374, 377, 379–382, 386, 480, 481, 501,
514, 569, 573, 590

Еліот Томас Стернз 17, 41, 89, 92, 174, 175, 212, 214, 222, 224,
303, 310, 478, 481, 546, 570, 588, 590, 593, 595, 596

Елманн Річард 433, 475, 480, 488, 564

Емерсон Ралф Волдо 7, 22, 49, 65, 74, 86, 97, 171, 172, 175–177,
207, 208, 213, 225, 236, 270, 294, 304, 313, 314, 317–319,
321–323, 327, 329, 332, 333, 335, 337, 338, 344, 348, 351,
352, 355

Еммонс А. Р. 325, 329, 330, 596

Епікур 118

Еразм Роттердамський 149

Ерігена Іоанн Скотт 543

Еркрафт 524

Ернандез Мігель 548

Есхіл 264

Ечеваррія Роберто Гонзалес 161, 563

Ешбері Джон 48, 303, 311, 325, 329, 330, 594–596

Є

Єйтс Вільям Батлер 6, 38, 92, 98, 118, 242, 253, 302, 318, 442, 432,
468, 481, 514, 571, 581, 582, 596

Єлден 222, 223

Єсенска Мілена 515

Ж

Жарі Альфред 583

Женет Жерар 470

Жід Андре 248

З

Золя Еміль 356

І

Ібсен Генрік 15, 48, 52, 57, 85, 86, 196, 216, 296, 270, 319,
404–414, 417–424, 432, 480, 484, 530, 571, 572, 576, 580,
581, 598

Й

Йонеско Ежен 576

К

- Кавальканті Гвідо 71, 93
- Каейро Алберто 555–559, 562
- Казнар Курт 573
- Кайзер Ернст 521
- Кальдерон де ла Барка Педро 58, 80, 85, 97, 203, 248, 250, 253, 269, 548, 575
- Кампос Алваро де 555–559, 561, 562
- Кант Іммануїл 5, 16, 543
- Капоте Трумен 27
- Карлейль Томас 236, 239, 249, 270
- Карпентьєр Алехо 155, 532
- Каупер Річард 36
- Кафка Франц 7, 12, 37, 44, 48, 86, 149, 150, 160, 319, 334, 336, 356, 359, 361, 362, 365, 441, 444, 474, 503, 514–531, 535–540, 542, 545, 571, 576
- Квінні Лора 229, 395
- Квінсі Томас де 498, 541, 542
- Кволз Баррі 371, 374
- Кеведо Франсіско де 548, 553
- Кеннер Г'ю 478, 569, 580, 581, 584, 588
- Кермод Френк 8, 377
- Керролл Льюїс 495
- Кетер Вілла 329, 501
- К'єркегор Серен 65, 74, 317, 362, 404, 517, 521
- Кілгур Меррі 176
- Кітє Джон 36, 210, 254, 280, 303, 316, 497

Клінтон Білл	21
Клодель Поль	66
Коллінз Вільям	25, 36, 224
Колрідж Семюел Тейлор	36, 213, 243, 279, 333, 334, 440, 571
Конгрів Вільям	213
Конрад Джозеф	17, 141, 357, 484, 499, 542
Кортасар Хуліо	532
Коулі Ебрегем	223, 224
Крайст Рональд Дж.	542
Кребб Джордж	224
Крейн Гарт	17, 41, 52, 302, 303, 325, 328, 329, 336, 355, 514, 546, 548, 555, 561, 595, 596
Крік Беня	534
Кросс Джон	379
Кроче Бенедетто	93
Купер Вільям	295
Курсава Акіро	598
Курціус Ернст Роберт	25, 48, 49, 93, 94, 113, 117, 236–238, 240, 250, 269

Л

Ла Боеті Етьєн де	178
Лакан Жак	426, 594
Лар Берт	573
Лафорг Жюль	570
Левін Гаррі	490, 491
Лендор Волтер Сейвідж	362

Лентріккія Френк	40
Леон Поль	574
Леопарді Джакомо	6, 85, 302
Лінкольн Авраам	43, 303, 328, 548
Ліхтенберг Георг Крістоф	251
Лонгін	23
Лопе де Вега	80, 83, 84, 85, 166, 248
Лорка Федеріко Гарсія	257, 302, 514, 548, 561
Лоуренс Девід Герберт	6, 303, 319, 330, 356, 360, 369
Лугонес Леопольдо	539
Лукач Дьєрдь	257
Лукрецій Тіт Л. Кар	111
Луні Дж. Томас	428, 429, 432
Льйоса Маріо Варгас	532
Льюїс Віндгем	569
Льюїс Джордж Генрі	347, 379
Льюїс Клайв Стейплз	34, 89
Лютер Мартін	207
Люті Герберт	176
Ляйбніц Готфрід Вільгельм	543

