

ЦІКАВЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО



Сергій
Гречанюк



ВІЧНІ
КНИГИ



3



Серія заснована
1990 року

Присвячую
мамі —
Ользі Іванівні
Даць



НБ ПНУС

560950



Сергій Гречанюк
ВІЧНІ КНИГИ



«Дніпро»
1991

ББК 83.3(0)
Г81



В полі зору автора твори світової літератури, які приходять у наше життя щонайменше двічі. Ми спершу читаємо їх у дитинстві, захоплюючись цікавими сюжетами, незвичайними пригодами героїв, а потім повертаємося до них у зрілому віці. Подивовані й не менш захоплені, ми відкриваємо в них нові, глибші пласти життєвого та художнього досвіду, яких при першому прочитанні не завважили. Серед цих вічних творів — казки Г. К. Андерсена, «Аліса в Країні чудес» Л. Керролла, «Острів скарбів» Р. Л. Стівенсона, «індіанські» романи Д. Ф. Купера, «Пригоди Гекльберрі Фінна» Марка Твена, «Дон Кіхот» Сервантеса та ін. С. Гречанюк пропонує своє, оригінальне прочитання відомих творів, спонукає читачів до їхнього глибинного осмислення. Книжка написана пристрасно, інколи полемічно, з публіцистичними виходами на гострі політичні й моральні проблеми кінця ХХ ст. Видання розраховане на широке коло читачів.

С. Гречанюк предлагает свое, оригинальное прочтение известных произведений мировой литературы. Среди них — сказки Г. К. Андерсена, «Алиса в Стране чудес» Л. Керролла, «Остров сокровищ» Р. Л. Стівенсона и др. Издание рассчитано на широкий круг читателей.

Редакційна колегія: О. А. Кузьменко, Д. С. Наливайко,
А. Г. Погрібний, Г. М. Сивокін, А. Я. Шевченко

Редактор А. В. Жукова

На форзаці гравюри художників ХVІІІ ст.

Г 4702640201—014

М205(04) 91
БІБЛІОТЕКА
ISBN 5-308-01218-0
© Художнє оформлення.
1991 р.
© С. Гречанюк, 1991 р.
педагогічного інституту
ІНВ. № 560950

ТРЕБА МАТИ МУЖНІСТЬ, ЩОБ МАТИ ТАЛАНТ.
ТРЕБА МАТИ ХОРОБРІСТЬ, АБИ ДОВІРИТИСЯ
СВОЄМУ НАТХНЕННЮ, ТРЕБА БУТИ ВПЕВНЕНИМ,
ЩО НЕСПОДІВАНА ДУМКА, ЯКА ОСЯЯЛА ВАС ШЕ! МИТІ,—
РОЗУМНА, ЩО ФОРМА, ЯКА ЗДАЄТЬСЯ ВАМ ПРИРОДНОЮ,
ПОПРИ ВСЮ НЕЗВИЧНІСТЬ, МАЄ ПРАВО НА ІСНУВАННЯ...
АЛЕ ЯКИЙ ШАСЛИВИЙ АНДЕРСЕН! ШАСЛИВИЙ ТОЙ,
ХТО ЗНАХОДИТЬ СВОЄ КРЕСАЛО.

ГЕОРГ БРАЙДЕС



МУЖНІСТЬ КАЗКИ
(Г. К. АНДЕРСЕН)

КОЖНУ РІЧ ТРЕБА НАЗИВАТИ СПРАВЖНІМ ІМ'ЯМ,
І ЯКЩО ЦЕ НЕБЕЗПЕЧНО В ЖИТТІ, ТО МОЖНА
БОДАЙ У КАЗЦІ



ГАНС КРИСТІАН АНДЕРСЕН

Андерсен був завжди.

Нам здається так через те, що негодні увянути світ без казок, що й відкриваємо реалії світу одночасно з казками Андерсена. Ще не вміємо читати — слухаємо з маминого голосу. І химерний, вигаданий письменником казковий світ видається нам реальнішим, аніж той, у якому житимем. Потім приходять інші захоплення й радощі, приходять і розчарування: починаємо розуміти, що не кожному таланити у пошуках власного кресала, що не всі вміють цінувати старі вуличні ліхтарі й віддавати перевагу солов'ям живим перед механічними, що буря перевісила вивіски не всі, а на пташиному дворі не завше аплодують бридким каченяттам. Обурюємося, коли бачимо найменшу нещирість, зраду, жадібність, душевну черствість, і оцінюємо їх, виходячи з тих увялень про добро і зло, про справжнє і сфальшоване, які склалися ще в дитинстві, під впливом казок зокрема. Відкриваємо світ у безмірі його виявів, у вимірах просторових і часових, раз у раз допевнюючись, що Андерсен не змалів, не залишився у тому дитинстві, до якого нема вороття. Він — поруч.

Він попереду!

Великий казкар народився в Оденсе. Це й тепер місто невелике (жителів менше, аніж, скажімо, на новому масиві Києва — Оболоні, і це — третина всього населення острова Фюн), а в часи Андерсена й поготів. Собор святого Кнуда, куди його зрідка приводили, квартал і вулиця, де жив майбутній казкар.

У будинку, де він народився, меморіальний музей. І скрізь, на вулицях, площах і в парках скульптурні зображення героїв його казок. Особливо зачаровує скульптурна група «Дикі лебеді». На кожному кроці тисячі найрізноманітніших речей,

пов'язаних з іменем уславленого казкаря: дитячі нічні піжами «Оле-Лукойє», сувенірні хустинки з русалочкою, брелочки, запальнички, ложки і свічки з андерсенівськими сюжетами, навіть... бутерброд Андерсена. Цей несмак, ясна річ, обурив би письменника, якби він побачив безсоромну спекуляцію його ім'ям, до якої іноді вдаються рекламні агенти і промисловці. В Данії зовсім не збереглися народні ремесла, а народні танці, це звичайнісіньке гупання черевиками, це можна побачити хіба на віддалених островах.

Сучасна Данія таки мало подібна до тієї, в якій жив і творив Андерсен. Чим же завдячує саме їй, своїй маленькій батьківщині, Великій казкар? Маленькій? Чи ж буває вітчизна маленькою?

Коли і де з'являється національний класичний письменник? Міркувань з цього приводу висловлено чимало. Андерсена (як і Шекспіра, Шевченка чи Гете) то оголошували «випадковістю», «гостем своєї країни», абсолютно незалежним від неї, то розглядали тільки як рупор і цілковитий продукт доби й середовища. Свою відповідь запропонував і Гете: національний класичний письменник з'являється тоді, «коли в ладі думок своїх співвітчизників він не бачить браку величі, в почуттях — браку глибини, а у вчинках — браку волі й послідовності; коли сам він, пройнятий національним духом, відчуває в собі завдяки вродженому генію здатність співчувати минулому й сучасному; коли він застає свій народ на високому рівні культури і його власна освіченість дається йому легко; коли він має перед собою багато зібраного матеріалу, вдалих і невдалих спроб своїх попередників і коли зовнішні й внутрішні обставини поєднуються так, що йому не доводиться дорого платити за своє навчання, і вже в кращі роки свого життя він може виразно побачити і збудувати великий твір, підкорити його єдиному задуму». Це міркування пояснює найперше появу автора «Фауста», але наближає нас і до розуміння певної закономірності: талановиті особи не з'являються будь-де і будь-коли. Сто років тому швейцарський природодослідник А. де Кандоль уточнив: лише в тих країнах і суспільствах, де населення впродовж століть проявляло свідомий інтерес до цінностей духовних, де воно звільня-

лося від примітивної праці; а сучасний болгарський дослідник психології літературної творчості М. Арнаудов додав: і де середовище в своєму соціальному розвитку відчувало гостру потребу в таких людях. Істотне уточнення! Воно багато що пояснює і у «феномені Андерсена».

Взаємини національного письменника Данії з тогочасним суспільством були складні. Його кращі твори постали з протесту проти бездуховності й міщанства, проти «звичайних» людських вад і недоліків державної машини. Біографи ще й досі пишуть про глибоку прірву, яка нібито зяяла між письменником і його нацією. При цьому посилаються на те, що датська критика «не сприйняла» свого найбільшого письменника, що сучасники відверто й поза очі кпили з нього, що... Та годі. Ні критики, ні сусіди, ні король — навіть разом узяті — це ще не нація. Державна машина також їй не дорівнює. Жодна людина, жодна соціальна верства не обсервує всіх її інтересів і не втілює всіх її рис; і водночас кожна людина, кожна соціальна верства може виступати її виразником і уособленням на певному етапі. Андерсен був потрібен Данії. Вона зробила все, щоб він з'явився. А для цього необхідним було багато що, і зокрема потрібні були люди, які стосовно нього (ще не Андерсена, а неосвіченого і неотесаного підлітка-провінціала!) зробили б те, що відповідало інтересам нації. Такі люди з'явилися і зробили те, що належало зробити. Не всі вони усвідомлювали загальнонаціональне значення підтримки, опіки чи просто доброзичливості щодо Андерсена. Робили те, що веліла їм елементарна етика й людяність, і цим ще раз потвердили незаперечну істину: нація стає великою, коли опирається на моральне, на людяне в людині.

Книгодрукар і видавець фюнської газети Крістіан Іверсен дуже здивувався, коли побачив перед собою довгов'язого кучматого підлітка, першими словами якого були:

— Я прошу дати мені рекомендаційного листа до мадам Шалль!

— Пробачте... е... а хто така мадам Шалль? І хто ви?!

Розповідати про покійного батька, який не міг забезпечити свою родину шевцюванням і мусив за гроші записатися до

війська замість якогось багача, про матір, яка частину заробленого виснажливим пранням вже почала відкладати на пляшку, про живу ще бабусю, в якій було щонайменше троє позашлюбних дочок, — розповідати про все це Андерсену якось не хотілося. Врешті, яке це має значення? Він так і сказав:

— Я Андерсен, але це не має жодного значення. Поки що... А мадам Шалль — танцюристка. Від акторів Королівського театру, поки вони гастролювали в Оденсе, я чув, що мадам Шалль — дуже впливова. Я її теж не знаю, але вона допоможе мені стати актором. Потрібен лист.

Погляд цотирнадцятилітнього нахаби був чистий і владний. Його співрозмовник усе ще не міг прийти до тями від такого навального штурму і, щоб виграти час, вирішив дещо уточнити. Потім спромігся на розумну пораду:

— Вам, гадаю, краще стати ремісником.

— О ні, це було б дуже прикро.

Така щиросердна відповідь юного славолюбця могла добити будь-кого, навіть старого Іверсена. Він слухняно заскрипів пером, вписуючи своє скромне ім'я в історію вітчизняної культури. При цьому, можливо, подумав, що йому завжди бракувало ось такої наполегливості. Цей хлопчисько народився в Оденсе і прагне завоювати Копенгаген, а він, Іверсен, народившись у Копенгагені, мусив податися сюди, в провінцію. Бо забракло сил і духу. Про славу, яка випаде на долю Андерсена, він вже не почує. Але міг би здогадатися, якби знав його здібності і те, скільки таких ось Іверсенів зустріне на своєму шляху Андерсен.

Іверсен, до речі, не обмежився цією рекомендацією. Він ще й листовно звернувся до професора Кнуда Рабека з проханням сприяти юному провінціалу. Щоправда, відомий літератор, член дирекції Королівського театру, побачивши перед собою цибатого, худощого і наче на живу нитку сфастриганого кандидата в актори, «згодного» і на балет, дипломатично промовчав і переправив його прямісінько до директора театру камергера Холстейна, а той, вважаючи, напевно, що навіть Королівська сцена не може дозволити собі такої розкоші — тримати баласт, сказав своє рішення «ні». Якщо він

бодай на мить уявив собі Андерсена в ролі соліста балету, то, звичайно, йому великих зусиль треба було докласти, щоб не розсміятися. Не допомогла й Анна Шалль, перед якою Андерсен, роззувшись, сумлінно продемонстрував свій сумнівний балетний талант: вона вирішила, що перед нею божевільний.

Кишенькових грошей, з якими юнак приїхав до Копенгагена, швидко не стало, мрія потрапити в театр виявилася нездійсненною, і хлопець не був надто оригінальним, подумавши в такій ситуації і в такому віці про самогубство. О, він ще не раз про це думатиме! Принаймні говоритиме... Виходу, здавалося, не було, допомогти йому не міг ніхто. Ніхто, крім Данії.

Це вона, його батьківщина, бідна після війни з Англією, керувала почуттями і вчинками багатьох добрих і чуйних людей, причетних до щасливої долі майбутнього письменника, — композитора Крістофа Вейсе, поетів Йенса Баггесена і Фредеріка Хьог-Гульдберга, вдови відомого державного діяча Крістіана Кольбйорнсена і навіть іноземців, серед яких були шведський балетмейстер Карл Дален і засновник першої консерваторії Джузеппе Сібоні. Усі вони разом зі своїми друзями організували складчину для «безгрішного» і наївного підлітка, визначили, в кого він має столуватися і де зможе вчитися співу, дали можливість трішки потанцювати в театрі, а потім, коли в нього почалася мутація голосу й він уже не міг сподіватися на блискучу кар'єру оперного співака, зробили наймудріше — направили його в гімназію. Останнє стало можливим після того, як згаданий вже Рабек, статський радник Йонас Коллін та інші члени дирекції театру добилися для нього королівської премії. Вони бачили, що перші літературні спроби Андерсена також не витримують серйозної критики, але відчули талант, який варто було розвивати. Що при цьому вони керувалися не лише співчуттям, якого не бракує деінде, свідчить характеристика, яку дав один з біографів Андерсена Йонасу Колліну: цей впливовий і вічно заклопотаний державний діяч «не ділив справи на більш важливі й менш важливі; якщо тільки він переконаний, що це піде на користь Данії, то готовий був докласти всіх зусиль». Таке бу-

ло нормою. Відтак чи треба дивуватися, що маленька, обчирижена войовничими сусідами Данія (її столиця тепер на кордоні зі Швецією) в сузір'ї світових імен представлена такими уславленими, як комедіограф Людвіг Гольберг, скульптор Бертель Торвальдсен, графік Херлуф Бідstrup, фізик Нільс Бор і Ганс Ерстед, астроном Тіхо Браге, літературний критик Георг Брандес, філософ Серен К'єркегор та інші? Не всі вони жили в Данії, але завше залишалися датчанами.

Не став космополітом і Андерсен, хоч дехто з біографів продовжує твердити це. Надто багато було почуттів, ідей і конкретних людей, які єднали його, вічного мандрівника, з Данією. Врешті, хіба міг він забути, чим зобов'язаний своїм співвітчизникам? Вони зробили для нього все, що могли і мушили зробити справжні патріоти для своєї батьківщини. А це було ой як непросто! Надто ж якщо врахуємо, що характер в Андерсена (що правда — то правда) був важкий навдивовижу.

Він легко збуджувався і часто плакав, сплески ентузіазму й величезної життєвої енергії постійно чергувалися з періодами іпохондрії та безсилля. Легко ображався (часто без жодної на те причини) і так само легко, не подумавши, міг образити інших, потім спохоплювався, каювся і при цьому знову ривав, як мала дитина. Йому, як дитині, потрібно було, щоб його хвалили — на шпальтах газет і за обіднім столом, двірники й королі, за чудові казки, за посередні п'єси, за прекрасний (ага...) характер, а позаяк вважав, що хвалять мало, то міг, наприклад, перебігти через вулицю і, забувши привітатися, ошелешити знайомого: «Ну ось, мене вже в Іспанії читають, до побачення».

Глибокий психологічний портрет Андерсена подає у своїй книжці про казкаря сучасний датський дослідник Бо Грьонбек. Він, зокрема, пише: «Егоцентризм не заважав йому забувати про себе, якщо хтось потребував його допомоги, часто проявляти тактовну турботу про інших... У ньому були й інші суперечності, не такі серйозні, але помітні, які вражали друзів та і його самого: величезна доброзичливість і схильність приховувати озлобленість, сердечна відкритість і мудрий розрахунок, прагнення до самотності й потреба бути



Куточок меморіального кабінету в будинку-музеї Андерсена в Оденсе.

в товаристві, малодушний страх і дивовижна сміливість у потрібний момент, нікчемна слабкість і стійка витривалість... Зрозуміло, що ця самотня людина часто втомлювалася за життя, втомлювалася від світу, втомлювалася від самого себе й вічних метань розуму... На схилі літ, коли сили почали танути, в якісь моменти він був негоден керувати демонами, що вирували в ньому. Але, на щастя, в його психіці були й стабілізуючі фактори... У спокійному стані, особливо на схилі літ, він виявляв шляхетність і світвся чарівністю, здатною заворожувати навіть сторонніх... Він був одночасно чарівним і нестерпним». І диво дивне: що більше читаємо про його суперечливу натуру, про плюси й мінуси його характеру,

то ближчим і зрозумілішим він стає для нас, людей ХХ століття. Те, що видавалося його стриманим землякам неврастенією, що викликало кпини й глум, сьогодні, напевно, не було б таким помітним. Найбільше, що могли б порадити лікарі Андерсену в наш захеканий, схильний до мікроконфліктів і мікроінфарктів час, це більше бувати на свіжому повітрі. А тоді і там, в Данії ХІХ століття, він справді виглядав білою вороною на тлі буржуазної серйозності й міщанського зоднаковіння. А ще ті казки...

Важко уявити Данію без Андерсена. А самого Андерсена без його казок? Дехто вважає, що, й не написавши жодної казки, він був би відомим європейським письменником. Чи так це? Вельми сумнівно. Його творчість (п'ять романів і повість, понад двадцять п'єс, п'ять книжок подорожніх нарисів, сила-силенна віршів і кілька варіантів «Автобіографії») вивчалася б, можливо, майбутніми філологами, була б представлена в шкільних хрестоматіях і ввічливо згадувалася би в енциклопедіях, навіть зарубіжних, щось час від часу перевидалося б, але постійного читацького інтересу до неї не було б. Без казок Андерсен залишився б непоганим датським літератором ХІХ століття. І тільки. А казки зробили його представником великої літератури всіх часів і народів — літератури світової. Так думаємо в ХХ столітті ми, так, очевидно, вважатимуть наші онуки в столітті ХХІ, в третьому тисячолітті. З'являться, звичайно, нові імена, їх присвоюватимуть новим, щойно відкритим небесним тілам, але право своє на місце в сузір'ї світових імен кожен письменник здобуватиме в зіставленні з іменами іншими, серед яких зіркою першої величини — Ганс Крістіан Андерсен, великий казкар.

Не треба бути провидцем, щоб передбачити появу в майбутньому і нових літературних форм. Відроджуватимуться забуті жанри, видозмінюватимуться традиційні. Цей процес неминучий і постійний — спостерігаємо його зокрема на прикладі роману. Деякі літературознавці, аналізуючи його мутацію, патетично заявляють: «Роман умер!» Інші йдуть далі: «Література вмирає!» Вони стоять на чужих котурнах — ще в минулому столітті німецький філософ Фрідріх Ніцше ска-

Nu er det Taal i en Bogen
 Og som en gammel Næstemand sigte
 Naar hans Bøger ligesom
 Og listig forbyde
 Og Mærkelig som
 Naar Lovordenne som Bogen
 Af sigte Sjælens Bogen som
 Og de en sigte forbyde som
 Der er en Bogen som
 Du tror som mig!
 G. K. Andersen
 Skrevet den 4. November 1823

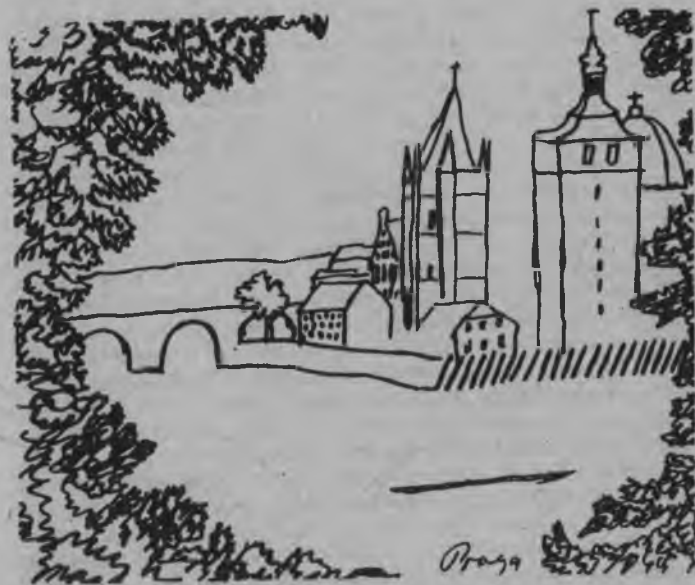
Факсиміле
одного з віршів Андерсена.

зав, що «бог умер», а сучасний американський соціолог Е. Фромм безапеляційно заявив: «Людина вмерла». Але людина живе, вона віддала богу богове, а собі залишила не так вже й багато — мрію, яка вивисує її над бездуховним, біологічним існуванням. Однією з форм, в яких живе й увиразнюється мрія людини й людства про «золотий вік», завше

буде література, явлена в розмаїтті жанрів, зокрема й у романі. А почалася вона з казки. У цьому розумінні казка завжди була «літературною». Від неї, народної, один крок до жанру літературної казки, біля витоків якої стояв Андерсен.

Упродовж сорока літ він створив 156 казок. «Створив» — це найперше стосується тих казок, які письменник «придумав» сам. Але так можемо з повним правом казати і про ті казки Андерсена, в основі яких — казки народні, літературно трансформовані ним. Літературним опрацюванням народних казок займався й до нього (і, до речі, не лише в скандинавських країнах, а й у слов'янських, у Німеччині та інших). Започаткували цю справу збирачі фольклорних скарбів (серед них — брати Грімм), які були не літераторами, а вченими, тож їхня мета — точно передати почуте, врятувати народну казку, переклавши її літературною мовою, а мета Андерсена — зробити народну казку (згодом — повір'я, легенду, бувальщину) художньою літературою. Характеризуючи його принципове новаторство, авторитетний радянський андерсенознавець Л. Ю. Брауде пише: «Спираючись на фольклор, він художньо перетворював окремі його зразки відповідно до власних поглядів і уявлень про життя й літературу... І якщо казку Андерсена іноді сприймають за народну, то на те є свої причини. Літературна казка, витoki якої у фольклорі, наслідують казку народну. Спільним для обох жанрів залишається химерне поєднання реального й нереального, правдивого й оманливого, можливого з неможливим, вірогідного з неймовірним».

Між літературною казкою Андерсена і народною є й суттєві відмінності. Це показує Бо Грьонбек, аналізуючи «Кресало», сюжет якого будується за звичною для народної казки схемою: «Але яка відмінність від розпливчатої й випадкової форми народної казки! В Андерсена дія вкрай упорядкована. Події відбуваються швидко одна за одною. Нема жодного зайвого слова... В народній казці, як правило, мало змальовується середовище й персонажі. В Андерсена навпаки — оповідь наповнена деталями, які роблять персонажі і ситуації живими і знайомими: королівська родина п'є вранці чай, солдат курить люльку, а відьмина бабуся страждає за-



З дорожнього альбому Андерсена.
Малюнок автора.

будькуватістю. Персонажі різко індивідуалізовані, наділені тими рисами буржуа, які ми легко впізнаємо... невловима рівновага між достовірністю реальності і вимислом — це один із секретів тих казок, які Андерсен переказував або створював сам, продовжуючи традиції народної казки». Можемо, отже, говорити про «конкретніший» реалізм літературних казок Андерсена. Між ними й народними є, звичайно, й інші відмінності й подібності, але віддамо «богу богове» — полишимо типологічні характеристики тим, хто спеціалізується на подібному аналізі, самі ж натомість приглянемося до того, що обстоює і що заперечує автор у своїх казках, відчуймо, що йому болить.

БІБЛІОТЕКА
Івано-Франківського
державного інституту
ІНВ. № 560950

Для цього досить згадати бодай найвідоміші — «Нове вбрання короля», «Соловей», те ж таки «Кресало», «Стійкий олов'яний солдатик», «Старий вуличний ліхтар», «Бридке каченя», «Тінь». Ні, ще треба згадати й порівняно маловідомого «Жука-гноювика». У тій казці багато спільного з іншими: жуку добре в конюшні імператора, тут тепло й вистачає гною, непогано і в парнику. Рай! Добре й гусіні — вона прокинеться метеликом. Добре божим корівкам, які насолоджуються пахощами і красою троянд у квітнику. Жаби хвалять своє болото — його не обминають дощі, тут завше волого. У кожного своє розуміння щастя. Воно куде? Примітивне? Якби письменник сказав тільки це, то не додав би нічого до того, що знаємо з деяких інших його казок. Врешті, в кожного — щастя своє і, сказати б, природне, тобто природою запрограмоване. Але головний зміст усе ж не в цьому. Є ще один герой — муха. Йй теж добре. Краще, може, ніж будь-кому. Бо жук може потрапити на чисте — брр! — полотно, гусінь може не заснути, а померти, квіти колись засохнуть, а болото може висохнути в надто спекотливе літо — в усіх щастя може розтанути, як дим, чи сон, чи сніг. Але тільки не в мухи. Вона завше буде щасливою. З якою іронією, з яким неймовірним боєм говорить про це письменник! Ось прилетіла вона до жука, а він — прив'язаний.

«— Яка чудова погода! — мовила вона. — У вас тут можна й відпочити, й нагрітися на сонечку. Вам тут дуже добре.

— Мелете невідь-що! Хіба не бачите, що я прив'язаний?

— А я ні! — сказала муха й полетіла геть».)

Так і хочеться перекласти: «...й полетіла собі геть». Але це уточнення зайве. У казках письмо Андерсена містке, скупе, психологічно насичене, і слова тут нагадують кременіці — такі ж прості, не вишукані, вони викреслюють іскру, якої чекаєш, але яка все-таки часто застає тебе зненацька.

Казки Андерсена — філософічні. Йдеться, ясна річ, про кращі. Після закінчення Копенгагенського університету він став кандидатом філософії — факт, який спокушає багатьох дослідників надто розширено тлумачити філософську основу світоглядних засад письменника. При цьому впадають у дві крайності: вбачають містицизм там, де його нема, або ж ого-

лошують мислення Андерсена суціль матеріалістичним. Можна, звичайно, говорити про «зародок матеріалістичного мислення» в його естетиці, але навряд чи є підстави твердити, як це робить відомий літературознавець В. П. Неустроєв, що в таких, приміром, казках, як «Крапля води», «Німа книга», «Історія року» та деяких інших застосовано «наукове дослідження в пізнанні таємниць природи». Андерсен — не вчений. У молодості він хотів бути актором драми, солістом балету, опери, але ніколи не видавав себе за природодослідника. Його тішило те, що видатний фізик Ерстед сказав йому: «Якщо роман «Імпровізатор» вас прославив, то казки зроблять вас безсмертним». Письменник визнавав, що за своєю поглядю, які рекомендував поетам Ерстед у своїй праці «Дух у природі», що прагнув «бути виразником вищих ідей і простувань свого століття», «осмислювати результати сучасної науки». Чи треба приписувати йому ще й те, чого не було? Його казки не варто зіставляти з тогочасними науковими відкриттями — вони жодною мірою не належать до науково-популярної літератури, а спроби побачити в них застосування методів наукового дослідження взагалі видаються наївними. Казки Андерсена філософічні у своїй наближеності не до природничої науки, а до етики.

При цьому етичне в розумінні письменника не є антинауковим і антиісторичним, а тому сутічка між ним і С. К'єркегором видається чимось більшим, аніж звичайний епізод у взаєминах критика і покритикованого автора. Відомо, що в трактаті «Із записок ще живої людини» філософ розкритикував роман Андерсена «Тільки скрипаль» і зробив це доволі різко. Про м'якого, слабкодухого героя цього твору — генія, який потребує тепла й опіки, він сказав, що то звичайнісінький «плаксій, якого нам намагаються видати за генія», що справжній геній завше проб'є собі дорогу й утвердиться. Андерсена боляче вдарила ця критика: героя роману він писав значною мірою з себе, такого ж м'якого (іноді), невпевненого, схильного до меланхолії, бідного. К'єркегор після смерті батька успадкував величезну суму, тож міг до кінця днів ні в чому собі не відмовляти, міг зосередитися на меті свого життя, не потребуючи нічиєї опіки й допомоги. Про це знали.

Андерсен відповів на критику дошкульним випадом: у казці «Калолі щастя» він виставив К'еркегора папугою.

Можна бачити в цьому ще один вияв хворобливого реагування письменника на критику, можна пояснювати це образою людини, яка, пробиваючись нагору з самих низів, наражається на кпини «аристократа», але головне, мабуть, в іншому — йшлося про розходження в розумінні етичного. Андерсен відповідав не багатію, байдужому до прозаїчних проблем, а філософу. Згадаймо: «Папуга міг розбірливо вимовляти лише одну фразу, яка часто звучала дуже комічно: «Ні, будемо людьми!», а все інше виходило в нього таким незрозумілим, як і щебетання канарки». Тобто Андерсен поціляв у дуже важливий принцип етичної теорії К'еркегора, який вважав, що більшість людей ще не стали людьми, що «бути людиною» в онтологічному розумінні зовсім не дорівнює етичному змістові цих слів. Для К'еркегора бути людиною означало бути собою. Андерсен не мав би проти цього заперечувати, але не міг прийняти конкретизацію цього принципу в міркуваннях філософа. К'еркегор обстоював презирство до світу, його гординя була антигуманною і, отже, не могла бути етичною, то більше — кластися у фундамент етичної теорії. Європу і, зокрема, Данію струщували історичні катаклізми — письменник і філософ ставилися до них по-різному. Знаємо, наприклад, як співчутливо змалював Андерсен один з епізодів французької революції («Обірванець на троні французьких королів»), а К'еркегор 1848 року написав: «Хай живе людська глупота! Ось що можна назвати свободою». Світ, на думку філософа, марно і не варто змінювати: «Зовні все в русі, всіх збуджує ідея національності... А я сиджу в своїй тихій кімнатці (невдовзі мене будуть шельмувати за мою байдужість до національної справи); я знаю лише одну небезпеку — ту, яка загрожує релігійності». Він не приєднався до жодної партії, не заснував власної: «По суті, є тільки дві партії, між якими треба робити вибір: або — або!.. Або послушенство богові... триматися з богом проти людей... або триматися з людьми проти бога. Бо між богом і людьми точиться боротьба, боротьба не на життя, а на смерть». Дво-томне етико-естетичне дослідження К'еркегора так і називається: «Або — або».

І доводиться лише пожалкувати, що дослідники творчості Андерсена не побачили зв'язку між цією назвою і романом «Бути чи не бути», — полеміка тривала!

Останній роман датського письменника не належить до його найкращих творів. Тут багато наївного, цілі шматки взагалі більше нагадують філософський трактат, присвячений проблемам безсмертя й віри в бога. Один з рецензентів зауважив, що автор заповзвся зробити неможливе — довести безсмертя душі, а через те його й спіткала невдача. Що ж, усе правильно. Але цікавішим і продуктивнішим був би аналіз цього твору в контексті полеміки Андерсена з К'еркегором. «Бути чи не бути» людиною для письменника означало бути з людьми. Він — у цій «партії». Його герой — переконаний матеріаліст, волею автора він врешті дійшов висновку, що «на землі ми можемо зрозуміти, що є землею, а віру й надію ми здобуваємо лише у світі вищого духу». Віра в бога? А чому б не прочитати це як віру в високе покликання людини, в прихований, але все ж реальний сенс людського буття? Без такої віри важко жити, без неї можна зненавидіти себе, і людей, і життя. Безсмертя такої віри набагато потрібніше людині, аніж віра в безсмертя. І хіба слова про те, що «закони любові у світі духу залишаються неприступними для науки», — хіба ці слова не є відповіддю К'еркегору? Можна вважати цю відповідь вченому непереконливою — що ж, справжня література завше була сильніша своїми запитаннями, аніж відповідями. Її відповіді ніколи не були остаточними. Істинність цих відповідей вимірюється їхньою етичністю. Наука і мистецтво — не лише різні сфери, а й різні мови, тому гуманістична віра Андерсена переконливіше прозвучала не на чужій мові філософського роману-диспуту, а в казках.

Саме в казці письменник несилювано й «логічно» вийшов на рівень вічних запитань. Добре сказав про казки Андерсена Бо Грьонбек: «Вони переконують нас, що життя багатше і ширше за наш обмежений уявлення про добро і зло, що воно невичерпне... Якщо читати їх уважніше і спробувати робити висновки, вони швидше викликають неспокій, аніж утішають».

Вже портрети міщан можуть налякати читача: невже ми такі? Люди були такими лише колись, чи й тепер багато подібних? Чи не обмежений ти сам? Чи не вбираємось ми в чуже пір'я, як багато філістерів у казках? Чи не до смаку й нам красиві фрази? Чи не стали ми рабами гасел та інших дешевих спрощень дійсності?.. Читач холоне, побачивши прірву, яка розділяє героїв казок, серед них і людей. Невже ми справді такі різні?.. Казки — це протест проти будь-якого прагнення уніфікувати життя і затушувати відмінності між людьми. Чи був автор більшим реалістом, ніж ми?» Реалізм теж буває різний... І Андерсен явив нам свій.

Його казки глибоко реалістичні. Він часто нарікав на тогочасне суспільство, був схильний думати, що в Данії його не розуміють і не цінують, особливо в «мокрому, сірому, міщанському» Копенгагені, іноді заявляв, що не повернеться на батьківщину. Але не повернутися — означало б втратити. Це було над силу навіть Андерсену. Кажуть, що в нього був не датський темперамент. Але в ньому билосся датське серце! Він глибоко переживав усі нещастя, які падали на його батьківщину, і казки не були зручною формою втечі від пекучих проблем й турбот, якими жили його співвітчизники. У його казках буяла фантазія — не фантастика. Ця фантазія легко перетворювала надприродне в побутове, і навпаки: будь-яка іграшка, птах, дерево могли легко вступити в контакт з феями і троями. З цього приводу Георг Брандес ще 120 років тому писав: «Форма, яка для когось іншого була б кружним шляхом до мети, перешкодою чи перевдяганням, стала для Андерсена маскою, під якою він почувався цілком вільно, цілком природно і впевнено... Казковий спосіб викладу, замаскований, попри всю свою безпосередність, виливається в природну класичну інтонацію його голосу, яка надзвичайно рідко детонує чи звучить фальшиво». Цей голос багато каже нам про тогочасне суспільство й людину. І про самого письменника.

В його казках не лише психологічні портрети тих, з ким він спілкувався, хто ображав його чи підтримував. І не лише його власна біографія. Дослідники «розшифрували» майже всі його казки, знайшли прототипів, вибудували паралельний

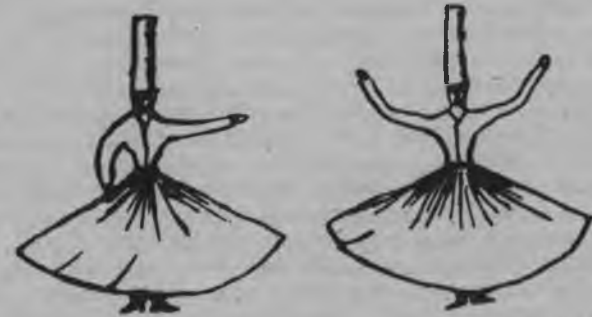
ряд до життєвого шляху. Але набагато важливішим видається інше: у своїх казках він залишив нам свій правдивий автопортрет, набагато щиріший, ніж автобіографічна «Казка мого життя». Андерсен умів бачити себе збоку, не боявся зазирнути в свою душу. Він порівнював себе не лише з птахом, якому перебили махове перо (в листі до Генрієти Вульф), а й з прилизаним лускунчиком (таким побачив себе на фото). Ютой не вельми симпатичний «лускунчик» видається мені своєрідним ключем. Андерсен міг побачити себе і солдатом, який віддає бідним гроші, здобуті за допомогою кресала, і забутим старим ліхтарем, і... злим тролем. Він змальовував себе не тільки тоді, коли писав про мужніх, скромних, чуйних, а й тоді, коли виводив перед наші очі їхніх антиподів. Це була та мужність, без якої найталановитіший письменник не стане великим. У житті, в романах і автобіографії він хотів видаватися кращим, ніж був насправді, а в казках піднявся до найкрутішої вершини реалізму — правди про себе.

Тривалий час вважалось, що Андерсен — письменник для дітей. Чи так це? Ще й сьогодні його казки з'являються друком, як правило, у видавництвах дитячої літератури — в «Детской літературе», «Веселці» та інших. В 1863 році рецензент журналу «Русское слово» писав: «Якщо хтось неодмінно хоче давати дітям казки, той не знайде кращого від казок Грімів і Андерсена». Тоді ж один з російських підданих після зустрічі з Андерсеном дав його словесний портрет, який може слугувати щонайкращим прикладом того, що навіть зовнішність людей сприймають крізь призму їхньої справи: «Очі були голубі, але такі вже глибокі, такі ласкаві й добрі, а ще — по-дитячому наївні». Зрозуміло, що для автора цих слів Андерсен був передовсім творцем казок, а казки ті — для дітей. І справді: «Я чув, що якась жіноче товариство взялося перекладати російською мовою і видавати в нас ці казки. Спасибі їм за це; очевидно, жінки швидше зрозуміли, яке читання потрібне дітям».

Саме так сприймали Андерсена й на батьківщині. Критики, оцінюючи його казки, мали на оці, як правило, тільки дитячу аудиторію. При цьому визнавалось, що казка «Квіти

маленької Іди» дуже мила, що «Кресало» доволі дотепне, але висновок багатьох критиків був суворий: таке читиво давати дітям не можна. Дітям... Негативні відгуки викликали й деякі інші казки. Принцеса їде на собацюрі в гості до солдата? І він її цілує? Жах! Великий Клаус вбиває свою бабусю? А маленький Клаус — його? Та що ж це робиться на білім світі?! Казка про принцесу на горошині видалася одному з критиків «не лише неделикатною, а й такою, яку не можна пробачити, позаяк дитина може зробити з неї хибний висновок, боцїмто така високорідна дама завше має бути настїльки чуттєвою». Критики (принаймні перші) по-різному розуміли дитячу психологію й інтереси цієї вікової категорії, але важливішим видається інше: вони щиро вважали, що казки Андерсена адресовано дітям і тільки дітям. А що з цього приводу він думав сам?

Дивно, але автор... не знав, що й думати! Не всі рецензії були суціль критичними, траплялися й заохочувальні, і все ж вірити рецензентам він не міг. Це був той випадок, коли йому потрібно було розібратися самому, адже успіх перших казок у читацькому середовищі застав його зненацька. Зробити це йому було нелегко, адже при своїй рішучості він завше залишався нерішучим, при тверезому реалізмі — помисливим, і, йдучи в постійній нетерплячці напролом, неодмінно ніс на собі важезний клумак сумнівів і вагань... Є письменники, кожне слово яких — одне із десяти можливих і, можливо, викреслених (хоч знаю і таких, які ставлять перше, котре тільки-но спало на думку, бо другого вже й «не придумують»). Андерсен також викреслював багато, але при цьому, очевидно, не був переконаний, що зробив ліпше. Бо в житті, навіть зробивши рішучий крок, перебирав у пам'яті інші, вже втрачені варіанти. Наділений дивовижною уявою, він бачив їх навіть більше, ніж то було насправді, що, звичайно, ускладнювало вибір. Андерсену так часто доводилося робити серйозний вибір, що іноді він прагнув робити його там, де, сказати б, «вибору не було». А тут, коли справді перед ним постала необхідність визначитися, обрати шлях для майбутньої творчості (і — в безсмертя!), він, задивлений під ноги, навіть не завважив, що стоїть на роздоріжжі. Ще писати-



Герої безсмертних казок.
Малюнки Андерсена.



ме романи, подорожні нариси, п'єси, а казки — вони видаватимуться йому чимось приємним, легким і не надто серйозним. Адже починав він їх писати саме для дітей...

Малюків він любив. Любив вигадувати й розповідати їм різні історії. То була вдячна аудиторія, й він розкошував у дитячому товаристві, насолоджувався непідробною радістю своїх щиросердних слухачів. На початку 1835 року, повідомивши Бернгарду Ингеману, що написав кілька казок, він додав: «Я написав їх так, як розповідав би дитині». Те, що вони

зацікавили й дорослих, стало для нього несподіванкою. Здивувався, замислився, але врешті вирішив не надавати цьому надто великого значення. Подумав: хай читають усі, хто хоче, він писатиме казки і далі... коли матиме вільний час. Бо хоч діти — це прекрасно, він усе ж здобуватиме визнання як серйозний письменник з боку серйозних (читай: дорослих) читачів. І здобував — наполегливо, гніваючись на критику, яка здавалася йому несправедливою, на себе, і нарікаючи на долю. А слава про його казки вже перетнула кордони Данії й легко, наче завиграшки, обігнала популярність «дорослого» Андерсена. Він з подивом пересвідчувався, що його все частіше зустрічають і вшановують саме як автора «Казок, розказаних дітям». У цьому бачив несправедливість долі, внутрішньо протестував, ніяковів, але згодом, здається, почав про щось здогадуватися. І наступну збірку назвав інакше — «Нові казки».

Втім, вже до третього випуску «дитячих» казок Андерсен додав передмову «До читачів дорослих». Він попереджає, що «Русалочка» — твір зовсім інший, і пояснює: «Її прихований зміст годна зрозуміти лише доросла людина». А ще через сім років пише Інґеману: «Я остаточно вирішив писати казки!.. Тепер я розповідаю з голови, хапаю ідею для дорослих — і розповідаю для дітей, пам'ятаючи, що батько й мати іноді також слухають і їм також треба дати харч для роздумів!» Насправді ж він у ряді випадків починає адресувати свої казки саме дорослим. Як відзначає Бо Грьонбек, новим у творчості Андерсена після 1843 року стало те, що він свідомо звертається до читача дорослого. Звичайно, «дітей можуть забавляти і «Снігова королева», і «Соловей», і багато інших казок, але навряд чи вони зрозуміють їх глибину, а такі казки, як «Дзвін», «Історія однієї матері» чи «Тінь», взагалі неприступні дітям. Простий, псевдодитячий стиль оповіді є лише пікантною маскою, витонченою наївністю, яка підкреслює іронію або серйозність». І якщо раніше він не вважав себе дитячим письменником тому, що казки для дітей займали в його творчості незначне місце (так він думав), то тепер протестує проти погляду на нього як письменника для дітей, маючи на увазі саме свої казки. Вони — для дорослих! Особ-

ливо настійно він підкреслював це в останні роки життя.

Цікаво, що й у своїх стосунках з дітьми він не був таким собі «добрим дідусем». Його сучасник У. Блок, звичайно, перебільшував, твердячи, що тісного особистого зв'язку в Андерсена з дітьми не було, але дещо в його міркуваннях заслуговує уваги: «Вже сам вигляд цієї довгої дивної людини з її великим носом лякав їх і, ймовірноше... мав би примусити плакати, а не викликати довіру... Якщо йому колись і доводилося спілкуватися з дітьми, то вони мали триматися на достатній відстані й поводитися тихо й сумирно; якщо вони шуміли при ньому, наближалися чи торкалися його, то він якось комічно ображався на таку неповагу до себе. Він любив душевну чистоту і безпосередність дитини, але більше абстраговано. Сам він на все життя зберіг відтінок наївності дитячого серця, через те так і вмів писати про дітей і для дітей. Насправді ж до дітей ставився не надто прихильно, хоч і любив підтримувати в людях таку думку. Він нечасто читав свої казки дітям». Що ж, Андерсен і з дорослими, і «з собою» був різний, то чи дивно, що й з дітьми він не завжди тримався однаково? А часто читати свої казки дітям він і не хотів, вважаючи, що вони (принаймні більшість!) — для дорослих, що діти їх не зрозуміють. Відомо, що у своїх казках він найбільше цінував не очевидне, а «другий план», філософічні метафори, сатиру. Що настійніше характеризували його як письменника дитячого, то все більше підстав він мав думати, що цю сатиру хочуть заглушувати.

Відомо, що вже за життя Андерсена відомі й невідомі скульптори запропонували на розгляд громадськості кілька проєктів пам'ятника уславленому співвітчизникові. І скрізь Андерсен був з дітьми... В оточенні дітей мав намір зобразити його і Собю. Ось тоді й відбулася розмова, що її легко відтворити за документами. Скульптор сказав:

— Я вже бачив деякі проєкти і, працюючи над власним, хотів би почути вашу думку про них, адже...

— Бачив, бачив і я! Свою думку я вже висловлював, але можу повторити. Ніхто із скульпторів у своїх проєктах не відтворив жодної моєї характерної риси. Жодної! Усі ескізи фальшиві. Геть усі!

— І в чому ж ви бачите фальш?

— У головному: я ніколи не міг читати й не читав, коли в мене хтось стояв за спиною, коли діти оточували мене і притискалися до мене. Діти вимагають уваги, вони не дадуть вам читати. Нікому не дадуть!

— Але ж це — образ. Усі мої колеги хотіли, щоб на пам'ятнику Андерсен був зі своїми вдячними читачами. Адже діти так люблять вас і ви так багато для них зробили!

— Для дітей? Ну, тепер ще й ви... Та зрозумійте: я писав для всіх. Писав багато і не лише казки. А казки, до речі, також писав для всіх — я підкреслюю це, — для всіх вікових груп. Вони подобаються дітям? Хай так, але діти, самі лише діти, — ні, вони не можуть представляти моїх читачів. Навіть з тих казок, які їм подобаються, вони не можуть взяти усього. Їм, наприклад, подобається наївність оповіді, але хіба головне в цьому? Головне в моїх казках — гумор, сатира. Чому про це забувають? Чому цього не хочуть визнати? Ні, я не дитячий письменник! І настійно прошу вас обійтися у своєму проєкті пам'ятника без дітей. Зможете?