М

Мадар'яга Ісабель де	85
Маєрс Ф. В.	372
Майер Майкл	419
Макгі Патрік	587

- Макмастер Джульет 291
- Малколм Норман 389
- Малларме Стефан 20
- Маллінс Едгар Янг 327
- Ман Поль де 39, 593
- Мандельштам Осип 514
- Манн Джил 129
- Манн Томас 151, 239, 240, 250, 356, 392, 398, 399
- Манцоні П'єро 66, 85, 356
- Мао Цзедун 549
- Марвелл Ендрю 36
- Марінетті Філіппо Томмазо 557
- Маркес Габріель Гарсія 48, 532
- Маркс Карл 32, 49, 279
- Марлоу Крістофер 14, 15, 42, 52, 53, 54, 57, 58, 64, 70, 71, 81, 124,
139, 196, 207–211, 249, 251, 448
- Марстон Джон 249
- Маршалл Абдул-Хан 591
- Матісс Анрі 302, 601, 602
- Мачадо Антоніо 548
- Машо Гійом 125
- Мейзел Перрі 499
- Мейлер Норман 27, 175, 263, 264, 321
- Мейнерт 429
- Мелвілл Герман 6, 17, 26, 47, 81, 102, 151, 158, 302, 307, 329, 357
- Менчака Френк 561
- Мервін В. С. 162

- Мередіт Джордж 183, 506
- Меріке 236
- Меррілл Джеймс 329, 594–596
- Мідлтон Томас 5
- Мікеланджело Буонарроті 388, 427, 428
- Мілл Джон Стюарт 358, 379
- Міллер Генрі 321
- Мільтон Джон 6, 12, 15, 25, 32–37, 41, 48, 60–63, 67, 86, 88, 90, 96, 97, 98, 114, 148, 196–206, 208, 211, 214–216, 223, 228–230, 240, 245, 246, 250, 253, 255, 269, 274, 275, 285, 303, 315, 318, 319, 324, 330, 333–337, 339, 410, 427, 441, 528, 529, 583, 592, 595, 600
- Мод Ейлмер 390
- Молан Енн 296, 300
- Мольєр Жан-Батист 15, 57, 64, 67, 84–86, 148, 156, 170–172, 174, 179, 184–195, 364, 409, 571
- Монегал Емір Родрігез 539
- Монтале Евдженіо 302, 514
- Монтеверді Клаудіо 274
- Монтень Мішель Ейкем де 6, 7, 37, 48, 64, 148, 168, 170–186, 192–195, 212–214, 221, 317, 430, 457, 514
- Морган Сьюзен 297
- Морганн Моріс 234
- Мостель Зеро 481, 489
- Моцарт Вольфганг 38, 53, 303
- Мур В. Г. 190, 191, 318, 329
- Мур Маріанна 336, 501, 595
- Муссоліні Беніто 582

Н

- Набоков Володимир 538
- Найт Вілсон 222
- Натталл А. Д. 54
- Неруда Пабло 6, 7, 86, 302, 304, 319, 330, 514, 521, 522, 532, 546,
548–550, 552–555, 558, 561, 563
- Ніцше Фрідріх 6, 11, 18, 23, 45, 47, 50, 65, 74, 170, 171, 207, 213,
238, 243, 244, 250, 255, 270, 286, 317, 319, 347, 350, 351, 355,
370, 500, 503, 521, 524, 527, 557, 597

О

- Овідій Назон Публій 98, 124
- Оден Вістен Г'ю 20, 89, 410, 411, 413, 414, 514
- О'Коннор Фланнері 329
- Олсон Чарльз 46, 47
- О'Ніл Юджин 329
- Ортега-і-Гассет Хосе 85, 165
- Остін Джейн 6, 128, 274, 275, 283, 289, 290–298, 300, 301, 381,
443, 480, 499–501, 505, 512

П

- Пармені 543
- Парріндер Патрік 488
- Пас Октавіо 532, 546, 554–556, 563
- Паскаль Блез 173, 176, 182, 192, 194
- Паскаль Фернандо 530
- Патер Вальтер 7, 210, 457, 468, 498–506, 510, 512, 513, 528, 557