— Спробую. — Скульптора дещо спантеличив гнів «доброго Андерсена». Він, звичайно, чув про його важкий характер, але тепер відчував, що справа не в характері, що йшлося про щось незмірно важливе, серцевинне у творчості й життєвій позиції письменника. Саме те йому й належало збагнути. А чи вдалося? Данія мала тільки одного скульптора, який міг опсягнути творчість Андерсена і своє відкриття втілити в ліпнині, — славетного Бертеля Торвальдсена, перед хистом якого сам письменник відчував побожний захват. Але Торвальдсен 1844 року помер... І все-таки пам'ятник Андерсену стоїть серед буків Королівського парку в Копенгагені. Це робота Собю. Я розпитував тих, хто бачив її на власні очі, й захвату не було ні в кого: пам'ятник як пам'ятник. Але бронзових дітей біля бронзового Андерсена нема. Вони докруг — живі, рухливі. А на лавках оддалік — мами, няні, дідусі. Андерсен звертається до всіх. У різному віці в його жетлівних казках вичитують різне — відповідно до набутого життєвого досвіду. Тож мав рацію письменник Євген Богат, пишучи: «Вперше я розгорнув його книжки давно, ще хлоп-

чиськом, вдруге — тепер, коли підросла донька, і думаю, що вони з тих книг, які й треба розкривати багато разів: у дитинстві, потім через кілька літ знову, і знову... бо глибина їхня оманлива, здається, що ти вже сягнув дна, а перед тобою ще невідкриті підводні країни.

Цю ж думку ще 1905 року висловив видатний шведський драматург і прозаїк Август Стріндберг: «Андерсен належить нам і нашим батькам, він — наше дитинство і наша зрілість, наша старість» Стріндберг перечитував казки Андерсена в 25, 30, 40 і, нарешті, в п'ятдесятирічному віці. Він приїхав на датське узбережжя і, працюючи тут, вирішив ще раз перечитати знайомі з дитинства казки. Йому було цікаво: чи не втратили вони своєї магічної сили, чи живі ще? «Так, живі! Кресало, як і раніше, викресувало іскри, зеленіла верба, стійкий олов'яний солдатик так само тримав рушницю на плечі, хоч його й несло течією у стоковому рівчаку... Андерсен виявився безсмертним!» А закінчив шведський письменник зізнанням: «У мене було багато вчителів: Шіллер і Гете, Віктор Гюго й Діккенс, Золя й Палудан, але я підписую цю статтю як Август Стріндберг, учень Г. К. Андерсена.»

Так, напевно, може сказати про себе кожен. Адже всі ми в дитинстві пройшли через школу Андерсена. І ще одне: вередливий малюк у книгарні заявив мамі, щоб не купувала виданої зі смаком і любов'ю збірки казок Андерсена.

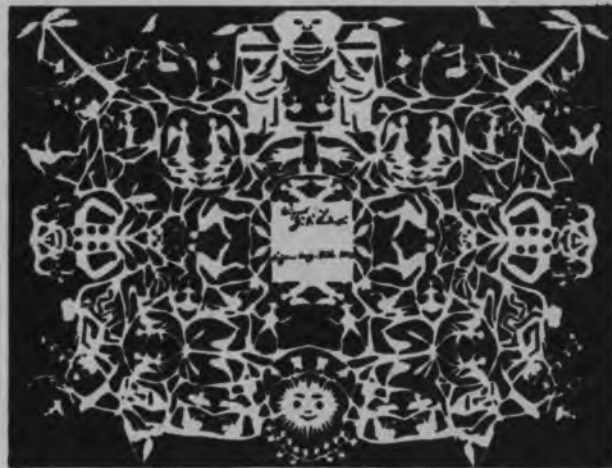
— Чому? — здивувалася мама. — Це дуже цікаві казки, от побачиш! Я давно вже хотіла купити для тебе, та все якось не могла натрапити.

— Нє треба! — вперто повторив малюк. — Я їх знаю. Дядя Андерсен написав їх про мультики, а ті мультики я вже бачив сто разів і тисячу.

Що ж, «мультики» також потрібні. Досі пам'ятаю японський мультфільм про русалочку, який кільканадцять років тому демонструвався в Києві після Московського кінофестивалю. Які там барви! Але Андерсена там не було. Бо сюжет — то ще не Андерсен. Бо «мультики» для Андерсена надто мілкі. І добре, що про це пам'ятають наші видавці. За даними Всесоюзної книжкової палати, казки датського письменника до початку вісімдесятих років виходили в нашій країні

408 виданнями 42 мовами народів СРСР та іноземними. Загальний тираж — майже 65 мільйонів примірників.

У Росії ім'я Андерсена вперше прозвучало ще в тридцяті роки минулого століття. Сам він 20 вересня 1837 року сказав своїй співвітчизниці: «В одному російському журналі про мене добре відгукуються». Щоправда, дослідникам досі не вдалося знайти той журнал, але брати під сумнів слова Андерсена не варто. Він жадібно всотував славослів'я на свою адресу, але ніколи не вигадував фактів, які б свідчили про власну популярність. Навпаки — йому часто здавалося, що його недооцінюють, не розуміють, що його забули... Колись, напевно, цей журнал буде знайдено, але навряд чи Андерсену могла присвячуватися окрема публікація — то, ймовірно, була тільки побіжна згадка, можливо, в «обоймі» прізвищ. Що ж, тим настійніше мають вестися пошуки, адже куди цікавішим, аніж сама згадка, є шлях, яким чутка про неї дісталася далекої Данії. Зрозуміло, що Андерсен сказав про російський журнал з чужих слів, тобто хтось мусив йому сказати чи написати, — хто? Пошук може відкрити невідому сторінку в історії культурних взаємин скандинавських народів з народами Росії. Не варто лише обмежувати себе столичною пресою — журналом, який мав на увазі Андерсен, могло бути котресь із тих видань, які виходили на Україні. Та й кореспондент Андерсена міг бути звідси ж (згадаймо хоча б те, що уславлений лексикограф і письменник Володимир Даль, який народився на Україні й виступав під псевдонімом Козак Луганський, був сином таки ж датського лікаря). А першою відомою публікацією в Росії про творчість Андерсена став переклад статті одного з французьких критиків, поданий 1838 року в «Библиотеке для чтения». Через сім років твори датського письменника вперше прийшли до російського читача зі сторінок журналу «Современник». Почалося широке й послідовне ознайомлення шанувальників літератури з багатогранною творчістю Андерсена, й помітними віхами на цьому шляху стали видані 1863 року «Товариством перекладачок», яке очолювали Марія Трубникова та Надія Стасова, переклади (з німецької) 14 казок, доповнені 1867 року, «Повне зібрання казок» 1868—1885 років, другий



Витинанки
письменника.



том якого переклала Марко Вовчок, й чотиритомник П. та А. Ганзенів (1894—1895), високо оцінений і сучасниками, і нащадками.

Цікавим є шлях творів Андерсена до українського читача. Як повідомив свого часу І. Лозинський, казки уславленого письменника українською мовою починають з'являтися з 1872 року — саме тоді Михайло Старицький опублікував у львівській газеті «Правда» свої переклади «Дівчинки з сірниками» й «Циганської голки», а наступного року — «Ялинки». Перше книжкове видання 23 казок вийшло в Києві 1873 року з гарними ілюстраціями молодого Миколи Мурашка. Але друге з'явилося аж через 17 років і вже не в Києві, а у Львові.

Історія перекладу творів Андерсена, як і інших зарубіжних авторів, могла б зацікавити хіба що вузьке коло фахівців, якщо не одна обставина: в цій історії відбилися важливі соціально-політичні реалії тогочасної Росії. Ми, мабуть, надто вузько розуміємо принцип свободи слова, маючи на увазі, як правило, право громадян говорити й викладати в друці свої думки. Свобода слова має ще один аспект — читацький. Громадяни хочуть чути мовлене й читати написане. Про рівень демократії того чи того суспільства свідчить не лише свобода творчості, а й, сказати б, свобода читання. Про цей аспект згадуємо нечасто, бо ж відомо, що відсутність однієї означає відсутність іншої. Не буває так, що вітчизняним авторам дано повну свободу творчості, а зарубіжним чиняться усякі перешкоди на шляху до «свого» читача, не буває і навпаки, що бачимо й на прикладі російської та української «андерсіани».

Л. Ю. Брауде знайшов у ленинградських архівах справу С.-Петербурзького цензурного комітету 1867 року, де, зокрема, викладено позицію цензора Скуратова: «Казки купують переважно для дитячого читання. З цієї точки зору не всі казки в цій книжці можуть бути дозволені». Йшлося про казки Андерсена. «Маленький Клаус і Великий Клаус» та «Райський сад». Вирішено було зробити запит про можливість публікації «Райського саду» в Духовно-цензурний комітет. Член цього комітету архімандрит Фотій висловився категорично проти публікації, пославшись на дві причини: «1. Погляд автора на творення і напрям вітрів у цій казці

Г. К. Андерсен.
(портрет
О. Кокоріна).



суперечить вченню християнському, погляд язичницький і еретичний; 2. Сам рай представлено з багатьма невідповідностями до уявлень про нього християн — сюди внесено багато фантастичного й почасти магометанського». Ще раніше архімандрит Сергій Зіккен заборонив історії «Найпрекрасніша в світі троянда» і «Адже є різниця», пояснюючи це тим, що вони «не можуть бути схвалені до друку, — перша через нешанобливе для священних речей найменування й неправильні думки про «святе древо Хресне», друга — через природність вигаданої оповіді у розгляді життя природи, наприклад, рослин, людей та ін., а також через відсутність чіткості у викладі предмета». Бідний Андерсен! І, звичайно, читач царської Росії... Запопадливність недремної цензури була воістину фантастичною: під заборону потрапили не лише казки, а й елементи художнього оформлення.

Андерсена боялися. Його дитячі казки викликали в цензорів підозру і страх. Особливо часто під заборону потрапляло

«Нове вбрання короля». Що ж, у цій забороні була принаймні певна логіка — соціально гострий твір стріляв по всіх коронованих особах, викривав механізм аморальної в своїй основі монархії як форми правління. Крім цензури урядової та духовної, пильність виявляла цензура педагогічна.

Щодо перекладів українською, то тут цензура Російської імперії особливих клопотів не мала — після відомих указів про заборону української мови це питання вирішувалося автоматично: «Не представляється можливим». Відомо, наприклад, що десять власних перекладів підготувала до друку Олена Пчілка, але до читача вони так і не потрапили. Трохи вільніше дихалося в Галичині. В «Руських читанках» для нижчих класів середніх шкіл і в місцевій періодиці казки Андерсена з'являлися доволі рясно, найчастіше, мабуть, у перекладі з німецької. Не завжди ці переклади мали художню вартість. Як зауважує І. Лозинський, переклади, зроблені Іваном Верхратським і Василем Залозенським, «своїми незграбними синтаксичними конструкціями, архаїчним наголосом і діалектизмами зовсім знищували красу, ідейний та художній рівень казок Андерсена». І все ж діячі культури не сиділи склавши руки, використовуючи послаблення тотального тиску в духовній сфері, вони давали своїм читачам Андерсена. Над перекладами його творів працювали П. Грабовський, Ю. Федькович, В. Щурат, А. Кримський, багато зробила родина Грінченків. Для них боротьба за Андерсена була водночас боротьбою за українську мову. Зрозумілою була для них позиція письменника гуманіста, який, обстоюючи ідею миру і прав народів, у своєму відкритому листі в англійську «Літературну газету» писав: «Націям — їхні права, всьому доброму і корисному — успіх! Ось що має бути лозунгом Європи. Це допомагає мені з надією дивитися в майбутнє».

Надія потрібна завжди. Казки Андерсена потрібні всім. Вони вчать називати речі своїми іменами і при цьому не позбавляють надії.

ОБИДВІ КНИЖКИ ПРО АЛІСУ — КНИГИ НЕ ДИТЯЧІ;
ЦЕ ЄДИНІ КНИГИ, В ЯКИХ МИ СТАЄМО ДІТЬМИ.

ВІРДЖІНІЯ ВУЛ Ф



ОКСФОРДСЬКИЙ ХИМЕРНИК, АБО АЛІСА В КРАЇНІ КЕРРОЛЛА

СЛОВА, ЯК ВАМ ВІДОМО, ОЗНАЧАЮТЬ ЩОСЬ БІЛЬШЕ,
АНІЖ ТЕ, ЩО МИ, КОРИСТУЮЧИСЬ НИМИ,
МАЄМО НА УВАЗІ, А ТОМУ Й ЗМІСТ КНИЖКИ БІЛЬШИЙ,
АНІЖ РОЗРАХОВУВАВ АВТОР.

ЛЬЮІС КЕРРОЛЛ



ЛЬЮІС КЕРРОЛЛ

Хто написав казки про Алісу? Керролл? Не поспішаймо...

Відомо, що історія світової літератури — це не лише хронологія шедеврів і графоманських потуг, зміна стилів, шкіл, течій, драма ідей, життєві трагедії та комедії на шляху до химерної слави, це ще й геніальні містифікації, кримінальні чи платонічні плагіати, таємниці й загадки, відповідь на які кожне покоління прагне дати свою, пропонуючи, бува, десятки щонайфантастичніших версій.

Чи жив Гомер? Чи був Шекспір? Ні Гомер, ні Шекспір не винні в тому, що проблема їхнього існування і їхнього авторства знову і знову вигулькуватиме на шпальти газет і наукових видань, не винні і скептики — час полишив для них надто мало фактів.

Не винен, звичайно, і, скажімо, Рут Марут, який змушений був стати Травеном — найзагадковішим письменником ХХ століття. Зазнавши переслідувань, цей діяч Баварської Радянської республіки пішов у глибоке підпілля, змінив десятки професій і країн, а ставши професійним літератором, захотів, щоб його прогресивну творчість оцінювали без жодного зв'язку з життєвою долею та біографією. Свої причини на анонімність є в кожного, хто воліє підписуватися псевдонімом або ж чужим прізвищем. Відомо, наприклад, що з огляду на реалії гострої політичної боротьби в тогочасній Галичині Іван Франко підписував свої твори іменами знайомих — В. Нагірного і Р. Ярославича, а також псевдонімами. Їх у нього було 99, і це ще не найбільше. Український письменник, педагог і громадський діяч Олександр Кониський мав 141 псевдонім, і теж, певно, не від добра, адже перебував під наглядом, жив у засланні. Загадкового в історії літератури дуже багато, але іноді давні таємниці набридають, всі

можливі й неможливі припущення та відгадки починають видаватися вже нецікавими, і тоді на пляжному піску задля розваги вибудовуються нові «таємниці», дарма що все — як при ясном дні. Так, зокрема, весь світ читав Жюля Верна, ніхто не сумнівався, що він — це він, не сумнівався в цьому й сам письменник, аж ось на його порозі з'явився захеканий журналіст, який безапеляційно заявив: «Ви — не ви!» І Жюлю Верну, чий галльський рід відомий від часів Людовіка П'ятнадцятого, довелося вислухати таке: «Ви польський єврей, народилися в Плоцьку, в російській Польщі. Прізвище ваше — Ольшевич, від слова «ольша», тобто вільха. Ви самі переклали своє прізвище старофранцузькою як «вернь» або «верн». 1861 року, перебуваючи в Римі, ви відреклися від іудейського віросповідання, щоб здобути право на одруження з полячкою князівського роду... Коли ж княгиня Крижановська не стала вашою дружиною, перо ваше купила Франція, запропонувавши вам, за порадою святого престолу, посаду в міністерстві внутрішніх справ». Від такої фантастичної легенди уславлений фантаст мав би, напевно, відчуття професійну неповноцінність, бо ж куди йому — на такі відгадки і його уява неспроможна. Письменник віджартувався, обачно прибравши, напевно, зі столу важкі речі, але цим не закінчилося: версію підтримала італійська преса, в Жюля Верна з'явилися «родичі», і внук письменника вже в наші дні змушений був розчарувати і їх, і читачів «Британської енциклопедії», яка також підтримала безглузду вигадку... Як бачимо, є три варіанти таємниці, пов'язаної з авторством. Їх, звичайно, більше, але, полишаючи поза увагою всі містифікації, підробки і плагіати, можемо вичленити три варіанти, назвавши їх умовно варіантами Гомера, Травена і Жюля Верна. І під жоден з відомих не підходить загадка автора «Аліси».

Доджсон?

Але ж викладач математики оксфордського коледжу Чарлз Лютвідж Доджсон рішуче заперечував свою причетність до чудових казок про дивовижні пригоди Аліси. Заперечував до останніх днів, чим доводив шанувальників «Аліси» до відчаю. За кілька років до смерті (а він помер 1898 року в 65-літньому віці) з ним зустрівся редактор

Такою уявляв
свою героїню
Льюїс Керролл.



«Дамського домашнього журналу» Едвард Бок і запропонував написати продовження «Аліси». Доджсон вислухав його і м'яко, але настійно сказав:

— Ви помиляєтеся, містер Бок. Перед вами не той, хто вам потрібен.

Редактор розгубився:

— Ви... якщо я правильно вас зрозумів... хочете сказати, що ви — не Льюїс Керролл? І не писали «Аліси в Країні чудес»?

Доджсон мовчки вийшов у сусідню кімнату і за хвилину повернувся:

— Ось що я написав.

В його руках була праця з математики, а на обличчі годі прочитати щось інше, крім співчуття редакторів, який

припустився такої помилки. Після паузи, переводячи розмову на інше, запитав:

— Ви вперше в Оксфорді, містер Бок?

І всі спроби журналіста впродовж наступних двох годин повернутися до питання, задля якого він і приїхав, виявилися марними. Проводяючи гостя, один з оксфордських професорів пояснив:

— Він поводить так з усіма. Навіть з нами. Він не хоче бути Льюїсом Керроллом і дуже ревно оберігає свою таємницю. Через те й живе так відособлено. Щомиті боїться, аби хтось не згадав про нього «Алісу».

Що це — дивацтво самотника? Симптом розладнаної психіки? Висувалися й такі припущення, і то не раз. А дехто пояснював це відречення від власних творів тим, що автор, мовляв, їх соромиться, вважаючи несерйозними чи недолугими. Хоч, власне, чому соромитися?! Сучасники, звичайно, ще не здогадувалися, що казки про Алісу будуть визнані набутком світової літератури, виходитимуть в академічних виданнях, але вже тоді популярність обох книжок була дивовижною. Протягом трьох літ з'явилось п'ять видань першої, а коли восьмитисячним тиражем вийшла друга, то письменник не встиг одержати навіть авторських примірників — усі розійшлися вмиг. Тиражі в той час були невеликі, але, як згодом засвідчив американський журналіст і бібліограф Джон Вінтеріх, до 1885 року, тобто за два десятиліття, в Англії було продано 120 тисяч «Аліси», до 1898 року — понад 260 тисяч, а разом з перекладами й американськими виданнями тираж сягнув мільйона примірників, і «звідтоді цифри росли так стрімко, що лік «Алісам» давно втрачено».

Отож причин соромитися власних творів в автора не було, та він і не соромився. Коли письменники зриваються своїх творів (як правило, перших, ще незрілих, або ж написаних під тиском обставин, на основі недостовірних фактів чи застарілих поглядів), то роблять це інакше. Ніхто принаймні не заперечує самого факту написання. Просто намагаються не згадувати, не перевидають чи й публічно відмежовуються. А ось автор «Аліси» робив усе, що вимагалось від нього як автора (підписував угоди на перевидання, працював з ху-

дожником, дописував і шліфував свої твори), й водночас затято твердив, що автор — не він. Дивина, та й годі! Але ще більш дивним видається те, що дехто з сучасників, маючи на руках незаперечні докази його авторства, починав такі сумніватися, починав вірити, що казки написав хтось інший... Втім, певні підстави для цього легковіри мали.

Він народився в багатодітній родині превелебного Чарлза Доджсона — людини для свого часу дуже освіченої, бакалавра, випускника авторитетного навчального закладу, а згодом — архідиякона Річмондського і каноніка Ріпонського собору. Батько любив математику, лад у духовних і земних справах, був стриманим і навіть суворим, хоч у нечасті хвилини розкутості вмів ефектно розповісти дотепний анекдот. Анліканство, вірність короні, турбота про своїх прихожан — ось ще кілька штрихів до характеристики світосприйняття та стилю життя Доджсона-старшого. В таких родинях виросло немало розумних і життєрадісних людей, немало й занудних розумників. Навчання в школі давалося йому легко, особливо математика і класичні мови. При вивченні латинського віршування він, як засвідчує видана йому характеристика, «зводить до нуля всі уявлення Овідія чи Вергілія про вірш; більше того, він з дивовижною дотепністю підмінює звичайні, зафіксовані в граматиках, закінчення іменників і дієслів точнішими аналогіями чи зручнішими формами, винайденими особисто». Сьогодні, звичайно, ніхто таких характеристик не пише, система латинського віршування також не вивчається, але й тоді ні середня школа, ні вища не програмували появи казкарів. Після закінчення (з двома відзнаками) одного з найстаріших коледжів Оксфорда Льюїс залишився в університеті, став професором математики і, прийнявши обов'язковий духовний сан, почав упорядковувати, розраховувати по годинно на тижні, місяці й цілі роки вперед типово академічне життя. Тримався дещо осібно, замкнуто, ретельно виконував застарілі правила оксфордського співжиття і неухильно змушував до цього інших — студентів і колег. Згодом з'являється в нього приятелі (але тільки приятелі — не друзі), познайомиться він з кількома жінками, та якогось сліду в його житті вони не залишать. Майже всім,



В образі Білого лицаря —
художник Джон Тенніл.



Малюнок з рукопису.

хто спілкувався з ним, він мусив видаватися надміру стриманим, прісним. І не дивно.

Першою книжкою молодого магістра був «Алгебраїчний розбір П'ятої книги Евкліда», згодом інші, такі ж страшні для гуманітарників, — «Формули плоскої тригонометрії», «Зведення детермінантів», «Елементарне керівництво з теорії детермінантів» та ін. Що ж, це — математика, наука, це ще можна було зрозуміти, але ж його превелебність був автором і брошур, памфлетів, виданих власним коштом і спрямованих проти нової дзвіниці (вона, як він вважав, не вписалася в ансамбль оксфордської готики), проти права дівчат-студенток жити в Оксфорді, а ще — автором майже наукової системи листування, викладеної логічно (і цілком серйозно...) в окремії брошурі, де, зокрема, настійно радилося спочатку надписати адресу й наклеїти марку і тільки після того писати листа. Підозрюю, що навіть для вченого оксфордського товариства, навіть для вікторіанської епохи це вже було занадто! Втім, йому самому ця система, напевно, допомагала — на тридцятому році життя він завів журнал своєї кореспонденції, в якому зареєстрував майже 100 тисяч листів, що залишаться рекордом на віки вічні. Розуміючи, що викладач з нього нікудишній (студентів недолюбливав, до того ж заїкався), він на довгі роки став куратором і, завідуючи професорською кімнатою, винним льохом, кухнею, командуючи служниками і наглядаючи за настроями, багатьом, напевно, в'ївся до печінок своїми вбивчо коректними нотаціями й зауваженнями. І ця людина, цей безсердечний педант міг написати такі чудові казки?! Та нізащо! Так думали ті, для кого він залишався тільки Доджсоном, ті, хто не міг прозирнути глибше, розгледіти в ньому Керролла.

А Керролл таки був. Був Керролл — мрійник, химерник, парадоксаліст і гуморист. І вийшов він з тієї ж сім'ї, з того ж дитинства, що й Доджсон. У цікавій, популярно написаній книжці «Льюїс Керролл і його світ» англійський письменник і літературознавець Джон Падні вказує на те, що «з 1843 року по 1851-й, коли він до кінця життя осів у Оксфорді, Чарлз верховодив єдинокровними бешкетниками, всотуючи магію та поезію дитинства». Невідомо, чи мав автор ще якісь дока-

зи, крім «мемуарних» віршів Керролла про своє дитинство, але повірити йому, здається, можна, бо ж і справді «у великих сім'ях жорстокі дитячі чвари такі ж неминучі, як незаперечний авторитет кухарки на кухні», — дитинство в майбутнього письменника було таке ж, як і в тисяч його ровесників. Крім магії та поезії, крім чвар і бешкетування, були в його дитинстві і два захоплення, варті уваги, — іграшкова залізниця, яку він, зачарований появою нового виду транспорту, вибудував у пасторському саду, а також ляльковий театр, змайстрований сусідським теслярем за його активною участю. Це було широке поле для його «творчості»: пасажери мусили дотримуватися розроблених ним правил проїзду й оформлення документів, а глядачі гаряче аплодували його режисерській майстерності (зміст п'єси вже тоді, кажуть, мало його цікавив, хоч слова і словесну гру від полюбив раніше й назавжди). Було, щоправда, і третє захоплення — дитячі рукописні журнали, які він заповнював разом зі своїми братами й сестрами; після «Корисної і настановчої поезії» (цю назву придумав, напевно, батько), де 13-літній Чарлз опублікував кілька віршів, пішли «Комета», «Зірка», «Діти Півночі» та інші, але навряд чи треба бачити в цьому якийсь знак літературної долі. Єдине, чим вони привертають увагу, — це переконливими свідченнями того, що дитинство Чарлза не зводилося суціль до метаматики й студіювання інших корисних дисциплін, що минало воно в атмосфері неймовірного фантазування, взаємних кпинів і веселощів.

Доджсона вже тоді врівноважував Керролл. І робив йому розмаїті послуги. Так, зокрема, він підказав, що тільки діти — справжні люди, що лише дитинство — гідний людині, «правильний» світ. І маленький Доджсон повірив маленькому Керроллу, хоч, коли виріс, то став таки не великим Керроллом, просто дорослим Доджсоном. Але зроблене маленьким Керроллом відкриття він запам'ятав. Його превелебність Чарлз Доджсон був таким, як і всі дорослі, а може, навіть «дорослішим», тобто пріснішим, прозаїчнішим, егоцентричнішим. Як і всі дорослі, він бачив непереступну межу між двома світами — дитинства й життя дорослого, і все ж, на відміну від більшості з них, він знав, що цю межу можна

переступити. Сам він негоден був цього зробити — мусив кликати Керролла. Викликав його спогадом про даленіюче дитинство. Керролл, як правило, з'являвся відразу, ніби стояв ось тут, за дверима, і тільки-но чекав запрошення. Але іноді натурився, каверзував і від запрошення відмовлявся. Тоді Доджсону доводилося перевдягатися в білий прогулянковий костюм і вирушати на розшуки. Знав, що в своїх володіннях його не знайде — треба йти туди, де він «в себе». Йти до «справжніх людей».

Про дружбу Доджсона з дітьми написано багато. І мудро, і не надто. Психоаналітики з багатозначним виглядом вказали на той факт, що серед його маленьких друзів були переважно дівчатка. І, заплямкавши губами, підморгуючи, почали домислювати, уявляти, натякати на те, що Доджсон нібито приховував. А він не приховував якраз нічого — тільки з дітьми ставав Керроллом, тільки задля цього, можливо, до дітей і йшов. Дівчатка? Хай так, але що з того? Чому б не припустити іншого, а саме: серед них було більше д і т е й. Їхнє дитинство коротше, але воно більш дитинне, аніж у хлопчиків, яких змалечку готували до якоїсь кар'єри, для якоїсь ролі — клерк в юридичній конторі, церковник, спадкоємець фірми... За хлопчиків бралися раніше, раніше починали ліпити з них «доджсонів». А Доджсон шукав Керролла. Іноді розчаровувався і в дівчатках. Познайомившись з восьмилітньою Лілі Алісою Годфрі з Нью-Йорка, він з прикрістю відзначав, що вона розмірковує як шістнадцятирічна, і в своєму щоденнику, який вів пунктуально, «по-доджсонівськи», записав: «Боляче бачити, що мила дитяча безпосередність абсолютно стерлася вже в такому ранньому віці; боюся, що це правда, начеб у Америці немає дітей».

Була, можливо, ще одна причина того, що він дружив переважно з маленькими дівчатками. Дружба з хлопчиком могла б зобов'язати його до того, щоб підтримувати дружні стосунки з ним і після того, як той стане юнаком, мужчиною. Адже в очах дедалі дорослішого друга не було достатньої причини, щоб Доджсон «зраджував» їхню дружбу. І що мав робити Доджсон? Дружити з дорослими по-справжньому він не міг чи не хотів, але хіба зумів би сказати комусь: «Ви вже

Портрет особи,
що стала
прообразом
Аліси.
1872 р.
Д. Камерон.



виросли, ви вже такий, як я, а через те й нецікавий? З дівчатками інакше: метеликові крильця дитинства зникають, і це достатня й зрозуміла причина для того, щоб стосунки з молодим вченим стали іншими, офіційнішими, як того вимагав і етикет, і, боюсь, егоцентризм самого Доджсона. Він з розчаруванням фіксував у своєму щоденнику настання такої відчуженості, але за цим розчаруванням, хай би як не коментували його психоаналітики, не можна розгледіти «незбулих надій» — є тільки сум з приводу того, що в країні

«справжніх людей» поменшало на одну душу. Так сталося і з Алісою Ліддел. Джон Падні пише: «Його ніжне почуття до неї круто пішло на спад після публікації книжки і абсолютно щезло, коли Аліса вийшла заміж за Реджінальда Харгрівса, землевласника, одного з найкращих у графстві гравців у крикет і відмінного стрільця». Життя Аліси складеться не надто щасливо — вона овдовіє, втратить у першій світовій війні двох синів. Згодом оксфордський коледж присудить їй, 80-річній, почесний докторський ступінь — з нагоди 100-річчя від дня народження Керролла. Але тоді, 4 липня 1862 року, до всього цього було ще ген як далеко!

Той день увійшов в історію англійської літератури як «золотий полудень», як день, коли народилася Аліса.

Ця фраза вже давно стала штампом, вона перекочує з однієї книжки в іншу, хоч і не зовсім відповідає дійсності. Дехто заявляє ще рішучіше: «Зовсім не відповідає!» Але авторизована легенда про «золотий полудень» таки варта уваги. Отож 4 липня 1862 року тридцятилітній викладач оксфордського коледжу Доджсон і його колега Дакворт разом з дітьми свого декана сіли в човен і попливли до Годстоу, на березі випили чаю, відпочили й повернулися додому о пів на дев'яту, задоволені відпочинком, спілкуванням з природою, а діти — ще й незвичайними історіями, які так цікаво і майже не заікаючись розповідав Доджсон. Особливо цікаво було слухати їх дівчинці, яка кермувала, сидячи на кормі, — адже розповідалося про пригоди дівчинки, яку також звали Алісою. Дакворт згодом засвідчить її прохання: «Містер Доджсон, як би мені хотілося, щоб ви записали для мене пригоди Аліси!» І той «записав»... Справді, щасливі дні!

Через чверть століття автор згадає: «Багато літ минуло з того «золотого полудня», який дав тобі життя, але я можу згадати його так виразно, як і вчорашній день: безхмарна голубінь неба, дзеркало води, ліниво ковзає човен, дзвенять краплини, зриваючись з сонних весел, і єдиний проблиск життя серед цієї сплячки — три напружені личка, які жадібно всотують казкову оповідь, і та, кому не відмовиш, чие «Розкажіть нам, будь ласка, казку» стало невідворотністю долі. І Дакворт, і Аліса Ліддел засвідчать слова Доджсона

of her own little sister. So the boat wound slowly along, beneath the bright summer-day, with its merry crew and its music of voices and laughter, till it passed round one of the many turnings of the stream, and she saw it no more.

Then she thought, (in a dream within the dream, as it were,) how this same little Alice would, in the after-time, be herself a grown woman: and how she would keep, through her ripen years, the simple and loving heart of her childhood: and how she would gather around her other little children, and make their eyes bright and eager with many a wonderful tale, perhaps even with these very adventures, of the little Alice of long-ago: and how she would feel with all their simple sorrows, and find a pleasure in all their simple joys, remembering her own child-life, and the happy summer days.



Остання сторінка рукопису з фотографією дівчинки, на прохання якої з'явилися «Пригоди Аліси».

про те, що погода була чудова, сонячна. А в ХХ столітті підняли зведення Оксфордської метеорологічної станції, і з'ясувалося, що в той день було «прохолодно і хмарно», що за добу випало 1,17 дюйма опадів, головним чином з другої години дня... Кому ж вірити? Пунктуальному Доджсону, який того ж вечора записав у щоденнику про подорож і чаювання, чи метеорологам? Вірити, мабуть, треба Керроллу. Він умів зробити гожою та сонячною навіть сльотаву днину. Вмів, можливо, як ніхто інший.

Найчастіше Керролла порівнюють з Ліром. Ексцентричний поет Едвард Лір прославився своїми лімериками — творами, які традиційно вважають найчастішим виявом нонсенсу в англійській літературі (і це слово — «нонсенс» — також приписують йому). Спільне в їхній творчості справді є. Героями в обох найчастіше виступають диваки і не звичайні диваки, а такі, чиє двацтво сягнуло тої межі, за якою починаються володіння психіатрії (виняток становлять лише Аліса і ще кілька другорядних героїв). Як відзначає Н. М. Демурова, прагнення поставити на голову, взяти навиворіт, змішати високе й низьке, велике й мале та інші ексцентричні ескалади й гротески обох авторів — то, звичайно, не часта «гра розуму», не «нонсенс задля нонсенсу», а «передусім реакція на сувору ієрархію цінностей регламентованого і респектабельного вікторіанського суспільства». Адже нонсенс — це сміх, сміх-веселий і дитинний, «він однаково заперечує основні інститути суспільства: і власність, і соціальну ієрархію, і престиж, і нудну житейську мораль «здорового глузду», і філософію користі, і релігійність, і так далі». Сміх можна, вочевидь, назвати невідфільтрованим, не скутим численними табу, які метастазно руйнують особистість або ж окреслюють її непереступним крейдяним колом. У цьому колі їй стає дедалі тісніше — як Алісі, коли вона почала рости.

Складніше зафіксувати відмінне у творчості Керролла і Ліра, хоч спроби такі робляться віддавна. Йдеться не про відмінності у виборі тем, матеріалу, способах організації дії та композиційної побудови, а про різницю принциповішу, яка дає можливість з'ясувати суть індивідуального творчого методу. І одну з найцікавіших спроб бачимо в статті ан-

глійського романіста Олдоса Хакслі «Едвард Лір». В таких статтях автори, як правило, перетягують ковдру на того, чиє ім'я винесене в заголовок, але зіставлення, яке зробив Хакслі, загалом об'єктивне: «Льюїс Керролл писав нісенітницю, перебільшуючи сенс, — своєрідну надлишкову логічну логіку. Гра його слів інтелектуальна. Лір, поет передовсім, творив нісенітницю з надлишку ліричної уяви, він грав словами задля одного їхнього звучання і блиску». При цьому Хакслі вважав Ліра «глибоким соціальним мислителем, і добре, що в цій площині він не протиставив його Керроллу.

Цікаві міркування про «Алісу» висловив відомий англійський поет У. Х. Оден. У першій казці Аліса прагне якось осмислити і впорядкувати «анархію, коли кожний каже і робить все, що йому заманеться», а в другій, де показано повну детермінованість, «де нема вибору», вона «змушена пристосуватися» до іншого життя, також незвичного. З пафосом статті Одена «Сьогоднішньому «світу чудес» потрібна Аліса» можна б і погодитися, якщо збагнемо чи не найголовніше в обох казках: Аліса, пройшовши через усі випробування й небезпеки, залишилася Алісою. Вона не пристосовувалася — вона боролася за себе. І порятував її реальний погляд на фантастичний світ. Втім, сну не було — було реальне життя, і світ цей навіть фантастам не видається фантастичним.

Популярний американський фантаст Рей Бредбері порівняв «Алісу» з книжками Френка Баума про Мудреця з Країни Оз. Не претендуючи на наукову фундаментальність, він, здається, зумів побачити дуже суттєві особливості обох «серій».

Читаємо: «При всій своїй фантастичності Країна чудес щонайреальніша: це світ, де впадають у істерику і де вас виштовхують з черги на автобус. Оз — це десь за десять хвилин до сну: там ми бинтуємо рани, розслаблюємося, уявляємо себе кращими, аніж є насправді, бурмочемо уривки віршів і думаємо про те, що завтра, коли зійде сонце і ми добре поспідаємо, люди, можливо, вже не будуть такими брехливими, нищими й тупими. Оз — це мед і здобні перепічки, літні канікули і все зелене привілля світу. Країна чудес — це холодна віссянка, арифметика о шостій ранку, льодяний душ

і безконечні уроки. Не дивно, що Країна чудес — улюблениця інтелектуалів. Не дивно також, що мрійники та романтики відвертаються від холодного дзеркала Керролла і хуткують через заборонену пустелю в Країну Оз... Вони поспішають в Оз, бо там живуть приятні лиходії, які насправді зовсім не лиходії... А Королева з Країни чудес стинає голови посправжньому, і дітей там б'ють, якщо вони чхають. Країна чудес — це те, що ми є».

До речі, про інтелектуалів. Від якогось часу вони роблять усе, щоб перенести книжки про Алісу з бібліотеки для дітей та юнацтва в бібліотеку для дорослих. Це не дуже гарно з їхнього боку, але й побиватися особливо не слід: діти підростуть і таки прочитають. Гірше, коли хтось прагне перенести ці книжки в бібліотеку Академії наук... Це дуже зле, бо Керролл писав казки не для вузького кола вчених і коментаторів. Він писав їх для дітей, а отже — для всіх людей. Хоч математиків, логіків, філософів і лінгвістів також не обділив...

Що написав Керролл? Як правило, всі згадують Країну чудес, Задзеркалля, дехто — Снарка, цю заключну частину трилогії нонсенсу. А за життя автора з'явилося 286 щонайрізноманітніших публікацій! Всього ж бібліографія керролліани охоплює 326 назв. Є тут, крім «Аліси» та інших «дитячих» книжок, різноманітні і різнопроблемні журнальні публікації, праці з логіки, ігри й шаради, статті, присвячені фотографії, та самі фотографії, памфлети на теми оксфордського життя та ширшого звучання, книжки та брошури з математики, деякі з них вже називалися.

Головною справою свого життя Керролл вважав математику, йому здавалося, що саме тут він досяг найбільших успіхів. І він не оригінальний у своїй помилковій самооцінці — історія знає немало видатних людей, які цінували себе не за те, що згодом визнало людство і час. Так сталося і з Керроллом: історики науки доволі скептично поставилися до його серйозних математичних праць, а в «легковажних», написаних між іншим, раптом уздріли справжні відкриття. Перечитавши «Логічну гру», «Символічну логіку» і «Математичні курйози», сучасні вчені побачили там ідеї, які провістили принципи математичної логіки. Навіть у політичній бро-

Титульна сторінка
англійського видання
1907 р.



шурі, написаній задля перегляду системи парламентського представництва, аргументація, як помітив один з наших сучасників, «будується за принципом гри двох осіб з нулевою сумою, в математичній формі її змогли б викласти тільки після 1928 року», що свідчить про винятковий хист автора.

Перегляду зазнала й художня спадщина Керролла. Безнадійно застарілим видається сьогодні погляд на казки про Алісу як твори для дітей. У фундаментальному нарисі про життя і творчість письменника Н. М. Демурова відзначила цікаву особливість: такі твори, як «Гаргантюа і Пантагрюель», «Мандри Гуллівера», «Робінзон Крузо» та інші, спочатку були літературою для дорослих і лише згодом їх «узурпували» діти, а ось «казкова диалогія про Алісу — чи не єдиний в історії літератури приклад того, як твір, написаний спочатку для дітей, згодом «узурпували» дорослі». Чудовий англійський есеїст Гілберт Кіт Честертон, схильний до парадоксів і педаговано експресивного викладу своїх поглядів, у полемічному запалі заявив навіть таке: «Льюїса Керролла повинні читати не діти; діти нехай ліплять піріжки з болота; «Алісу в Країні чудес» довгими ночами мусять студіювати мудреці й сивоголові філософи, які прагнуть збагнути найскладнішу проблему метафізики... — природу гумору,

найбільш невловиму з духовних сил, який вічно пурхає між нами». Честертон не раз повертався до творчості Керролла і зробив немало тонких спостережень. Ось одне з них: уява Керролла «рухалася в напрямку інтелектуальної інверсії; світ логічний він зумів побачити перевернутим, а будь-який інший він не зміг побачити навіть у звичайному стані; він узяв трикутники і перетворив їх на іграшки для своєї маленької улюблениці, він узяв логарифми та силогізми й перетворив їх на нонсенс». Не все тут точно щодо природи нонсенсу і його особливостей в Керролла, але пафос давніх статей Честертонна зрозумілий і співзвучний з новітнім поглядом на «Алісу» як на діалогію, що допускає поліваріантне прочитання. Проти такого прочитання, щоправда, не заперечував і сам автор, який, зокрема, писав: «Який би зміст не знаходили в книжці, я його вітаю — в цьому її призначення». Але, по-перше, йшлося не про «Алісу», а про «Полювання на Снарка», і, по-друге, навіть Керролл — при своєму провидницькому хисті — не міг уявити усього розмаїття прочитань, запропонованих ХХ століттям. То, мабуть, правда, що тільки про Шекспіра висловлено більше мудрувань, аніж про Керролла. Якби автор «Аліси» міг перегорнути бодай деякі сучасні монографії, присвячені йому, то, ймовірно, схопився б за голову. І було б від чого...

Відомо, наприклад, що в тридцяті роки богослов Жан Леслі запропонував розглядати літературні казки про Алісу як відображення гострих релігійних суперечок, які велися в Оксфорді в 40—70-і роки минулого століття. В результаті такого прочитання Аліса стала наївним першокурсником на релігійному диспуті, слоїк з апельсиновим джемом — багатозначним натяком на протестантизм старого зразка, двері до зали — символом Високої та Низької церкви, кицька Діна — католичкою, пиріжок — святою догмою та ін. З таким же «успіхом» Леслі розшифрував і «Алісу в Задзеркаллі», хоч це, як зізнався, й важче: Труляля — символ Високої церкви, а Траляля — Низької, прототипом вівці був, мовляв, доктор П'юсі, Білої Королеви та Білого Короля — доктори Ньюмен і Джовет, а Чорного Короля й Чорної Королеви — канонік Кінгслі та архієпископ Меннінг...

Інший «історичний» ряд вибудував (спочатку жартома, а потім і всерйоз) Ч. У. Скотт-Джайлс: син Герцога, який став свинею, це Річард Глостер, знаний під королівським порядковим номером як Річард Третій, в деяких епізодах відбилася ворожнеча між Йорком і королевою Маргаритою, — за тим же методом «знайдено» й інші паралелі.

Вдячний матеріал для психоаналітичних вправ знайшли в «Алісі» послідовники Фрейда. Сталося, власне, те, що й передбачав ще 1921 року Дж. Б. Прістлі. Він писав, що після перекладу казок Керролла «коментаторів збереться ціла хмара, і добра тисяча поважних тевтонців засяде за писання грубесних томів коментарів і критичних досліджень... На сцені неодмінно з'являться Фрейд і Юнг зі своїми послідовниками, й нам запропонують страхітливі томи про теорію сексуальності «Аліси в Країні чудес», про здатність встановлювати асоціації і досліджувати асоціації Бармаглота, а також про сокровенний зміст конфлікту між Труляля і Траляля з психоаналітичної та психопатологічної точок зору». Цікаво, що Прістлі помилився тільки «географічно», бо, як відзначає Н. М. Демурова, більшість робіт психоаналітичного плану з'явилися не в Німеччині, а в Англії та США, хоч є сила-силенна й інших інтерпретацій.

Серед них, зокрема, і шахова. А. Дікінс, наприклад, вважає, що в «Задзеркаллі» щонайменше «три шари»: легенька дитяча казочка, пародійна шахова мораль, за якою приховано «складну метафізичну філософію, засновану на християнській релігії». Ще складнішу систему підставок запропонував А. Еттелсон, силкуючись довести, що за окремими словами «Задзеркалля» — окремі слова й вирази старозавітного тексту. Така ось «наука»... Тільки до чого тут Керролл? При чім тут взагалі художня література?

Аналізуючи тенденцію «вчитати» в казки Керролла той зміст і контекст, які передовсім бачаться кожному автору у зв'язку з конкретною галуззю його досліджень та інтересів, Н. М. Демурова рішуче виступає проти спроб розглядати «Алісу» як виклад якоїсь абстрактної теорії. Вона слушно нагадує: «Кожен твір треба оцінювати за законами того жанру, до якого він належить. При всьому інтересі Керролла до

конкретної наукової та загальнофілософської думки (цей інтерес, звичайно, відбився і в його творчості), «Аліса» передусім є не богословським чи філософським трактатом, не математичною чи логічною працею, а твором літератури, зв'язаним з літературно-історичним контекстом тієї пори».

Цікаво, до речі, що найбільші вчені ХХ століття сприймають казки про Алісу саме так — як літературу. Можна лише уявити, наприклад, скільки найрізноманітніших математичних асоціацій викликали мислительні структури цих казок в «першого кібернетика» — Норберта Вінера. Але перегляньмо його автобіографію «Я — математик», і переконаємося, що згадки про «Алісу» — цілком «нормальні» асоціації читача художньої літератури. Ось він пише про Бертрана Рассела — і буквально одним штрихом, одним порівнянням дає нам його характерний портрет: «У той час — а втім, і тепер також — Рассел найдужче нагадував божевільного капелюшника». Або інший приклад. Розмірковуючи про минушу людину в світі й часі, про «відчуття трагічності світу, в якому необхідність виступає як неминучість зникнення диференціації», Норберт Вінер пише, що в цьому світі смертельно небезпечного зоднаковіння й хаотичної моралі «наш перший обов'язок у тому, щоб створювати довільні острівці порядку й системи». І підкреслює: «Ці острівці не існують вічно в тому вигляді, в якому колись ми їх створили. Як і Червона королева, мусимо бігти з усією швидкістю, на яку лише здатні, — щоб залишитися на тому місці, де, було, зупинилися».