Паттон Роммель 197

Паунд Езра 10, 17, 92, 98, 303, 317, 329, 546, 569, 595

Перельман С. Дж. 594

Пессоа Фернанду 7, 514, 521, 555–559, 561–563

Петрарка Франческо 6, 24, 92, 115, 119, 120, 124, 125, 156, 274,
285, 421, 442

Пётров 59

Піндар 12, 31, 34, 38, 40, 97, 98

Пінтер Гарольд 570

Пінчон Томас 26, 48, 68, 329, 570, 594, 595

Піранделло Луїджі 576

Платон 11, 16, 37, 40, 41, 44, 49, 65, 131, 176, 182, 212, 543

Плутарх 176

По Едгар Аллан 329, 366, 543

Польфрет 222

Поуп Александр 36, 62, 215, 216, 223–229, 286, 510, 541

Праєр 224

Пруст Марсель 6, 7, 12, 38, 48, 86, 170, 179, 208, 237, 290, 302,
319, 356, 441, 444, 454–459, 461–474, 479, 484, 489, 514,
518, 521, 527, 541, 567, 568, 570, 571, 575, 576, 579, 580, 596,
601

Пуар'є Річард 314

Пушкін Олександр 6, 66, 85, 170, 387

Р

Рабле Франсуа 6, 37, 137, 138, 170, 172, 489, 566, 599

Райт Джеймс 330

Расін Жан-Батист	6, 80, 83, 84, 85, 170, 174, 192, 194, 240, 570, 571, 578, 581
Рафаель Санті	67
Реверс Дж. Е.	456, 458
Рейс Рікардо	555, 556
Рембо Жан-Артур	53, 70, 492, 536
Рескін Джон	236, 290, 456, 457, 467, 468, 472, 506, 587
Ретке Теодор	329
Рільке Райнер Марія	236, 302, 341, 514
Річ Адрієнн	38, 43, 336
Річардсон Семюел	275, 470
Робертсон Річі	521, 522, 523
Рорті Річард	351
Роскоммен	223
Россетті Габріель	92, 119
Рот Йозеф	515
Рот Філіп	329, 521
Рохас	85
Руофф Джин	296
Руссо Жан-Жак	6, 170, 193, 194

С

Саєрс Дороті	89
Санктіс Франческо де	92
Сантаяна Джордж	111–113, 118
Санті Енріко Маріо	550

- Сапфо 42
- Свенсон Мей 43, 318, 329, 336, 337
- Свінберн Алджернон 492
- Свіфт Джонатан 6, 128, 129, 148, 219, 224, 495
- Севідж Річард 223
- Секвілл-Вест Віта 507–510
- Сенека Луцій Анней 97, 176
- Сент-Бев Шарль 498
- Сервантес Мігель де 6, 12, 33, 34, 37, 48, 49, 64, 67, 72, 84, 85, 86,
94, 122, 138, 148–152, 154–160, 162–169, 240, 246, 255, 507,
508, 511, 545, 561, 566, 596, 597
- Сінглтон Чарльз 92, 93, 109, 112
- Сінклер Джон 90
- Сінклер Пеггі 588
- Скотт Вальтер 356, 492, 498
- Скріч М. А. 172
- Сміт Джозеф 309, 327
- Смоллетт Тобаяс Джордж 151
- Снелл Бруно 22, 212, 242
- Сократ 49, 172, 176, 178, 179, 181, 182
- Соммер Доріс 552
- Соуса Сантос Марія Ірен Рамальхо де 556, 557
- Софокл 80, 97, 433, 437, 440
- Спенсер Едмунд 6, 36, 37, 131, 196, 484, 600
- Спіноза Бенедикт 543
- Спрет 222
- Стайн Гертруда 45, 595

- Сталін Йосиф 549, 582
- Стендаль Фредерік 66, 84, 151, 291, 356, 369, 412, 465, 472
- Стенфорд В. Б. 98
- Стерн Лоренс 151, 356, 498, 499, 505, 511, 512, 566
- Стівен Вірджинія 506
- Стівен Воллес 35, 40, 41, 45, 70, 92, 98, 177, 198, 279, 302, 303,
304, 316, 325, 329, 333, 334, 336, 346, 355, 514, 546, 548, 592,
594, 595, 596
- Стівен Леслі 506
- Стівенсон Роберт Льюїс 506
- Стіпні 223
- Стоппард Том 570, 580
- Стравінський Ігор 274, 302, 601, 602
- Стречі Літтон 506
- Стріндберг Август 407, 415
- Стюарти 446
- С'ювол Ричард 346