Зізнаймося, що таке прочитання — традиційне — є мудрішим і вартнішим за псевдонаукові трактати, автори яких, прагнучи «розшифрувати» казки Керролла, зашифровують їх (іноді доволі дотепно) й силоміць виволікають за межі літератури. А найбільш агресивні ще й риторично запитують: «Чи ж може бути літературою те, що породжене не літературою?» При цьому вони мають на увазі не реальне життя, а математику, яка видається їм заледве не антилітературою. Що ж, хай так, але хіба казки Керролла постали з математики чи логіки як чистої науки? На жаль, відповідь на це запитання часто звучить невпевнено, і навіть критики формалізо-

Ілюстрація
Д. Тенніла.



ваних прочитань перебільшують значення того факту, що Керролл був математиком. У передмові до російського видання книжки Джона Падні Дмитро Урнов, наприклад, пише, що «Аліса» виникла не на порожнім місці, що вибух готувався повільно, і це так, але далі читаємо: «Передусім наскрізна гра розуму. Все одна й та ж сама гра — на лічбу. Все

підраховується! Все, як ми нині кажемо, формалізується, перетворюючись у позначки, формули, цифри», тобто в математику й логіку. Після такої поступки авторам «формулогенного» походження «Аліси» якось неперекожливо звучить інше твердження дослідника: «Але якби то була тільки логіка, ніякої Країни чудес не виникло б». Н. М. Демурова також, здається, припустилася помилки, повіривши на слово тим вченим, які характеризують казки Керролла як *п о з а м о р а л ь н і*. Позаморальне обов'язково було б і позалітературним; етично нейтральне не має точок дотику з людяним, воно в іншій площині, на іншій полиці — там, де посібники з алгебри, де й суто наукові праці Доджсона про детермінанти та інше.

Дилогія про Алісу належить до жанру літературної казки. Організована за іншими законами і на іншому матеріалі, вона, як правило, «пам'ятає» про казку фольклорну, навіть тоді, коли від неї свідомо відхрещується. Таке відхрещування — одна крайність, а інша — повзуча стилізація. Керролл не впав у жодну з них. Він створив цілком суверенний світ, який, проте, в читацькій свідомості активно взаємодіяв зі світом фольклорним. Взаємодіяв колись, бо сьогодні читач — якщо бути відвертими — вже не вловлює в «Алісі» фольклорних мотивів і «цитат», надто ж читачі інших країн, не з Англії. Керролл писав для співвітчизників. І вони, мабуть, розуміли його з півслова, принаймні «впізнавали» знайомі з дитинства приказки, прислів'я, пісеньки й загадки. Мозаїчні панно Керролла викладені за авторськими ескізами, але в них то тут, то там зблискували шматочки слюди, яку читач вже десь бачив і запам'ятав. Таким читацьке сприйняття було. Нині ж дослідники здатні реконструювати лише деякі тогочасні асоціації.

У зайцеві, який змазує першосортним маслом годинника, впізнали тих безумців, про яких народ «завжди» казав: «Втратив розум, як заєць у березні». Це те, що в нас звучить як «марцьовий кіт». Образи Шалтая, Труляля і Траляля також з фольклору. Свого часу в Англії була популярною і народна пісенька про Лева та Однорога. Вона асоціювалася з конкретними історичними подіями, а саме — з боротьбою

Шотландії проти Англії. Був час, коли один з двох шотландських однорогів став поруч з англійським левом (коронування Якова VI), потім з нього корону зняли. З народної казки Керролл запозичив і деякі сюжетні ходи, хоч міг, ясна річ, легко обійтися і без таких прямих запозичень, і без опосередкованих — сприйнятих з літератури (Евард Лір, Макдональд, навіть Діккенс). Тож можемо з певністю казати, що Керролл цілком свідомо апелював не лише до інтелекту своїх сучасників, а й до підсвідомого, тобто до того шару, який живить коріння свідомості національної. Відголоски фольклорної традиції виступають в «Алісі» в новому контексті, прямого «цитування» мало — запозичене переосмислюється, трансформується, розгортається в картини та образи, але вони є, хоч автор з такою уявою міг би, здавалося б, до них і не вдаватися. І, певно ж, не вдався б, якби прагнув догодити тим своїм дослідникам, котрі воліють бачити в його казках що завгодно, тільки не літературу. Вони пишуть про математику, філософію, про «надлишкову логіку», а насправді їм видається зайвим національне — генетичний зв'язок з національною традицією.

Навряд чи Керролл при написанні «Аліси» спеціально студіював фольклористичні збірники. Йому, певно, вистачило того, що пам'ятав з дитячих літ. Чи, може, студіював? Ми знаємо про нього надто мало, і це, зокрема, одна з причин «загадки Керролла».

Доджсон міг не лише казати, а й іноді думати, що він і Керролл — різні люди. Але Керроллу було достеменно відомо, що це не так.

Доджсон мріяв (і марно) сфотографувати колись принца Уельського та королеву Вікторію, його тішило її прихильне слово, він знав, що королева — це королева, а Керролл допускав не лише перетворення Королеви на Вівцю, а й їхнє співіснування в одній особі, в одному естві. Це — в «Алісі».

Керролл творив свої казки не для Аліси — він писав їх для Доджсона, прагнучи переконати його в тому, що й він, Доджсон, має право стати Керроллом. І це йому вдалося. Судячи з того, як ревно і непоступливо оберігав Доджсон Керролла і його автономність, він повірив у це право. Але при цьому

залишався Доджсоном. Бо то тільки для Керролла не було різниці між правом стати кимось або чимось і таки стати ним насправді. Хоч іноді, коли інтереси збігалися, Доджсон брався за справу, яка цікавила Керролла. Так, наприклад, він став фотографом.

Доджсон захопився фотографуванням у травні 1856 року, і це захоплення новинкою XIX століття було навдивовиж гарячим і тривалим — майже 25 років, тож заслуговує більшої уваги, ніж інші вияви його цікавості до всього нового. Доджсон винайшов сучасну суперобкладинку для книг (хоч наші видавці чомусь зробили її гарною, а не практичною), виготовив спеціальний кошик для посильних та інші дрібнички, в останні роки життя відклав перо й сів за друкарську машинку, але все це не мало жодного стосунку до Керролла. І зовсім інша справа — фотографування. Доджсон загітував Керролла...

Доджсон фотографував кронпринца Данії Фредеріка, маркіза Солсбері, оксфордського єпископа Уїлберфорса, драматурга і критика Тома Тейлора, поета-романтика Альфреда Теннісона (з яким згодом посварився), художника Артура Х'юза, письменника Джорджа Макдональда та осіб, наближених до королеви, а для Керролла найкращою натурою були, звичайно, діти. Сьогодні фахівці вважають оксфордського аматора одним з найкращих фотографів XIX століття, його робота увійшла до ретроспективної міжнародної експозиції «Рід людський». Доджсон фотографував не лише видатних осіб, він взагалі прагнув зафіксувати реальне, а Керролла, підозрюю, більше вабив таємничий процес ореальнування, «видобування» облич і предметів з того, що й віддалено не нагадує результату — з можливостей техніки й хімії. Керроллу подобалося фотографувати, напевно, тому, що й тут він бачив процес перетворення можливого в дійсне, реалізацію можливого.

Багатом захоплення Доджсона видавалося дивацтвом, і дивно, що нікому тоді не спало на думку: Доджсон тим самим видає в собі Керролла. Чи, може, хтось здогадався? Адаже й досі невідомо, що спонукало його припинити заняття улюбленою справою. Сталося це враз, раптово, без видимих



Ілюстрація
Д. Тенніла.

на те причин. Дехто вважає, що фотолюбитель не захотів переходити на так званий сухий спосіб, звикнувши до колірного, хоч усе нове, як знаємо, його приваблювало. Джон Падні висловив інше припущення: Керролл капітулював перед міщанськими пересудами. Але й це припущення є непереколивим — причиною пересудів був казус, пов'язаний з фотографуванням дітей, а що заважало Доджсону й далі фотографувати дорослих? Це, мабуть, єдина загадка, яку залишив нам не Керролл, а Доджсон, тож можна, либонь, припустити, що й вона більше стосується Керролла. Доджсон не захотів, щоб у його захопленні фотографією побачили людинознавчу цікавість до процесу перетворення миті у вічність (чи, бодай, у ті десятиріччя, протягом яких житиме фото), грамів — у обриси, хімії — в посмішку або сум.

Доджсон не зумів стати Керроллом у побуті й житті, хоч знав, що має на це право, але був ним у творчості. Він зробив для Керролла дуже багато. Бо то нам тільки здається, що Доджсон оберігав власну автономність, віддаленість від Керролла, а насправді він дбав про автономність чи й суверенність Керролла. І чи можна було зробити це ефективніше, аніж то робив Доджсон, вказуючи на те, що Керролл — інша людина? Відмежовуючись від автора «Аліси», Доджсон об'єктивізував частину свого «я», робив її реальною, конкретно людиною. Він ніколи не казав, що Керролла не існує, — він казав, що Керролл живе не тут. Живе! Й його помешкання таке ж реальне, як і розкішні апартаменти Доджсона в північно-західному закуті Тома Квода. І як же помилялися ті, кому це здавалося відмовою автора від свого твору й сотвореного світу! Поміляються й ті дослідники, які, прагнучи спростити «загадку Керролла», зводять її до одного з двох найпоширеніших варіантів — Травена або Шекспіра.

Ще за життя письменника пролунали голоси, буцімто «Алісу» написав хтось інший — не Керролл, не Доджсон. Але тоді їх не розчули — з уст в уста передавалися інші легенди, якими потроху обростала постать оксфордського химерника. Так, наприклад, популярною була історія про те, що коли королева Вікторія, якій дуже сподобалася «Аліса» і яка

Льюїс
Керролл.



навіть передала автору спеціальним гінцем подарунок (медальйон), захотіла прочитати ще якісь його книжки, то одержала чи то «Відомості з теорії детермінантів», чи щось подібне з тієї ж галузі знань... Як реагував на ці чутки Керролл, ми не знаємо, але Доджсона вони зачепили за живе. Незадовго до смерті опублікував спростування й заявив: хочу «публічно виступити проти повідомлень в газетах про те, ніби я подарував деякі свої книжки її величності; вважаю необхідним заявити раз і назавжди, що вони брехливі від початку до кінця, що нічого подібного ніколи не було». Марно! Якщо в XIX столітті цю легенду поширювали газети, то в XX вона пробилася в наукові дослідження. Для більшої достовірності 1932 року відкопали бабцю з минулого століття, яка буцімто на четвертому році свого аж надто довгого життя розмовляла з королевою Вікторією з приводу «Аліси» і почувла від неї щось прихильне на адресу автора.

Але бог з нею, тією бабцею, яка своєю феноменальною пам'яттю підперла веселу вигадку. Куди оригінальнішою видається інша легенда: «Алісу» написав не Керролл, а... королева Англії! Мовляв, її величності було незручно підписуватися під таким літературним гріхом, і тоді його превелебність взяв його на свою душу. Та й чи міг нещасний відкрутитися? Хоч і слуга божий, та водночас і покірний підданий її величності. Мусив! А оскільки королева Вікторія не встигла опублікувати спростування, де могла з такою ж рішучістю заявити, що й вона не дарувала містеру Доджсону ніяких своїх книжок, то легенда стала популярною і «науково обгрунтованою».

Одна лише прикрість: не змогли розшукати бабці, яка б з належною авторитетністю її підтримала. І це — уявити тільки! — дало привід іншим науковцям засумніватися. І не лише засумніватися, а й висунути власну гіпотезу: казки про Алісу написала не королева Вікторія і, звичайно ж, не якийсь там Доджсон, а Марк Твен.

Докази? Ну, це вже не так і важливо. Згадали про те, що Доджсон і Твен один раз зустрічалися — на обіді в Макдональдів. То був, щоправда, 1879 рік, але яке це має значення! Так принаймні вважають Партріджі — автори виданої в Нью-Йорку книжки «Найчудовіша луна у світі». Їм чомусь здалося, що їхній ушлаваний земляк надто мало зробив для світової літератури, через те приписали йому не лише обох «Аліс», а й усі без винятку твори По та Готорна. Могли, мабуть, за одним рипом звинуватити в плагіаті авторів Біблії та Сервантеса, але дали маху — не згадали про таких. Книжка їхня з'явилася 1935 року, і карусель закрутилася надовго — ще 1947 року Дж. Ланнінг, як відзначають В. Харитонов та Е. Сквайрс, на повнім серйозі розглядав у нью-йоркській «Каруселі для бібліофілів» цю версію, а згодом, вже в 70-і, його стаття з'явилася в авторитетній антології «Аспекти «Аліси», виданій в Лондоні.

Висувалися, звичайно, й інші кандидати на роль автора «Аліси», але найгостріша боротьба точиться між вікторіанцями і марктвенівцями. Точиться донині! Королівська рать і не подумала калітулювати — у першій половині 80-х якийсь

каліфорнієць видав книжку, де знову переконує світ у тому, що казки про Алісу написала королева Вікторія. Для змудженої преси — сенсація! Ця тема набрала такого розголосу, що редакція «Литературної газети» доручила двом своїм зарубіжним кореспондентам зустрітись з фахівцями і бодай щось прояснити. Нью-йоркський влоскор зустрівся з відомим і в нашій країні математиком, філософом і фізиком Мартіном Гарднером, залюбленим у творчість Керролла, а лондонський — з професором Оксфордського університету, знавцем англійської літератури вікторіанської епохи Крістофером Батлером. Мартін Гарднер — він, до речі, автор багатьох праць, присвячених літературній спадщині Керролла, — був обурений:

— Суцільна фантазмагорія! Автора тієї книжки знаю — листувався зі мною, підписуючись спочатку жіночим ім'ям, а вже потім зізнався, що чоловік. Свою версію він виклав мені десять років тому — вже в тих дивних листах. І ось тепер книжка... Одне з двох: або автор вирішив пожартувати, або він просто божевільний. Якимсь тільки йому відомим способом зв'язав — за допомогою комп'ютера — деякі аспекти життя та особливості стилю Льюїса Керролла й королеви Вікторії. З таким же успіхом, якщо у вас є час і комп'ютер, можна довести, що рукописи Шекспіра належать кому завгодно, але тільки не йому. І мене невимовно обурює, як легко наші газети друкують повідомлення про книжку пройдисвіта. Так і робляться дешеві сенсації на спожиток наївним читачам!

Крістофер Батлер поставився до «відкриття» каліфорнійця більш поблажливо:

— Думаю, що це смішна літературна містифікація... Справа навіть не в тому, що є багатющий меморіальний та історичний матеріал, який не дозволяє всерйоз замахуватися на авторство Керролла. Важливіше те, що його стиль має риси, які легко помітити скрізь, хоча б у листуванні з ілюстратором «Аліси» Джоном Теннелом чи в «Російському щоденнику», який він вів під час подорожі в Росію 1867 року... Але добре, що традиція літературних розігрувань і містифікацій живе. Як на мене, то це зовсім непогано.

Професор висловив припущення, що зерно цієї вигадки автор книжки позичив у Х. Моллоя. Той ще в 70-і роки опублікував книжку «Едіп у Діснейленді», герой якої дійшов висновку, що «Аліса», мабуть, є зашифрованою історією життя королеви Англії. Звичайно, професор мав би згадати, що й Моллой — не оригінальний, але в історію питання він не захотів вдаватися й відбувся поблажливим сміхом. І справді смішно! Та варто усе ж замислитися над тим, чому так наполегливо, так послідовно заперечують авторство Доджсона. І тоді змушені будемо визнати, що справа навіть не в ньому...

Так, Доджсон дав деякі козири скептикам. Його превелебність був мало подібним до людини, здатної творити емоційно розкуті, інтелектуально насичені і пройняті живим народним гумором казки. До того ж і сам неодноразово твердив, що він — не Керролл. Але думається все ж, що причиною всіх сумнівів щодо його авторства є інше, що вони більше кажуть не про нього, а про нас. Нам важко повірити в те, що люди — не одновимірні, не однозначні. Що, спілкуючись з ними, навіть щодень, підтримуючи їх і караючи, приймаючи від них поради, прихильність, любов і ненависть, ми по-справжньому їх не знаємо. На словах ми визнали їхнє право бути різними, але в своєму егоцентризмі забуваємо, що вони — не для нас, що їхнє буття таке ж автономне й самоцінне, як і наше. Ми знаємо, що тільки одна людина може стати автором «Аліси», і не хочемо повірити в те, що кожен може бути в душі Керроллом.

Навіть Чарлз Лютвідж Доджсон.

Він залишив нам свій заповіт: будьте різними! Тільки цим ви можете порятувати і себе, і світ: він загине, якщо люди зоднаковіють, якщо все переведуть у дзеркальне «так» і «ні».

Доджсон-Керролл залишив нам свій заповіт і свою країну. Живе в ній маленька людина — Аліса. Одна. Ні до кого не подібна. Але й однієї справжньої людини вистачило, щоб зробити безсмертною цілу країну. Казка? Так, але яка прекрасна і мудра! На таких казках і вірі в них тримається світ.

ІНОДІ КАЖУТЬ, ЩО СТВЕНСОНА ПЕРЕХВАЛИЛИ, ЩО ВІН ВЖЕ ПРИІДАЄТЬСЯ, Й НАСТУПНЕ ПОКОЛІННЯ НЕ ЗРОЗУМІЄ ЙОГО. ТАК ЦЕ ЧИ НІ, АБСОЛЮТНО БАЙДУЖЕ КОЖНОМУ, ХТО ЗРОЗУМІВ, НАСКІЛЬКИ ЗНАЧНИЙ ТО ПИСЬМЕННИК І ЯК ДОКОНЦЕ ВІН ПОТРІБЕН ЛЮДЯМ... СМІШНО ДУМАТИ, НАЧЕБТО ВЕЛИКИЙ ПИСЬМЕННИК, ЯКИЙ ПРИНІС ЛЮДЯМ ВАЖЛИВІ ЗВІСТКИ, МОЖЕ РАПТОМ ПІТИ В НЕБУТТЯ.

ГІЛБЕРТ КІП ЧЕСТЕРТОН



ДО СКАРБІВ Р.Л.С.-
РОБЕРТА
ЛЬЮІСА СТВЕНСОНА

Є РОЗРЯД ЯВИЩ, ЯКІ ЗАВЖДИ БІЛЬШЕ ПОТРІБНІ, АНІЖ ІНШІ. САМЕ ЦИМИ ЯВИЩАМИ І МАЄ ЗАЙМАТИСЯ ЛІТЕРАТУРА ПЕРЕДОВСІМ.

РОБЕРТ ЛЬЮІС СТВЕНСОН



РОБЕРТ ЛЬЮІС СТВІВЕНСОН

Як і вчора, й позавчора, Стівенсон повернувся завидна. Сніг уже пригас, не іскрився міриадами колючих блискіток, а розгортався на близьких і далеких пагорбах різнокольоровими сувоями — спочатку рожево-червоними, потім голубими, синіми, аж ось де-не-де вже й набряк густим фіолетом. Молода вівчарка ще здалік побачила високу сухорляву постать свого господаря, хотіла було кинутися назустріч, але стрималася, знову сіла, щоб побачив: саме так перед порогом вона сиділа цілісінький день, а якщо й не цілий, то все ж дуже довго, і якщо й не сиділа зовсім, то однак виглядала, чекала і тепер ось радіє, що в нього ноги натомлені, але не болять, що душа його розпогоджена і вмиротворена — як було і вчора, й позавчора, як буває завжди, коли проводить день у товаристві неголеного, просякнутого овечим духом пастуха. Бачила, що він замилувано роззирається доквіл, що ось пришвидшив ходу — згадав, певно, про неї, про м'які капці, які вона принесе, про вогонь, який невдовзі вуркотітиме у грубці, і, звичайно ж, про оту грубезну книжку, що її знову читатиме далеко за північ, час від часу підходяючи до вікна, визираючи в залитий блідим місячним світлом зимовий сад і всміхаючись до своїх думок, далеких і від неї, і від цієї самотинної тиші.

Ім було добре — знали, що ніхто не постукає у двері, не збурить пустельного спокою, що ніч довга-предовга й після ночі знову прийде день, що днів і ночей цих буде ще багато. Дворічна вівчарка не знала, що господар невиліковно хворий, а сам він згадував про це лише тоді, коли сухе, вже звичне покашлювання перетворювалося на ненависні гостини «кривавого Джека». Тут, на вологому узбережжі, це могло статися будь-коли, але не зараз — тепер зима, повітря сухе, він

багато й легко рухається, подаленілі і начеб вицвілі усі клопоти й хвилювання. Отож буде ще один чудовий вечір за книжкою, коли лунатимуть дзвінки голоси дужих і дотепних героїв, цокотітимуть на паризьким бруці копита прищоплених коней і брязкотітиме зброя. Дивно, в дитинстві він вже читав цей роман, пам'ятав ще відтоді сцену страти д'Емері та Ліодо, драматичні події на Гревській площі, але зовсім забув, як д'Артаньян відвідував Фуке й Кольбера. Тепер він сприймав цей твір трішки інакше, помічав те, чого не завважив при першому прочитанні, але відчував усе ту ж радість від уявної причетності до подій небезпечних і героїчних, від споглядання барвистої, багатолюдної панорами життя...

Але цього вечора йому почитати не вдалося. Вже нагодував собаку, повечеряв і сам, розігрівши зварену вранці вівсянку, і, вкрившись картатим коцом, примостився біля вогню, коли серед морозяної тиші пролунали чиїсь кроки. Вівчарка підвела голову, метнулася до дверей, але не загавкала навіть тоді, коли почувся стукіт у двері — нетерплячий і недоречно гучний. Стівенсон відчув прикрість, яка, проте, відразу ж забулася, тільки-но побачив незнайомця: його підборіддя й ніс були закутані шаліком, на плечах і прим'ятому капелюсі зблиснули сніжинки, запалі очі дивилися сторожко й запитливо.

Стівенсон згадав, що хтось колись до когось так приходив...

Він опустил лампу і, відступивши вбік, мовчки зробив запрошувальний жест. Собака зітхнув і поплентався до вогню.

— Я повинен себе назвати? — голос у нічного гостя був хрипкий або ж видавався таким з морозу.

— Ні, це необв'язково, — сказав господар. Захопивши з собою свічку, він вийшов на скрипучі сходи і через кілька хвилин повернувся, несучи на таці шматок холодного м'яса й закорковану пляшку. Тихо дзвенів об неї келих, і незнайомець несподівано усміхнувся:

— Я недаремно квапився.

— Хіба ви до мене?

— Ні... — й невизначено додав: — Взагалі.

Його погляд зупинився на розгорнутій книжці.

— Ви читали, а я перебив вам вашу усамітненість. Даруйте, але ж на кілька миль — жодної душі... Та я не заважати му — дайте мені якусь книжку і я також подрімаю над нею в кріслі.

Стівенсон почекав, доки незнайомиць повечеряє, і пові його нагору.

— Тут також тепло. Ось ваше ліжко. А ось книжки — вибирайте.