Т

- Тарбер Джеймс 107
- Тарнелл Мартін 192
- Тассо Торквато 600
- Твен Марк 17, 26, 151
- Тейв Стюарт 291, 297
- Теккерей Вільям 492
- Теннісон Алфред 17, 42, 98, 224, 320
- Тиціан Вечеліо 67

Тірсо де Моліна 85

Толкієн Джон Роналд Руел 89

Толстой Лев 6, 15, 21, 32, 36, 37, 48, 52, 60, 63, 65–68, 72, 75, 85,
86, 90, 196, 239, 255, 269, 275, 286, 291, 302, 319, 356,
384–388, 390–400, 402, 403, 410, 412, 524, 528, 596, 597

Томсон Джеймс 36

Торо Генрі Девід 329

Тракль Георг 236, 514

Троцький Лев 280, 318

Тургенєв Іван 66, 85, 356, 389

У

Унамуно Мігель де 150, 151, 153–157, 159, 160, 163

Ф

Фелстінер Джон 552

Фелтон 223

Фергюссон Френсіс 92

Фернандес Рамон 191

Ферраро Джеральдіна 43

Ф'ельде Рольф 408

Філдз В. К. 287

Філдінг Генрі 151, 275

Фіцджеральд Френсіс Скотт 17, 26, 329

Фйорський Йоахим 112

Флетчер Ангус 152, 339

- Флетчер Джон 70, 85
 Флісс Вільгельм 435
 Флобер Густав 6, 151, 170, 291, 302, 319, 369, 414, 465, 472, 480, 519, 527, 566, 571
 Фовлер Аластер 26, 27, 28
 Фолкнер Вільям 17, 26, 302, 329, 356, 484
 Фосколо Уго 92
 Фостер Кенельм 112
 Фрай Нортроп 59, 222, 566, 600
 Фрайар 133
 Фрейм Дональд М. 173, 176, 183
 Френкель Ганс 242
 Фрессеро Джон 34, 92, 93, 94, 96, 97, 112, 119, 120, 274
 Фройд Зигмунд 6, 7, 13, 15, 23, 24, 30, 31, 37, 44, 65, 69, 76, 86, 97, 107, 173, 176, 183, 184, 196, 200, 211, 212, 217, 221, 270, 317, 324, 339, 341, 350, 40, 407, 426–437, 440–453, 455, 457, 459, 461, 465, 467, 474–476, 501, 502, 514, 515, 521–524, 529, 538, 540, 541, 569, 584, 585, 594
 Фрост Роберт 35, 279, 287, 302, 329, 595
 Фуентес Карлос 532
 Фуко Мішель 7, 26, 31, 45, 47, 48, 49, 69, 279, 594

Ц

- Цвайг Арнольд 430
 Целан Пауль 236, 334, 441
 Цукер А. Е. 421

Ч

- Чейз Річард 321
 Чепмен Джордж 97, 114, 249
 Черіні А. 112
 Честертон Гілберт Кейт 124, 357, 542
 Чехов Антон 6, 407
 Чосер Джефрі 5, 6, 32, 33, 34, 36, 37, 48, 54, 55, 56, 61, 92, 110, 122–136, 138–143, 145–147, 211, 357

Ш

- Шварцнеггер Арнольд 313
 Шекспір Вільям 5–9, 12–16, 21–23, 26, 29, 31, 32, 34, 36, 37, 39, 40, 42, 44, 47–50, 52–92, 96–98, 103, 105, 113–115, 121, 122, 124, 129–131, 133, 138, 139, 143, 147–149, 155, 156, 158, 164, 169, 170–172, 184, 185, 187, 189, 196–200, 203–208, 211, 215–221, 224, 230, 232, 234, 239, 242, 246–255, 257, 269, 274, 275, 282, 283, 292, 318, 320, 323, 324, 330, 332, 336, 337, 338, 357, 358, 369, 371, 387, 388, 391–393, 395, 397–400, 404, 406, 408–410, 414, 419, 426–435, 437, 440, 442, 445, 448–451, 453–455, 458, 459, 474–477, 479–481, 483–489, 491–495, 497, 499–501, 507, 509–512, 530, 533, 539, 540, 542, 543, 545, 570, 571, 575, 576, 578–584, 592–600
 Шеллі Персі Біші 36, 42, 66, 92, 97, 105, 108, 203, 237, 254, 280, 282, 303, 330, 339, 432, 455, 505, 539, 573, 574
 Шеллінг Фрідріх Вільгельм Йозеф 151
 Шеттак Роджер 454, 456, 457, 470, 473
 Шіллер Фрідріх 81
 Шкловський Віктор 388
 Шоаф Р. А. 141