За склом стояли різноформатні томики: новісінькі й зачитані, в саморобних м'яких палітурках і розкішні «ін фоліо» з червоними та золотистими обрізами. Тут були книжки не лише Роберта Льюїса, а і його батька — інженера, будівельника маяків. Незнайомець з деяким подивом перебіг поглядом по корінцях улюблених книжок Томаса Стівенсона — то були твори неопіта-християнина III століття Лактанція, німецького теолога XVI століття Воссія та кардинала Бона, поряд з ними невідь як трималися у відклеваних палітурках розхристані аркуші піратських видань Вальтера Скотта й Дюма, з почуттям ображеної гідності стояли не до кінця розрізані томи Вордсворта, Горація і Хезліта. Цікаво, що міг подумати про власника такої бібліотеки нічний гість? Стівенсон затримався, але зацікавило його інше: по тому, як впевнено, без побожного трепету незнайомий висовував одні томи й поминав інші, він збагнув, що перед ним людина, котра звекла мати справу з книжками. Яку ж вибере? Монтеня? Шекспіра? Сам Стівенсон так і не примусив себе дочитати «Герріха VI», «Річарда III», «Тіта Андроніка» і «Все добре, що добре закінчується» — з примусу не любитимеш, зате інші твори Шекспіра перечитував знову і знову, як і Мольєра, Монтеня, кілька романів Скотта й «Віконта де Бражелона». То була його постійна лектура. Інші книжки дивилися на нього з докором — він рідко розгортав їх і робив це з такою ж нехиттю, як обов'язкові візити. Несподівано для себе сказав:

— Ще є «Віконт де Бражелон»...

І відразу ж пожалкував, бо незнайомий з подивом запитав:

— Вам так подобається той д'Артаньян?

Це зачепило господаря:

— Не знаю, якого маєте на увазі ви.

— Хіба їх кілька? Невже був ще якийсь, крім того, чий мемуари сфабрикував пан Гасьєн де Куртіль де Сандра?

— О, той мене зовсім не цікавить! Можете сміятися, але зізнаюся: серед очей, які незмигтно дивляться на нас і бачать найменші поруки наших душ, я часто відчуваю погляд д'Артаньяна, але не того, якого знаємо за мемуарами і перед яким схилявся Теккерей, не д'Артаньяна у плоті й крові, а д'Артаньяна на папері, чорнильного — творіння Дюма, а не природи.

— Він видається вам правдивішим, більш переконливим?

— Так, але не тільки це... Ознака справжнього митця: бути не просто правдивим — стати улюбленим, не просто переконувати, а й причаровувати. Ми не завжди можемо логічно пояснити наші симпатії до тих чи тих героїв...

— Як і в житті — до тих чи тих людей.

— Саме так, і від того наші симпатії не стають менш реальними і не втрачають своєї вартості.

— Згоден. Тільки ж мусимо пам'ятати і про вищі цінності. Мораль — її завжди можна обгрунтувати.

— Хіба? Усі хороші книжки проповідують мораль (погані, до речі, також), але світ великий, і моральні цінності не однозначні. З двох читачів «Тисячі й однієї ночі» одного прикро вразять пікантні подробиці, а інший, можливо, їх і не завважить. І кожен по-своєму матиме рацію... В житті й мистецтві ми весь час прагнемо повернути іншого до своєї віри, а чи потрібно?

— Так влаштований світ.

— Світ чи люди?

— Нема людей, які приймали б світ весь, які б не намагалися його переінакшити відповідно до своїх потреб — шлункових чи моральних.

— Є! — господар начеб аж зрадів. — Є Планше. Пам'ятаєте? Він зізнається: «Я, пане, з тих людей, яких тішить усе, що зустрічається на їхнім шляху».

— Але ж Дюма не висловив свого ставлення до цієї філософії...

— Помиляєтеся! Дозволю собі нагадати наступну фразу: «Д'Артаньян сів на підвіконня й почав роздумувати з приводу філософії Планше».

— Я, здається, зрозумів. Дюма подобається вам тому, що проповідує радість життя.

— Проповідує? — Стівенсон заперечливо похитав головою. — Ні, він її показує, а в своїх кращих романах («Трьох мушкетерів» я до них не зараховую) творить. Це великий хист — творити радість. Таких людей стає дедалі менше. Вже з'явився новий тип, і колись він, боюся, правитиме світом. Його очі не бачать нічого, крім грошей і парових машин. Він забув прості почуття, що ними було виповнене його дитинство, а юнацького захвату, можливо, взагалі не зазнав. Він вірить у виробництво, мовби воно таке ж реальне, як сміх. Він боїться, що хтось чи щось може завадити безперервному виробництву зерна й парових машин, він обурюється так, мовби саме в цьому — змова проти народу.

— Ну, в Шотландії цей тип не скоро утвердиться.

— Саме тут найперше... Бо одного не можна навчитися в Шотландії — як бути щасливим. А в цьому ж уся культура і, напевно, дві третини моралі.

Ця розмова тривала всю ніч, перебивалася мовчанкою, а закінчилася аж ген під ранок. Нічний гість так і не назвав себе. Не чекаючи, доки повністю розвидниться, попрощався, подякував за гостинність і сказав:

— Я радий, що провів цю ніч під дахом шотландця.

Так, Стівенсон — шотландець. Сьогодні для світу це майже нічого не означає, менше принаймні, ніж у ті — не такі вже й далекі — часи. Щоправда, і тоді поміж земляками письменника не бракувало людей, які «піднімалися» над фактом своєї національності до гордовитого усвідомлення: ми — британці, були байдужі, були й шотландці, які стали англійцями «більшими» за самих англійців. Але в душах простих і чесних, в усних родинних хроніках і звичаях, у похмуро-фантастичних казках і переказах про Томаса Лермонта й клан Мак-Лаудів, в іменах уславлених шотландців (від поетів Роб Роя Макгрегора до поета Роберта Бернса)

Шотландія жила пам'яттю, нелегкою любов'ю своїх кращих синів, мовчазним, а іноді й відчайдушним спротивом народу, який не хотів вважати ім'я батьківщини чисто географічною назвою. А йшлося саме до цього. У нарисі «Іноземець удома» Стівенсон, згадуючи й себе, писав про шотландського хлопчика: «Він пишається далекими предками з міцною правцею і залізним поясом замість кольчуги, яким досить було жмені ячмінної муки на обід під час їхніх блискавичних набігів. Відність, безталанність, винахідливість і стійкість сплелися в легенді, яку називають історією його батьківщини. Герої й королі Шотландії народжувалися під нещасливою зіркою: найважливіші події, що залишили слід у шотландській історії — Флодден, Дарієн, Сорок п'ятий,— закінчилися безрезультатно чи поразкою; з падіння Уоллеса і неодноразових розгромів Брюса, не кажучи вже про розміри його батьківщини,— цієї крихітної країни, він засвоював передовсім моральний урок».

Стівенсон шотландець за місцем народження і предками, за вихованням і поглядом на історію та культуру, й усвідомлення своєї національності було для нього своєрідним моральним стрижнем. Коментуючи процитовані рядки з нарису «Іноземець удома», відомий англійський прозаїк Річард Олдінгтон у чудовій біографії Стівенсона «Портрет бунтаря» зауважив: «Мабуть, лише шотландець за totoжністю реакцій та емоцій може відчувати, наскільки правдешнім шотландцем був Стівенсон, хоч англієць відчуває це не менш сильно, хай і виходячи з протилежного — зі своєї неподібності до нього». А що жити в імперії, залишаючись неподібним до представників панівної нації, важко, то й життя Стівенсона минуло здебільшого поза батьківщиною: у Франції та Америці, в подорожах по Бельгії, Італії, Німеччині, в плаванні по європейських річках і далеких південних морях, а останні роки — на острові Уполу архіпелагу Самоа. Там йому, очевидно, легше було залишатися шотландцем.

Щоправда, залюблені в його творчість літературознавці, намагаючись «виправдати» письменника, пояснюють цю відірваність від батьківщини іншою причиною — хворобою, яка змушувала постійно шукати інший клімат. І справді: в

дитинстві він був хворобливим, а з юнацьких літ прогресував туберкульоз. За рік до передчасної смерті він писав Джорджу Мередіту: «Впродовж чотирнадцяти літ я жодного дня не почувався здоровим, я прокидався хворим і лягав у постіль вимучений». Що ж, йому, хворому, ще важче було залишатися в межах імперії — надто багато боліло. Боліли згадані в нарисі Флодден і Дарієн: під Флодденом 1513 року англійці завдали поразки шотландцям, на Панамському перешийку (Дарієн) 1698 року зазнала невдачі шотландська експедиція, а найдужче, звичайно, болів «Сорок п'ятий» — 1745, коли повсталася Шотландія остаточно втратила свою незалежність, навіть ту, що передбачалася унією 1707 року. Ні, не лише «за станом здоров'я» письменник покинув імперію: якби тільки сухоти, то міг, напевно, знайти сприятливий клімат деінде (на той час найбільша колоніальна держава світу володіла Індією, підкорила Бірму, закріпилася в Китаї, захопила Кіпр, окупувала Єгипет, значно розширила свої володіння в Південній і Східній Африці), а він утікав усе далі й далі. Утікав? Хворий, він мав право на втечу, зумів врятувати втекти від Британської імперії (Самоа перебував під потрійним протекторатом), але хіба втечеш від Шотландії? Хіба можна взагалі втекти від себе?!

Леся Українка, лікуючись у Єгипті, писала Борису Грінченку: «Живеться тут не зле, оселилася я у порядних людей і в досить привітному товаристві... Зрештою, тут і клімат, особливо колорит дає людям нахил до веселості... і якась особлива лагідність колориту, якась легкість повітря, якої я ніде в Європі не завважала,— все це якось здимає духа людині. От тільки земляків мені бракує. Воно то є дехто з роду українець, але се мало потішає, бо такі хотілось би, щоб і за національністю був свій чоловік». І в далекому Єгипті Лесі Українці гостро бракувало України — шукала земляків-однодумців, не припиняла літературної та організагорської роботи для її майбутнього. Звичайно, Лариса Петрівна Косач мала більше право на псевдонім Українка, ніж мав би Роберт Льюїс Стівенсон на аналогічний — Шотландець, але й він зі своєю батьківщиною по суті ніколи не розлучався. «Стівенсон добре писав на різні теми про різні країни,

але нема нічого кращого за написане ним про Шотландію та шотландців, хоч іноді між ним і батьківщиною пролягали сотні й тисячі миль»,— так вважав Річард Олдінгтон. Можна, звичайно, взяти під сумнів поетичний смак Олдінгтона-прозаїка (йому здавалося, що «за винятком кількох чудових мініатюр, вірші Стівенсона, написані на шотландському діалекті, загалом набагато кращі за його англійські вірші»), але щодо прози та епістолярної спадщини свого героя він не міг помилитися: «Те ж саме можна сказати про листи Стівенсона, особливо останніх літ: коли він пише своєму другу Бекстеру чи Бобу Стівенсону на рідному діалекті, його послання стають живішими й оживляють і наш інтерес... Шотландська мова відповідала його тонкому відчуттю гумору більше, ніж англійська, якою Стівенсон володів так досконало».

Втім, твердження про його любов до Шотландії потребує суттєвого уточнення: він любив Шотландію с в о ю. Вималювану в уяві? Не зовсім так. Між Шотландією, якою вона уявлялася йому, і Шотландією реальною, явленою в жителях і звичаях його рідного Едінбурга (тут він народився 13 листопада 1850 року), не стояло знаку рівності. Його стосунки з земляками, з отими добропорядними філістерами й пуританами, були складними. Едінбуржці, до речі, не довго молилися й на живого Роберта Бернса — натура художня, «богема» взагалі не вписувалася в їхнє кальвіністське світосприймання. Але справа не лише в потенційно конфліктних стосунках митця з оточенням. Річ у тім, що Шотландія Стівенсона була, сказати б, більш історичною. Роззираючись довкіл, він, напевно, неоднораз запитував себе: «Невже це і є Шотландія?!» І відмовлявся повірити в те. Ні, й о г о Шотландія — це далекі предки-ковантери, які вели партизанську боротьбу проти англійських військ (а іноді Стівенсону здавалося dokonаним фактом припущення про можливе походження їхнього роду від Роб Роя...), це клан Елліотів, зрадчий герой Вільям Уоллес, король-визволитель Роберт Брюс та інші патріоти. Справжні. При них і Шотландія була справжньою. Тепер вона поставала такою в його романтичних візях.

Вже в п'ятнадцятирічному віці Стівенсон став автором невеличкої книжечки «Пентландське повстання», присвяченої 200-літтю виступу своїх земляків «за життя, волю, батьківщину й віру». Цей історичний нарис не зробив його істориком, як і спроба написати на тому ж матеріалі роман — літератором, але вже тоді визначився його стійкий інтерес до національної історії. Згодом обставини ще кілька разів складатимуться так, що він, здається, просто мусив би зайнятися історією як наукою, проте цього, на щастя, не сталося. На щастя, бо ще один історик — це, звичайно, багато, але навіть один письменник, для якого історія не просто матеріал, в житті народу важить набагато більше, хай народу цьому й не судилося стати «історичним».

Не всі сучасники вважали Р. Л. С. «достатнім» патріотом. Йому, наприклад, так і не пробачили статті про Бернса, де автор, віддавши належне своєму співвітчизникові, вказав і на те в його духовній структурі, що не могло сподобатися щирим шанувальникам «шотландського барда», особливо тим з них, чия пуританська мораль була аж надто суворою до певних людських слабостей. Не зупинився він і перед авторитетом популярного шотландського есеїста й історика Томаса Карлейля, ризикнувши відразу після його смерті написати про свавілля, з яким той приписував власні думки іншим авторам, і про моральні забобони. Ці та інші факти (зокрема і з біографії письменника) дещо заплутали питання про його патріотизм, що відчувається й донині.

Так, один з героїв Стівенсона каже: «Є приказка, що погана та птаха, яка забруднює власне гніздо. Чув, пам'ятаю, ще в дитинстві, що в Едінбурзі був бунт, який дав привід покійній королеві назвати нашу країну дикою, і я давно зрозумів, що цим ми нічого не досягли, а тільки втратили. А потім наступив сорок п'ятий рік, і всі заговорили про Шотландію, але я ні від кого не чув думки, ніби в сорок п'ятому ми що-небудь виграли». І справді — не виграли нічого, а втратили все. Втім, «все» було втрачене раніше, а 1745 року втратили рештки самостійності. Посилаючись на істориків, радянський дослідник Д. Урнов підсумував: «Тоді був скалічений національний характер шотландців. Шотландія під

знаком спільної з Англією віри і державності вийшла зі становища провінційного, але водночас перестала бути Шотландією. Шотландці почали розмовляти англійською, думати на англійський копил, а своє, шотландське, стало екзотикою». Чи бачив це Стівенсон? Безперечно. Але яким же безсоромним наклепом на письменника-шотландця звучить твердження іншого відомого дослідника, буцімто процитовані слова про «погану птаху» й сорок п'ятий промовляє «разом зі своїм героєм Стівенсон»!.. Твердити це може, мабуть, лише той, хто вельми необачно чи з невідомих на те причин став на позицію англійського великодержавництва або ж, зазвдичивши свою наукову несумлінність, не звернув уваги на слова інших героїв і самого письменника в цілому ряді романів, оповідань, нарисів і поетичних творів, що їх можна назвати «шотландськими».

Несправедливим видається припущення, начеб «Нечисту Дженет» Р. Л. С. написав, щоб догодити дружині — американці, якій над усе подобалися «історії з привидами». Надто багато в цьому оповіданні такого, що було дорогим для самого письменника, так багато, що він навіть сумнівався, чи зможуть оцінити його твір за межами Шотландії. Стівенсон був переконаний, що якби не створив нічого, крім «Нечистої Дженет» і написаної на основі шотландського переказу вставної новели про Тода Лапрейка в романі «Катріона», то і в такому разі був би письменником. А власних творів він, як відомо, не перехвалював... Цікаво, що в оповіданні про жінку, яка продала свою душу дияволу, Стівенсон вдався до рідної мови. Свого часу Річард Олдінгтон пожалкував з приводу того, що Стівенсон, чудово володіючи шотландським діалектом, використовував його головним чином в діалогах, листах і поетичних творах. Він висловив думку, що Р. Л. С. «був змушений принести рідну мову в жертву «публіці», яка б не змогла чи не захотіла читати оповідання, повністю написане шотландською». Змогла б! Принаймні «Острів скарбів», «Чорну стрілу» чи «Алмаз раджі». Можна лише пожалкувати, що ці твори написані не письмом майя — їх дешифрували б набагато раніше від сенсаційних відкриттів Ю. В. Кнорозова...

Титульна сторінка
першого
(лондонського)
видання
«Острова скарбів».
1883 р.



До батьківщини — вже такої далекої — Стівенсон звернувся і своїм останнім романом. Головний герой твору верховний суддя лорд Гермістон був особою історичною — він «списаний» з лорда Браксфілда, якого в народі називали вішателем. І, мабуть, було за що: подейкували, що він і Христа вважав звичайнісіньким розбійником, тож міг розп'яти всіх — навіть рідного сина, як, врешті, і сталося. Працюючи над цим романом, Стівенсон, очевидно, єдиний раз скористався своєю юридичною освітою. Прагнув добитися достовірності у кожній деталі. І, певно ж, згадав багатьох Браксфілдів, що їх не бракувало в історії Шотландії. Р. Л. С. поспішав, але завершити роман він не встиг. Мріяв

написати ще один історичний роман, «який охоплюватиме епоху цілком і народ, наш народ» (останнє уточнення дуже важливе!), але й цей задум залишився нереалізованим. Помер на сорок четвертому році, коли до прозаїка приходять та «значима простота», що її Стівенсон так добивався. Іван Кашкін, прочитавши «Уїра Гермістона», дав цьому твору дуже високу оцінку: «Роман написано сильно, в ньому окреслюється і романтична піднесеність, і реалістична чіткість. Огидний, але по-своєму величний образ судді-вішателя, прекрасна у своїй старості Керсті, глибоке розуміння свого народу і майстерне володіння його мовою — все це робить цей незакінчений роман кращим твором Стівенсона». Кращий?

Цієї думки дотримується багато хто. Але все ж незмірно більше тих, хто найкращим твором Р. Л. С. вважає «Острів скарбів».

«Острів скарбів» — один з найвідоміших романів літератури англійської і світової взагалі. Його зміст відомий настільки, що вдаватися до переказу немає жодного сенсу. За сто літ (а окремим виданням твір з'явився 1883 року) у бочці з яблуками разом з юнгою Джеймсом Хокінсом побувало стільки людей, що якби кожному з них раптом запроглися придбати «персональну», то довелось б зібрати продукцію таро-бондарного виробництва всіх епох, починаючи від античності, але й це проблеми не вирішило б — навіть якщо реквізували б міфічні бочки Діогена і його численних послідовників... Минатимуть літа, а для мільйонів усе нових і нових читачів плавання на шхуні «Іспаньйола» буде таким же захоплюючим, як подорож з капітаном Немо, як політ на ядрі з бароном Мюнхгаузеном і, можливо, цікавішим за ті старти в Космос, до яких закликатимуть своїх сучасників майбутні фантасти.

А почалося все, як то часто буває, з випадковості. Не все, звичайно, але випадковий збіг обставин при народженні «Острова скарбів» важив таки багато, й автор чесно розповів про це у статті «Моя перша книжка», написаній за кілька місяців до смерті. Строго кажучи, то була не перша книжка Стівенсона, а сьома чи й восьма, він вже мав право вважати

себе «другом тих, хто робить папір», бо ж на попередні пішло таки чимало паперу, і його «втішало те, що всі вони перетворилися на попіл і віддані матінці-землі». Навряд чи втішало, але що було, то було: жодна з його попередніх книжок не дала англійському письменству імені, знаного нині кожному підлітку, навіть тому, для кого шкільні списки рекомендаційної та обов'язкової літератури — кара небесна. Цілком могло статися так, що й нова книжка не принесла б авторові ні популярності, ні грошей, більше того — її взагалі могло не бути. Річ у тім, що Стівенсон і раніше замірявся на роман, але кожна спроба (їх було щонайменше десять) закінчилася прикрою невдачею — усі ті романи залишилися недописаними. Це мучило молодого автора, підривало віру у власні сили й він, ясна річ, дошукувався причин романного безпліддя — та все марно. Лише згодом, ставши автором цілого ряду романів, він здогадався: «Обсяг — ось що вбиває. Визнаний романіст може дозволити собі почати книжку, потім відкласти її, витратити не один день даремно, написати й відразу ж з легким серцем перекреслити написане. Інша справа новачок. Людська природа має свої закони; почуття самозахисту не дає можливості людині (якщо її не гріє, не надихає раніше здобута перемога) терпіти муки безплідних письменницьких зусиль довше, ніж два-три тижні». Стівенсон вже був автором багатьох оповідань, нарисів, поетичних творів, але все це — не те, бо, наприклад, «оповідання (погане оповідання) може написати кожен, в кого є заповзятість, папір і дозвілля, але далеко не кожний годен написати роман, хоча б і поганий». Тож не випадково у ті часи він дивився на будь-який роман у трьох томах «з деякою побожністю, наче на подвиг, якщо й не літературний, то принаймні подвиг фізичної та моральної витривалості й відваги, гідної Аякса». За час, що минув відтоді, становище змінилося: видавництва відбою не мають від Аяксів, а от Стівенсонів між ними щось не бачать...

Але не будемо відхилятися — повернімося у той дощовий день, коли Роберту Льюїсу довелося забавляти свого пасерба, який приїхав на канікули. Згодом той стане співавтором свого вітчима, але тоді про літературу ще не мріяв і успішно вбивав свій вільний час малюванням. Довелося й Стівенсону

відкласти перо і взятися за олівці та фарби. Мистецького хисту в нього не було (хоч іноді йому здавалося, ніби вміє вирізати), але раптом з-під олівця з'явився майже шедевр. Жодного стосунку до малярства цей твір, ясна річ, не мав, зате міцно ввійшов в історію літератури, принаймні — в «Алхімію слова» Яна Парандовського. А була то карта острова... Стівенсона завше дивували люди, для яких карти залишалися німими, він був переконаний, що «імена, обриси лісів, напрями доріг і річок, доісторичні сліди людини, які донині проступають в горах і долах, млини й руїни, водоймища і переправи, якийсь «Стоячий валун» чи «Кільце друїд» посеред вересового пустирища — ось невичерпне джерело для кожного, хто має очі і бодай на гріш уяви». А що уяви в Стівенсона було не на гріш, а більше, ніж усі ті фунти, які він заробив упродовж свого життя, то на карті вималювалися затишні бухти, небезпечні скелі, мілини, пагорби Фок-щогли, Бізань-щогли і Підзорної труби, з'явилася й назва — Острів скарбів, і не встиг автор отямитися, як бурхлива фантазія, переключившись на літературну творчість, продиктувала йому перелік розділів майбутнього роману...

Що ж, це вже також було: плани, розпочаті й відкладені рукописи, яким так і не судилося стати романами. Але ж не випадково мовлено про збіг сприятливих обставин: тепер поряд був хлопчик, якого треба було чимось забавляти і який міг виступити критиком чергового розділу, в літературну «гру» включився і старий Томас Стівенсон — о, він зумів згадати чимало почутих ще в молодості розповідей про безлюдні острови й заховані там скарби, про піратів і привидів (колись він доводив свого малолітнього сина цими розповідями «на сон грядущий» мало не до гикавки), зумів навіть скласти перелік речей, які мусили бути в сундучку Біллі Бонса. І щоб з такими консультантами та й не створити шедевр?! Була ще одна сприятлива обставина: випадково (а точніше — з іншої на те причини) приїхав приятель одного з видавців юнацького журналу, почув кілька розділів і... забрав незакінчений рукопис, попередивши, що на завершення роману в автора обмаль часу, бо написане засилається в набір. Хоч і важко в подібне повірити, але були, виявляється,

«Девід
Бальфур»
Нью-Йорк.
1909 р.
Фронтиспіс
Х. Пайла.



і такі видавці... Це — тарпани, дронти, мамонти. Вони зeszли назавше, але не безслідно: десятки, сотні, тисячі творів (і не найгірших!) з'явилось завдяки саме їхній готовності ризикувати, їхньому вмінню мобілізувати автора. І якщо нікому з них не поставлено пам'ятника, то тільки через те, мабуть, що на подібну відзнаку своєї участі в літпроцесі відразу почали претендувати й численні кредитори. Старий Томас не вірив у літературну славу сина, гнівався, але до кінця своїх днів допомагав йому матеріально, тож кредитори не причетні ні до «Острова скарбів», ні до інших книжок Стівенсона, а от

імена містерів Джеппа і Гендерсона таки варті вдячної пам'яті книголюбів. Вони поставили його в безвихідь. Вихід, власне, був: треба було конче завершувати роман, і то якомога швидше, бо вже з'явилися гранки перших подач. Чи треба казати, що Стівенсон знову спіткнувся, що знову (і це на шістнадцятому розділі!) невідь куди розлетілися всі слова й думки? І чи можна передати той відчай, який його охопив? Та все минулося. Він знову писав щодня по одному розділу, й роман з'явився в журналі «Янг фолкс» під псевдонімом: Капітан Джордж Норт. Псевдонім, може, й непоганий, але роман у журнальній публікації успіху не мав... Загадка? Щось незбагненне! Гнівні листи від обурених читачів до редакції не надто здивували автора: він ні тоді, ні пізніше, коли одне за одним з'явилися окремі видання «Острова скарбів», які принесли автору широку популярність і першу, по суті, матеріальну винагороду, не вважав цей твір вершинним у своєму творчому доробку. Щоправда, над загадкою журнальної публікації мали б замислитися історики літератури, та ба,— вони воліють поважно розмірковувати про причини нев'янучої слави, започаткованої першим книжковим виданням. І, можливо, мають рацію: це куди важливіше! Бо й сам автор, називаючи можливі причини свого успіху, до кінця життя так, здається, й не перестав дивуватися — бодай подумки...

Роман зроблено майстерно. В ньому є те, що завжди подобалося і подобатиметься певній категорії читачів: пригода, таємниця, «страшна» романтика. Розрахунок автора був математично точний: «Це мала бути книжка для хлопчиків; отже, ніякої психології та стилістичних красивостей... Жінки виключалися». Створення складного образу не передбачалося, бо ж «складний характер для хлопчика — книжка за сімома замками; для нього пірат — це борода, широкі морські штани й повний набір пістолетів». Відверто? Ще й як! А для графоманів — обнадійливо. За подібними рецептами зіплено тисячі книжок, які не мають жодного стосунку до літератури. Але Стівенсону вистачило глудзу забути про власні приписи: жінок він таки не ввів, а от складний характер є. Непослідовність автора тим дивовижніша, що психо-

логічно складним є образ саме пірата — одноногого Джона Сільвера. Так, він підступний, безчесний, але й неймовірно хоробрий, кмітливий і, вдаючись до сучасної лексики, комуні-кабельний, він у будь-якому колективі, де шанують практичний розум і грубу силу, став би неформальним лідером.

Цікаво, що образу цей не цілком постав з письменницької уяви: в ньому дехто впізнав окремі риси доволі відомого літератора, з яким Стівенсон тривалий час товаришував (обидва навіть виступали — доволі невдало — співавторами). Але прототипом назвати того, мабуть, не можна, бо ж Стівенсону заохотилося огрубити й заземлити свого приятеля, відкинувши його витонченість і всі вищі чесноти, залишивши йому тільки фізичну силу, хоробрість, кмітливість і незнищенну компанійськість (при пильнуванні власного інтересу). При цьому Стівенсон не вважав, що робить якийсь відкриття: «Подібна психологічна хірургія, гадаю, — досить поширений спосіб «створення образу»; ймовірно, що навіть єдиний». Він розумів, що нікого не варто переносити в літературний твір повністю: треба відсікти зайвину, усе нетипове чи просто нецікаве, усі непотрібні відгалуження чисеїсь особистості, але і в такому разі «можемо бути переконані, що стовбур і залишені нами гілки нас не підведуть». А як же «широкі морські штани і повний набір пістолетів»?

Стівенсон вирішив поєднати те, що до нього багатьма вважалося несумісним: пригодницьку, відверто авантюрну фобулу з ретельним психологічним малюнком. Приклад з Джоном Сільвером яскравий, але не єдиний. Згадаймо хоча б неоднозначний характер Біллі Бонса. Іван Кашкін мав рацію, пишучи, що окремі сцени (те, як іде, постукуючи паличкою, сліпий П'ю, як гине під копитами, як убиває Сільвер своїм костуrom матроса) запам'ятовуються на все життя. Сміливе поєднання того, що мало б, здавалося, лежати в різних шухлядах, дало ефект несподіваний, але схвалений багатьма. Як відзначив Річард Олдінгтон, на цьому острові Стівенсон знайшов ключ, яким відкривав сундук з грішми Пітер Пен: «можливо, Льюїсу дісталось не так багато, як Алісі чи Вінні-Пуху, але все ж цілком досить, щоб примусити нас захоплюватися «романтикою долі». Як бачимо, Олдінгтон називає

відомих героїв Баррі, Керролла, Мілна, і це заслуговує пильнішої уваги.

Річ у тім, що в суперечках довкола Стівенсона літературознавці часто порівнюють «Острів скарбів» з такими творами, які не мають нічого спільного з романом англійського письменника. Ну що, скажімо, може дати зіставлення «Острова скарбів» з романом Флобера «Мадам Боварі»? А зіставляють, і роблять це дуже серйозно... В 70-і роки, наприклад, один дослідник знову порівняв обидва твори і таки «знайшов» спільне: Стівенсон і Флобер «добивалися все ж одного: тієї ідеальної природності, коли ми не помічаємо палітурки, тексту, а просто бачимо життя». Думаю, що, послугуючись науковим аналізом такого рівня, можна відкрити ще цілий ряд спільних ознак: обидва романи писалися латинкою, датовані не юліанським календарем, а григоріанським тощо, та й паралельні ряди можна доточити — трамвайний квиток і біблія, бузина і дядько...

Некоректним є і порівняння «Острова скарбів» з «Мандрами Гуллівера». Дорослий читач, як слушно зауважив Олдінгтон, бачить у книзі Свіфта моральну й інтелектуальну сатиру, що її не помічає дитина, захоплена фабулою чудесної казки, а з «Острова скарбів» жоден дорослий не може взяти більше, аніж підліток. У романі Стівенсона є те, що є — і не більше, тому й оцінювати його потрібно не як роман взагалі, а як такий твір, що «належить до особливого жанру — жанру пригодницької літератури для підлітків, і серед книг цього виду, безперечно, займає почесне місце».

Сам Стівенсон до таких порівнянь не додумався б. З милою безпосередністю він вказав на численні ремінісценції, навіть прями запозичення: папуга належав Робінзону Крузо, скелет вже був у Едгара По, і особливого гріха за собою він не відчував («нікому не дозволено присвоювати повне право на скелети чи оголошувати себе єдиним господарем усіх птахів, які говорять»), але довелося віддати належне й Вашингтону Ірвінгу. Стівенсон ще продовжує жартувати («не часто зустрінеш такий очевидний плагіат»), та потім каже цілком серйозно: «Кілька років тому, шукаючи щось придатне для антології прози, я випадково відкрив «Розповіді по-

Ілюстрація
М. Кривої
до «Чорної стріли».
1957 р.



дорожнього», й раптом рядки затанцювали перед моїми очима. Біллі Бонс, його скриня, товариство, яке зібралось в корчмі, весь внутрішній дух і чимало суттєвих подробиць моїх перших розділів — все було тут, і все було власністю Вашингтона Ірвінга». Критики знайшли в романі й кілька «ковзких» місць, хоч і не таких серйозних, як у «Принці Отто» (з дивним місяцем) чи в «Чорній стрілі» (там автору підказали, що він геть забув про четверту стрілу). В «Острові скарбів» ляпів нема, зате дуже багато такого, у що може повірити лише підліток (як можна було, наприклад, упізнати за вибіленими кістками покійного?). То, може, через усе це Стівенсон і недооцінював власного твору?

Ні, причина, мабуть, в іншому...

Згадаймо його ж слова: «Є розряд явищ, які завжди більш потрібні, аніж інші. Саме цими явищами і має займатися література передовсім». А про які явища й реалії йшлося в цьому романі? Чи міг вимогливий до себе автор вважати їх важливими? Актуальними? Завжди потрібними, потрібнішими за інші? Дехто з його друзів дорікав йому: ти, мовляв, зрадив високі ідеали, й він казав про це з таким обуренням, що можна було здогадатися і про його власний, глибоко схований страх. Звичайно, він не мав жодного приводу для каюття, адже написав книжку, яка виявилася потрібною мільйонам. Зради не було. Хіба він пішов на компроміс з тими, кого зневажав? Хіба відрікся від ідеалів, поступився принципами? Але щось його непокоїло, щось муляло... Казали, що такого успіху в Англії не пам'ятали від появи «Робінзона Крузо». Тираж розійшовся блискавично, високопоставлений урядовець Гладстон ледь виклячнів у когось із колеґ-міністрів один примірник і «ковтнув» роман за одну ніч. Коли про це сказали письменнику, він зневажливо зауважив: «Краще б Гладстон займався державними справами Англії». Бо десь у глибині душі, очевидно, відчував, що змальований ним острів таки далеченько і від сучасної Англії, і від його Шотландії... Що цей роман — то подорож на неіснуючий острів.

Подорож, яка трішки нагадує втечу.

Стівенсон мав право й на цю подорож. Міг здогадатися, що його «Іспанйола» ще довго робитиме туди регулярні рейси, якими скористаються тисячі вдячних читачів. Знав, що не завинив ні перед ними, ні перед собою. Він залишився таким, яким був. Чесним. І ця тимчасова втеча також була, сказати б, чесною. Чи, може, чесних втеч не буває? Цього Стівенсон не знав. Він ніде — ні в листах, ні в спогадах — не залишив цього слова: втеча. Але щось його таки непокоїло, щось муляло.

«Література повинна дарувати людям радість» — так він казав, так писав у приватних листах і статтях, присвячених улюбленим авторам. «Треба жити небезпечно й радісно», —

дехто вважає, що саме так він і жив. Упродовж багатьох літ ретельно, камінець до камінця, вибудовувалася легенда про такого собі гедоніста, який живе легко, насолоджуючись усіма можливими в його становищі втіхами й радощами життя. І хоч становище це часто бувало критичним (один з друзів ще 1881 року писав: «Стівенсону ліпше. Поки що він, можливо, не вмере. Але мені не подобається, що хворіти ввійшло в нього у звичку»), йому ще й заздрили: «Як би я хотів, аби всі ми були подібні до Стівенсона! Бути, маючи на це повне право, задоволеним своїм стилем, мати чисту совість, бадьорість духу й легко ставитися до життя — яке це раювання!»

Рай — це завжди збоку.

Звіддалік і українська хата-мазанка багатьом видавалася раєм, а Поет написав: «Не називаю її раєм, тії хатиночки у гаї...». І задля об'єктивності мусимо визнати, що Стівенсон і сам — хай і несвідомо — доклав рук до плиткої легенди про гедоніста. Міг, наприклад, в одному з віршів цілком щиро заявити, що «ми — щасливіші за королів». І це в той час, коли не міг рухатися, не міг голосно розмовляти і мусив лежати в темряві. Одні захоплювалися ним, інші обурювалися, за-підозривши фальшивий, награний оптимізм.

Можна було захоплюватися. Вже цитувався його лист до Мередіта про те, що з чотирнадцяти літ він жодного дня не почувався здоровим, але то — не скарга, бо далі йдуть слова, які в інших устах прозвучали б як вияв гордини, як виклик богу: «...Весь цей час я трудився, не відступаючи від своєї обов'язку і не сходячи з обраного шляху. Я писав у постелі, писав, коли з горла йшла кров, писав, коли мене лихоманило, коли груди розривав кашель, писав, коли від слабкості паморочилася голова, і мені здається, що я чесно підняв рукавичку, яку мені кинула доля, і здобув перемогу в битві з життям». А жити йому залишалося неповних п'ятнадцять місяців... Не раювати — боротися з життям. І цього не могли збагнути ті, хто не помітив за гедоністичними заявами мужнього стоїцизму, хто не повірив у щирість «щасливішого за королів». А він і справді тішився, коли міг гребти веслами, звалити дерево, розчищаючи ділянку під дім (в тридцяти

градусах південніше від екватора!), спуститися саннями з височезної гори; коли не задихнувся у тюрмі, долаючи Атлантику, коли закохався (звичайно ж, «з першого погляду», звичайно ж — у заміжню жінку з двома дітьми), коли — ова! — закінчив ненависне навчання, щоб ніколи юристом так і не стати, і коли навчився танцювати — незадовго до смерті. Власне, майже все, що він зробив у літературі, було незадовго до смерті, бо повноцінних творчих літ йому було відведено заледве п'ятнадцять. Він зробив їх творчими і плідними всупереч долі, звідси й дещо незвичне формулювання: битва з життям. Навіть маленькі перемоги в цій битві дорівнювали великим подвигам. Це зрозумів Честертон. На початку ХХ століття він написав: «Стівенсон цінував радість саме тому, що вона була для нього найважчим подвигом... Він відкрив нову аскезу веселощів, куди тяжчу, аніж аскеза відчаю... Він вважав себе нетитулованим гостем на вічному, веселому банкеті й тому не гордував пригощанням, а приймав його з безтурботною вдячністю дитини. Він скакав на подарованому коні буття й легко та зграбно сидів у сідлі, на відміну від норовистіших філософів, котрі ось-ось зваляться, силкуючись зазирнути коневі у зуби». Гарно сказано. Може, навіть занадто гарно, щоб бути незаперечною істиною. Але той же Честертон вважав, що про людей типу Стівенсона можна сказати правильно і водночас правильним буде діаметрально протилежне. Це, здається, один з тих парадоксів, які потверджують заслужену славу Честертон-парадоксалиста, хоч щодо Стівенсона протилежні твердження видаються все-таки більше віддаленими від істини. Поверхових, продиктованих одвічним нерозумінням чужої душі висловлювань багато.

Серед тих, хто не повірив у щирість оптимізму Стівенсона, був і критик Вільям Арчер. Іронізуючи, той дуже прозоро натякнув у своїй статті, що цей оптимізм — поза, а захоплення письменника пригодницькою романтикою — зручний спосіб не бачити довколишніх проблем і зла. То був жорсткий удар! І Стівенсон, забувши, очевидно, що має залишатися «щасливішим за королів», обурився: «Свідомо чи ні, ви засумнівалися в моїй чесності, ви вважаєте, що я блязную й не вірите моїм словам. Та чи справедливо... розглядати ли-

ше найбільш безтурботні з моїх творів й відтак твердити, буцімто я не визнаю існування зла». Невідомо, чи переконав цей контраргумент Арчера, та ми сьогодні можемо зрозуміти обурення Стівенсона. Його оптимізм був дбайливо виплеканим, але не робленим, і зло, звичайно, письменник бачив. «Внутрішнє», у людській природі, і — в суспільному бутті.

Тема зла цікавила Стівенсона впродовж усього життя. Він повертався до неї знову і знову, як і до роздумів про долю своєї Шотландії. У критиці навіть висловлювалася думка, мовляв, увага Р. Л. С. до проблеми зла якось хвороблива, надмірна, спричинена мимовільним схилянням фізично слабкої людини перед грубою силою. Наводилися й «докази», серед них і цей: письменник пожалів Сільвера. Він закінчив «Острів скарбів» припущенням, що той «напевно, відшукав свою чорношкіру дружину й десь живе з нею та капітаном Флінтом у своє задоволення», більше того — висловив «надію на це!» А як же з аксіомою, що зло неминуче має бути покаране?.. Моралісти мають право на це запитання і на праведний гнів. Тільки ж мусимо пам'ятати, що найбільші письменники не обов'язково були найбільшими моралістами. Страшно подумати, але іноді вони «прощали» зло, яке уявлялося їхнім сучасникам найбільшим, «сатанинським», й водночас добачали його там, де спокійною була церква, де не біла на сполох громадська думка, навіть у тому, на чому одвіку трималася захищена законами держава. І робили це усвідомлено й послідовно, вбачаючи в тому своє покликання, свій «символ віри».

Стаття Стівенсона «Етика літературної професії» — програма. Вона датована 1881 роком. Вже тоді він заявив, що обов'язок письменника — «захищати пригноблених і боронити правду», вже тоді розумів, що літератор «може принести велике добро і завдати великої шкоди». Тоді й навіть раніше він збагнув, що суспільною функцією поета є «важке завдання пробудити в людях свідомість, примусити їх зрозуміти, чим живуть і вони самі, й інші», адже «багато хто з нас веде таке життя, що неодмінно вжахнувся б, якби здатен був озирнутися на нього». Кращі письменники примушують озирнутися. Серед кращих — і Уйтмен, бо він «не обме-

жується веселковими барвами життя». Не обмежувався й Стівенсон.

Вершинним у циклі його проблемно-етичних творів про природу зла є повість «Дивна історія доктора Джекіля й містера Хайда» (1886). Це фантастична за формою і філософська за змістом притча про «бінарність» людської природи, про співіснування в людині добра і зла. За допомогою загадкового трунку всіма шанований Джекіль час від часу перетворюється на іншу людину — жорстокого карлика Хайда, здатного познущатися над дитиною, вбити випадкового перехожого і здійснити ще тисячі інших злочинів, про які автор нам і не розповідає. Ця історія йому «приснилася», її розіграли перед ним ті дивні чоловічки, які «підказали» й ряд інших сюжетів, що лягли в основу кількох повістей-«жахів». Пишуть про вплив По, Діккенса і, звичайно, Достоєвського, й подиву гідним є те, що не побачили в Джекілі — Хайді варіант спокушеного Фауста. Фауста, який сам спокушує, ставши Мефістофелем, бо ж Хайд не випадково пропонує Хейсті Леньйону два варіанти: відпустить, мовляв, мене, і «тоді все залишиться як було, й ви не станете ні багатшими, ні мудрішими», або ж, якщо несилла перебороти цікавість, дивіться, й «перед вами відкриваються нові галузі знання, нові шляхи до могутності й слави — тут, зараз, у цій кімнатці, й ваш зір буде вражений феноменом, спроможним подолати недовір'я самого Сатани». Однієї мензурки вистачило, щоб Хайд, це породження пекла, став поважним і поважним доктором Джекілем. Чи не занадто легко?

Спочатку однієї мензурки вистачало. Спочатку Джекіль перетворювався на Хайда нечасто й ненадовго. Згодом він розповідає про себе, що народився спадкоємцем великого багатства, був наділений багатьма талантами, працелюбним, його чекала слава. Але — було й маленьке «але», а саме: «Найгіршим моїм недоліком було прагнення до втіх, які для багатьох є джерелами щастя; проте я не міг узгодити ці нахили з моїм настійним бажанням тримати голову високо й видаватися іншим людиною серйозною і поважною. Через те я почав приховувати свої розваги, а після того, як досяг зрілості й зміг об'єктивно оцінити пройдений шлях і місце

в суспільстві, подвійне життя стало для мене звичним». Звичним воно є для мільйонів добропорядних Джекілів. Серед них Джекіль Стівенсона, можливо, й не найгірший: «Я, отже, став тим, чим став, не через власні доволі безвинні недоліки, а через безкомпромісність своїх кращих прагнень — ті сфери добра і зла, які зливаються в суперечливо двоїсту природу людини, в моїй душі були розмежовані набагато різкіше та глибше, аніж у душах переважної більшості людей». Дійшовши висновку про ту двоїстість людської природи, яка робить саме існування людини нестерпним, Джекіль почав мріяти про незбутнє — про розселення двох близнюків у різні тіла. Нехай злий і добрий ідуть кожен своїм шляхом, нехай між ними припиниться боротьба. «Ця безперервна боротьба двох ворогуючих близнюків у розтерзаній утробі душі була одвічним прокляттям людства. Але як же їх роз'єднати?» Запитання з розряду вічних. Стівенсон по-новому сформулював його, але відповіді розчаровані читачі знову не почули від автора.

Втім, розчарованих було небагато. Повість викликала загальне захоплення, з'явилися нові видання, зокрема й піратські за океаном. Кажуть, що коли Стівенсон прибув до Америки, то почув, як двох тамтешніх лоцманів називають Джекілем і Хайдом, що відповідало їхнім характеристам. Якщо це справді було, то Стівенсон, мабуть, не мав підстав радіти. Він мусив би ще раз переконатися, що читацька публіка знову не зрозуміла його, точніше — зрозуміла поверхово. Адже він сказав їм, що нема Мефістофеля, який приходить звідкись і торгується за чисту душу, сказав, що Мефістофель тут-таки, у цій же душі, що Хайд у кожному Джекілі, у кожному з них! Мали б здригнутися, закричати у розпачі, а вони, бач, знову приспали власну совість: сказали, що Хайд — це не вони, це хтось інший. І показали пальцем на сварливого лоцмана... І заплескали в долоньки, тішачись власною винахідливістю... Не змогли, не захотіли усвідомити, що від такої винахідливості — один крок до винаходів і відкрить, які роблять сильнішим Хайда, і той вже не зникатиме за нашим бажанням, а почуватиметься дедалі безкарнішим і всесильним. Мав здригнутися читач, а здригнувся письменник.

Він роззирнувся довкіл і побачив мільйони Джекілів. Побачив і тих, у чиїх душах відсвяткував остаточну перемогу Хайд. Йому, письменнику, Джекілі не повірили. То нехай же начуваються Хайди! Він безпомільно впізнаватиме їх за їхніми чорними справами. Він викриватиме їх, зв'язуватиме їм руки чи бодай примусить зменшити апетит.

Стівенсон протестує проти англо-бурської війни, трагедію та безчестя він бачить не в тому, що бури завдали поразки англійцям при Маджубі, а в тому, що могутня імперія напала на маленький народ. Він попереджає, що злочин проти чужої свободи буде покараний, що, можливо, й могутній Англії колись доведеться заплатити життям кращих своїх синів і власною незалежністю. Письменник обурюється поведінкою можновладців. Ненависний йому Гладсон почув про смерть генерала Гордона, позуючи для портрета, й реакцією було байдуже зауваження: «Що ж, його згубила власна нерозсудливість». І Стівенсон пише (щоправда, в приватному листі): «Ось чому Англія стоїть тепер перед усім світом, обливаючись кров'ю і заплямована безчестям... Ось він — буржуа, ось який він у натурі!» Міг би додати: ось він — Хайд, який вирвався з-під контролю.