Шолем Гершом 516, 519

Шопенгауер Артур 521, 523, 536, 538, 569, 570, 580, 587

Шоу Джордж Бернард 56, 57, 68, 158, 407, 409, 576

Шпітцер Лео 112, 113, 167, 168, 562

Шьонберг Арнольд 302

Ю

Юм 574

Юнг Карл Густав 538

Я

Ягвіст 9, 10, 12, 37, 88, 108, 128, 159, 287, 387

Янг Брігем 224, 330

Янух Густав 516

ПРО АВТОРА

«Поетичний слем — це смерть мистецтва», а «35 мільйонів читачів, які придбали „Гаррі Поттера“, — помиляються», — відомий американський професор літератури Гаролд Блум двома цими фразами чітко означив власну позицію щодо сучасного письменства. 76-річний викладач Єльського університету, автор двадцяти чотирьох та редактор більш як тисячі двохсот книг є живим втіленням елітаристського погляду на минуле, теперішнє та майбутнє літератури, критиком, котрий не визнає компромісів, кидаючи давнім та сучасним поетам і письменникам рішучий виклик: хто, як Шекспір?

На думку Гаролда Блума, література не слугує плацдармом для трансляції політичних чи соціальних ідей, не покликана дбати про класову чи гендерну рівність. Літературі з великої букви ходить лише про естетику — потужність письма, свіжість і могутність враження. Поет чи письменник приречений кинути виклик своїм попередникам і неминуче зійдеться з ними у сутичці, перемогою якої дістанеться найвища нагорода — безсмертя. Письмо — це завжди битва за місце в Каноні, жорстка конкуренція за право залишитися у пам'яті поколінь. «Якщо Білл Гейтс хоче пізнати справжню сутність американського індивідуалізму, — говорить Гаролд Блум, — то мусить читати Емерсона. А якщо ми всі прагнемо дізнатися про сутність людини, нам слід пізнати Шекспіра».

Гаролд Блум

Б 70 Західний канон: книги на тлі епох / Пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа. — К.: Факт, 2007. — 720 с. — (Сер. «Висока полиця»).

ISBN 978-966-359-205-3

ISBN 966-359-091-0 (серія)

Книга «Західний канон», поруч зі «Страхом впливу» та працею «Шекспір: винахід Людини» є головною в доробку Єльського професора літератури Гаролда Блума. В ній він пояснює доцільність існування єдиного Канону західних текстів і окреслює його рамки. Двадцять шість аналізованих ним письменників, серед яких чільні місця належать Шекспіру, Сервантесу, Данте і Гете, складають золотий фонд Західної цивілізації. Не прочитати ці твори — означає, на думку Блума, залишитися невігласом. Не прочитати працю «Західний канон» — значить залишитися без дороговказів у розбурханому морі світової літератури.

УДК 821.111(73).09

ББК 83.3(0)

Науково-популярне видання

Серія «Висока полиця»

БЛУМ Гаролд

ЗАХІДНИЙ КАНОН: КНИГИ НА ТЛІ ЕПОХ

Переклад з англійської

Редактор Леонід Фінкельштейн

Відповідальна за випуск Олена Шарговська

Коректори Марина Александрович, Ніна Тихоновська

Макетування обкладинки Ростислава Лужецького

Верстка та макетування Дмитра Фінкельштейна

Здано до виробництва 15.08.2007. Підписано до друку 22.10.2007.
Формат 60×84 1/16. Папір офсетний № 1. Гарнітура «Адоніс». Друк
офсетний. Ум. друк. арк. 42. Обл.-вид. арк. 28,86. Наклад 3000 прим.

ТОВ «Видавництво „Факт“»
04080, Україна, Київ-80, а/с 76
Реєстраційне свідоцтво
ДК № 1284 від 19.03.2003
Тел./факс: (044) 287 1886, 287 1882
E-mail: office@fact.kiev.ua
Відділ збуту: (044) 463 6887
E-mail: sbyt@fact.kiev.ua
www.fact.kiev.ua

Надруковано з готових форм на ЗАТ «ВІПОЛ»
03151, Київ, вул. Волинська, 60. Зам. № 7-1535.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
серія ДК № 752 від 27.12.2001