Живучи останні роки в Океанії, Стівенсон друкує на шпальтах «Таймс» гнівні кореспонденції, в яких викриває політику колоніалізму, зловживання місцевих властей, расизм у забобонах і дискримінаційних заходах. У публіцистичній книжці «Примітка до історії» він звернувся до імператора Німеччини з закликом припинити знущання чиновників над аборигенами. Відповіддю було те, що книжку спалили — Бісмарк визнав себе Хайдом...

А тут з'явився ще й справжній Хайд — якийсь протестантський священик Г. М. Хайд зневажив пам'ять Дам'єна, бельгійського місіонера, котрий полегшував страждання хворих на проказу і врешті сам помер. Чи ж міг промовчати Стівенсон?! Він власним коштом друкує «Відкритий лист» на захист пам'яті Дам'єна в Сідней, цей лист передрукують в Англії. Для нього не мало значення те, що й сам Дам'єн не був святим. Він не міг осуджувати його, як не міг в одному з перших оповідань затаврувати свого Франсуа Війона, здат-

ного забрати в мертвої «непотрібну й» копійку, навіть обдурити і вкрасти, але все ж не позбавленого честі.

Не всі публіцистичні виступи Р. Л. С. були достатньо продумані, не всі потрапляли «в яблучко» — він легко збуджувався й іноді писав, керуючись емоціями, першим враженням від події, не беручи до уваги «інших» фактів, реальної розстановки сил і — ширше — суспільного контексту. Тоді це викликало реакцію дещо відмінну від тої, якої він прагнув добитися. Але навіть такі виступи були, безумовно, чесними і контрастно вирізнялися на тлі кон'юнктурних писань продаваних борзописців. Жанр відкритого листа якнайліпше відповідав його пристрасному темпераменту і громадянській готовності безкомпромісно реагувати на кожну важливу подію в суспільному бутті. Декому навіть здається, що такий вибуховий характер мав би реалізуватися в набагато більшій кількості публічних виступів. Що ж, можливо... Але ж і написане не завше потрапляло до друку — деякі публіцистичні статті за життя автора так і не з'явилися в друку. Звинувачувати рідних і друзів, які з тактичних міркувань утримували Стівенсона від публікації того, що могло, як вони вважали, йому (чи їм?) зашкодити, — не варто. Як не варто, либонь, і перебільшувати значення порадників та редакторів, твердячи про деяких з них, що «саме вони його Стівенсоном і зробили» (Д. Урнов). Письменником роблять совість, талант і життя, життя як таке, все і всі, а не хтось конкретно. І якщо письменник чогось не сказав чи не надрукував, то це — справа його совісті. Тільки його! А ще — суспільства.

Ненадруковане за життя — це, звичайно, вельми присутній штрих до духовної біографії творця, до характеристики його громадянських чеснот, але водночас, як правило, це й промовиста автохарактеристика, яку суспільство дає собі. Написане, звичайно ж, не перестає існувати тільки через те, що з якихось причин залишилося неопублікованим. Воно є! Є і те, що м а л о бути написаним. Бо чесний письменник таки знайде в собі мужність і нагоду сказати, як сказав Стівенсон: «Ми — в намордниках, і через те доводиться залишати поза увагою щонайменше половину того життя, яке нас оточує... Які книги міг би написати Діккенс, якби йому дозволи-

ли! Які книги написав би я сам! Але нам дають лише скриньку з іграшками й кажуть: «Ось, бавтеся і більше ні про що не думайте!»

Так, ці слова належать автору «Острова скарбів». Але чи можна, знаючи їх, твердити, що «Острів скарбів» — «це і є справжній Стівенсон, єдиний у своєму роді, та принаймні той, якого читали й досі читають»? Все інше, ним написане, читають менше, то правда. Але, крім інших вартостей, воно має ще й ту цінність, що допомагає уявити н е н а п и с а н е. Половина життя поза увагою літератури — це смертельна доза і для літератури, і для життя, за якого така ситуація можлива. Кращі твори Стівенсона (зокрема й ті, що їх читають «менше») свідчать: він мусив дійти й цього висновку. І якщо це так — то чи могло бути небезпечніше випробування для оптимізму письменника?

* * *

...Нічний гість, так і не назвавши себе, попрощався, подякував за гостинність і сказав:

— Я радий, що провів цю ніч під дахом шотландця, який уміє бути щасливим.

І знову господар відчув прикрість. Подумав: «Література — це тільки тінь хорошої бесіди. Але ж навіть у такій бесіді людина нездатна збагнути людину. То що ж може література?»

Але вже на порозі незнайомиць на якусь мить затримався:

— Я мав би сказати інакше... Шотландця, який хотів бути щасливим.

ЙОГО РОМАНИ БУЛИ ВЕЛИЧНИМИ ЗРАЗКАМИ
МИСТЕЦТВА, ВОДНОЧАС ВИСОКОГО Й РОЗВАЖАЛЬНОГО;
ДІККЕНС НЕ ПРОВОДИВ МЕЖІ ПОМІЖ ЦИМИ
ДВОМА ПОНЯТТЯМИ, І В НАС НЕМА ПОТРЕБИ
РОБИТИ ІНАКШЕ.

ЕНГУС УІЛСОН



МІСТЕРИ
ДІККЕНС, ПІКВІК ТА ІНШІ

...АЛЕ ЦЕ — ПРАВДА. Я РАДИЙ, ЩО ВОНА ВИДАЛАСЯ
СУМНІВНОЮ, БО ЯКБИ ПОТРЕБУВАВ ДОКАЗІВ ТОГО,
ЩО ЇЇ ПОТРІБНО СКАЗАТИ, ТО ЦІ СУМНІВИ МЕНЕ
ОСТАТОЧНО ПЕРЕКОНАЛИ Б.

ЧАРЛЗ ДІККЕНС



ЧАРЛЗ ДІККЕНС

Сьогодні, коли прагнення виглядати сучасним примушує навіть сонних флегматиків дедалі голосніше нарікати на брак часу, на його дефіцит, на цейтнот,— зізнаватися в любові до Діккенса якось незручно... Бо ж розуміємо, що в уяві співрозмовника найперше постануть грубезні фоліанти, які чомусь заведено відкладати «на потім» — на довготривалу відпустку, коли сльота чи інша прикрість унеможливить цікавіші розваги, або ж — на той далекий (чи не надто) період, який донедавні колеги у своїх бадьорих промовах ввічливо назвуть законним відпочинком. А позаяк і відпустки збігають так, що й не зогледишся, і пенсійний відпочинок минає, бува, у щоденних клопотах, то дивись — у букністичній книгарні з'явився ще один комплект з тридцяти темно-зелених томів. Не цікавить? Даремно. Дуже, знаєте, цікаво бодай потримати в руках. На внутрішньому боці однієї з палітурок — загадкові цифри і штампи. Інтригує? На жаль, то не бозна яка таємниця — звичайнісінькі позначки, зроблені при черговому поверненні цього видання на букністичну полицю. Воно з'явилося майже тридцять років тому, і відтоді деякі комплекти встигли тричі пройти через руки букністів. Тричі! Цей факт місткіший за найкращі роботи Фіза, Джорджа Крукшенка та інших ілюстраторів Діккенса. Уявімо лише: жила людина — така ж, як і ми, кудись бігла, чогось прагла, когось випереджала, і хтось її випереджав, і мала вона маленьку мрію — колись (ну хоч колись!) зупинитися, відхекатися і, витерши пил з темно-зелених палітурок, опинитися в іншому світі, де найбільшою небезпечкою для пішохода був змальований Бозом червоний кеб, де не падали пасажирські літаки (маю на увазі «Боїнги-747»), де за різдвяним столом щороку збиралися члени роду, де заголовки газетних статей кричали про суд

над порушником обіцянки одружитися («Ах, який жах!»), де люди ще вміли писати листи (до того ж — каліграфічним почерком, на папері з золотим обрізом) і мали час вести щоденники, а також писати (і читати!) такі ось грубезні романи. Отака смішна була в людини мрія...

Людина така була.

А потім, коли непрочитаний Діккенс перекочував до букіністів, прийшла інша людина — з тією ж мрією. Подумала: «Е-е, попередній власник томиків цих — хи-хи! — й не розгортав. Усе спішать, біжать, вже й на класику часу не можуть викроїти. Я — не такий!» І відтоді почав мріяти. Йому приємно було думати, що колись його життя обов'язково зміниться, що з'явиться час, і тоді... Що сталося потім — я не знаю, негоден уявити і наступних двох володарів мрії, бачу лише три рядки цифр і три штампи. Хто буде черговим власником? Чудове видання! Купуйте. Купуйте мрію! О, вам треба подумати? Що ж, поміркуйте. Хочете погортати? Будь ласка, прошу! І все-таки вагається? Що ж вас відлякує? Обсяги романів? Надмір довгих описів і уповільненість оповіді? Дивно, колись саме це привабляло попередніх покупців. Їх спокусило те, що романи довгі, що оповідь неспішна, що описи розлогі, а характеристики подані з фактографічною фундаментальністю.

Без цього Діккенс не був би Діккенсом.

Без цього нам незмірно важче було б повірити, що колись життя трималося на інших ритмах. Але й тоді люди квапилися і запізнявалися, швидкість першого локомотива здавалася їм спочатку фантастичною, мотім недостатньою, їхні побачення ставали все коротшими, листи — лаконічними, зустрічі — випадковими, і їм катастрофічно бракувало часу! Діккенса, щоправда, вони читали. Повільно і з насолодою. Потім прийшли інші — ті вже тільки мріяли, що колись (ну хоч колись!) зможуть зупинитися, озирнутися довкіл і, розгорнувши темно-зелений том, зазирнути в себе. А тепер? Якщо ми не хочемо чи не можемо навіть помріяти про це, то змінився не лише час — змінилися й ми самі...

Стоять на полицях книгарні «Букініст» зібрання творів класика світової літератури — тридцятитомне, десятинадцятитомне.

Стоять окремі видання його кращих романів, і серед них — «Записки Піквікського клубу».

«Піквік» написаний Бозом — ще молодим, але вже відомим журналістом, чий нарис друкувалися на шпальтах «Морнінг кронікл». Позаду були численні напасті, які переслідували батьків і всю дрібнобуржуазну родину Діккенсів, подаленіла, але не забулася убивчо монотонна праця хлопчика на фабриці, яка продукувала ваксу (спогади про передчасно розпочату трудову діяльність в грубому середовищі, серед постійних принижень і бруталності переслідуватимуть його, як страшний сон), починалася клерківська кар'єра «по юридичній лінії», з якої він збочив, пробившись у парламентські репортери, коли йому доводилося стенографувати промови державних діячів і терміново розшифровувати їх для друкарні — вночі, у хиткій поштової кареті, тримаючи папір на долоні, бо такої оперативності вимагали видавці, про яких він згодом весело скаже: «Оце були люди!.. Мені довелося виставляти їм рахунок за півдюжини ремонтів поштової карети за один перегін. Мені довелося включати в рахунок чистку пальта, закапаного воском... Я протер собі коліна, стільки я писав, тримаючи на них папір, коли сидів у задньому ряді старої галереї старої Палати общин, я протер собі підощви, стільки я писав, стоячи в якомусь недоладному закутку в старій Палаті лордів, куди нас заганяли як овець». Ще зовсім недавно він загрузав на забাগнючених сільських дорогах, опиняючись, здавалося б, у безвихідній ситуації — ніч, карета без коліс, змучені коні і п'яні форейтори, — і все ж устигав подати матеріал до набору, але й це було вже позаду: літературні нариси зробили популярним псевдонім Діккенса, і видавці Чепмен і Холл звернулися до двадцятичотириохлітнього журналіста зі знадливою пропозицією — за хорошу винагороду зробити тексти до серії малюнків на спортивну тему відомого карикатуриста Сеймура.

Пропозиція видалася тим спокусливішою, що відкривалася нагода написати (і надрукувати!) щось більше за звичайні нариси. Роман? Молодий нарисовець вже не раз думав, що було б добре стати автором роману — щось велике, у трьох

частинах, у стилі модного Вальтера Скотта... Для щомісячних випусків ніхто романів ще не писав, але чому б не спробувати?! От тільки треба переконати видавців і художника, що не тексти до малюнків, а навпаки. Видавці погоджуються, змушений погодитися й художник. І чому саме спорт, в якому він, автор тексту, нічого не тямить? Хай це буде клуб дослідників і мандрівників! «Хай»,— знову погоджуються видавці. Художник після сьомого випуску несподівано для всіх накладе на себе руки, але «Піквіку» це вже не зашкодить. Він народився з випадкової пропозиції видавців. Це було 10 лютого 1836 року, через шість днів Діккенс дав остаточну згоду, ще через два розпочав роман, і наступного місяця вийшов у світ перший випуск. Діккенс знову відчув себе у розхитаній поштової кареті, яка мчить уночі з неймовірною для того часу швидкістю, побачив себе при тьмяному ліхтарі і зі шматком паперу на долоні,— треба встигнути, встигнути, встигнути! У цій кареті минуло його життя: починаючи з «Піквіка», він усі свої романи публікував місячними випусками й відступав від цього правила тільки задля випусків тижневих.

Відомо, що відразу після народження «Піквік», як і належить здоровим дітям, збурих тишу сонного довкрузя гучним криком. Щоправда, він, здається, трішки перестарався: крику було стільки, що це вже нагадувало один з тих скандалів, які роблять історію літератури цікавою не лише для професіоналів-дослідників, а й для любителів — для любителів усього скандального передовсім. А почалося з того, що безутішній вдові Сеймура чомусь здалося, буцімто «Піквік» належить її покійному чоловікові. Згодом літературознавці все з'ясують, з належною увагою проаналізують нікчемні «аргументи» нещасної вдови і цілком щиро подивуються з того, як серйозно Діккенс поставився до цього сміховинного звинувачення. Хтось інший взагалі не надав би значення бездоказовій вигадці, але Діккенс! — він був поцілений в самісіньку «десятку» своєї душі. Тож і ця історія цікава для нас тим, що в ній, а точніше — в бурхливій реакції письменника на безпідставне звинувачення, виявився Діккенс з усією його вразливістю, гіпертрофованою і, як ми сьогодні сказали б, неадекватною. У талановитій книжці, присвяченій Діккенсу,

Г. К. Честертон 1906 року писав про свого героя так: «Він настільки близько брав до серця все, пов'язане з авторством, що навіть дивовижний гумор зраджував його. Він робив смертельними ворогами тих, кого міг перетворити на об'єкт безсмертного жарту. Діккенс не ставив себе над законом, він навіть поважав закон, але не розумів, що закон не займається дрібницями. Кожний міг вивести його з себе; дурень міг викликати його на дурість. Жалюгідний безумець, якому захотілося сказати, що він, а не Діккенс, написав «Чезлвіта», або дрібний репортер, який бовкнув, що Діккенс не носить накрохмалених комірців, могли викликати вибух виправдовуваних, гучних і розлючених, як виправдовування людини, звинуваченої в чорній магії чи державній зраді.. Ніяк не скажеш, що він не має рації — має, але поводитьсь нераціонально».

Доскіпливі літературознавці вже давно з'ясували, що участь Сеймура у творенні «Піквіка» навіть з натяжкою не можна назвати співавторством. Якби він проілюстрував весь твір, то й у такому разі ми б назвали його співавтором лише в тому значенні, яке вкладаємо в це слово, даючи високу оцінку художнику-ілюстратору. Сеймур не написав жодного слова. Він, можливо, запропонував кількох героїв — але літературними героями їх зробив Діккенс! Хто вигадав Піквіка — невідомо; знаємо лише, що Сеймур спочатку намалював його високим і худючим, але видавець Чепмену захотів, щоб то був приземкуватий товстун в гетрах, подібний до якогось Фостера, — саме таким ми його бачимо. Врешті, має рацію Честертон: «Вигадати Піквіка — мало. Вигадати його легко. Важко його написати». Але й вигадати його і всі ті обставини, в яких він борсається, легко було тільки Діккенсу — з його дивовижною здатністю імпровізувати, з його глибоким знанням життя й людських типів.

Після фатального рушничного пострілу, яким Сеймур закінчив свої таємничі порахунки з життям, видавці опинилися в становищі дуже скрутному — довелося терміново шукати художника, здатного продовжити розпочате. Свої послуги в ролі ілюстратора пропонував й Уільям Теккерей — майбутній класик англійської літератури. Кілька гравюр зробив



Славетний клуб Піквіка.



Такими побачили
героїв Діккенса
перші ілюстратори.

Басс, якого, на щастя, замінив Г. Браун, відомий під псевдонімом Фіз. Але тільки з шостого випуску мізерний тираж почав рости і врешті досяг майже казкової, як на той час, цифри: 40 тисяч примірників. Усе Піквікове стало модним, з'явилися капелюхи й сигари «Піквік», з'явилися, як і має бути, численні плагіати й наслідування, а сам роман, як підрахував американський бібліограф Діккенса Джон Еккель, відразу ж вийшов на четверте чи навіть на третє місце серед англійських книг, поступаючись популярністю лише перед Біблією та Шекспіром. Його співвітчизник Джон Вінтеріх ще 1929 року висловив слушне спостереження: ні, не заміна ілюстратора сприяла успіхові роману. І справді — ще жодний ілюстратор не врятував недолугого роману. Але непереколивим видається наступне твердження Вінтеріха, висловлене категорично і безапеляційно: у п'ятому випуску, мовляв, «було закладено заряд, завдяки якому «Піквік» розлетівся по всьому світу», а саме — з'явився Сем Уеллер, дотепний слуга містера Піквіка.

Що ж, без Сема Уеллера уявити роман важко, майже неможливо, але вважати його рятівником твору означало б неприпустимо звузити широчезний спектр ідей, настроїв, мотивів, що ними виповнений «Піквік». Зміст «Піквіка» не вичерпується ні Піквіком, ні іншими героями, яким би великим не було їхнє функціональне навантаження. В героях і сюжеті — лише половина «Піквіка». Його друга половина — це те, що взагалі перебуває за романним каркасом (яким би химерним той каркас не був). І найближче до усвідомлення цього факту підійшов Честертон. Він вимовив слово, яке можна вважати своєрідним ключем: д у х. Нема відмичок універсальних, але цим ключем йому вдалося відкрити багато.

Він писав, що «Піквіка» «не можна назвати хорошим романом, не можна назвати і поганим — це взагалі не роман. У певному розумінні він кращий за роман. Жодному роману з сюжетом і розв'язкою не передати того духу вічної юності, того відчуття, що Англією бродять боги. Це не роман, романи мають кінець, а «Піквік» його не має». Логічним виглядає і висновок Честертонна: «Діккенс, по суті, не письменник, а міфотворець», тобто «Піквік» — це міф. Відомо, що Чес-

тертон жодною мірою не вкладав у поняття міфу того розуміння, яке бачимо в К. Юнга та послідовників автора «теорії архетипів», тому, певно, тільки в полемічному запалі англійський письменник забув підкреслити, що цей міф — своєрідний. Так, своєрідний міф, в якому герої не старіють і взагалі не змінюються. Нам важко уявити Піквіка молодим. Як і ветхим та немічним. Він такий, який є, і таким залишиться. Діккенс міг би, напевно, вигадати ще десять чи сто десятків пригод, пов'язаних з Піквіком, але ніяка сила не примусила б його зробити Піквіка іншим — мудрішим, обачнішим чи геть старим. Він незмінний, як герої давньогрецьких міфів. Честертон помітив це: «Якби нам подарували продовження «Піквіка», події в якому відбуваються через десять літ, Піквік не постарів би й на рік». І прикро, що від цієї слушної думки він іноді ладен був відступитися. Сам він цього не помічав, хоч з надмірною легкістю припускав, начебто й Діккенс не розумів («не помітив») найкращого, сміливого і незвичайного у своєму «Піквіку»...

Так, наприклад, Честертону, як і деяким іншим дослідникам, незаперечним видавалося те, що роман розпадається на дві частини. Він солідаризувався з тими читачами, які казали: наші почуття до Піквіка в першій частині не такі, як у другій; ми знайомимося зі старим дурником із фарсу, якщо не зі старим шарлатаном, а прощаємося з порядним негодіантом, взірцем здорового глузду та розсудливості. Герой, отже, таки змінився?! Ні, Честертон твердитиме, що цього не казав. Зловлений читачем на непослідовності, він терміново вибудує іншу версію — хай і непереколивую, але блискучу й оригінальну. Він напише: «Недолік книги (якщо це взагалі недолік) не в зміні героя, а в зміні атмосфери. Річ не в тім, що Піквік стає іншим, а в тому, що іншим стає «Піквік». Які б чудові не були обидві частини, поєднання їх грішить проти правил». Трішки дивним є це міркування в устах безбездішного Честертонна (він сам часто і свідомо нехтував правилами), але далі йде пояснення: можна написати про те, як боягуз стає сміливцем, але не можна починати повість в одному стилі, а закінчувати в іншому. Стиль — це автор, і якщо змінився стиль роману, то це означає, що змінився автор.

Змінилося його ставлення до героя і до самого твору. Такий висновок робить Честертон: Діккенс «вибрав (чи хтось вибрав) товстого літнього простачка, бо той начеб створений, аби падати в люки, боротися з перинами, вивалюватися з карет і топитися в калюжах. Але тільки Діккенс, він один, відкрив у ході справи, що цей товстун створений рятувати жінок, кидати виклик тиранам, плігати, танцювати, ризикувати життям, бути всемогутнім божеством і навіть донкіхотом. Діккенс це відкрив. Діккенс увійшов до Піквікського клубу, щоб посміятися, і залишився там молитися». Стиль Честертон точний і переконливий, як зблиск папіри в руках досвідченого фехтувальника, але ж відомо, що найефектніші випадки — не завжди найефективніші, що переможний укол рідко буває таким же «красивим», як при імітації. Отож не спішімо, зачаровані його стилем, передчасно капітулювати: Честертон не втримався на здобутій позиції.

Відкривши раніше, що Піквік упродовж роману не змінюється, він тепер, по суті, відмовляється від власного відкриття. Був Піквік простачком і тюхтієм — став донкіхотом і богом. Честертон переконує нас, що змінився не Піквік, а Діккенс, змінився первісний задум, намір автора, але хіба це в даній разі не одне і те ж? Коли змінюється автор (чи коли він переходить з кімнати сміху в молитовний дім), то змінюються (не можуть не змінитися!) і його герої. Честертон не повірив Діккенсу, коли той, виправдовуючись, пояснював: кожному доводилося зустрічати людей, неприємних і безглуздох на перший погляд, але в яких при ближчому знайомстві відкривалися високі чесноти. І даремно не повірив!

Це позбавило його права на одне маленьке відкриття і зупинило на півдорозі до іншого: змінився не Піквік (так! так!), змінився не Діккенс, не його ставлення до героя, а — ми, наше ставлення. І відбулося це не в «другій частині» і не враз.

Наше ставлення до головного героя непомітно для нас самих стає іншим одразу ж після «першого знайомства» з ним, коли він в і д а в с я (Діккенс не випадково казав про перший погляд і помилкове враження) неглибоким і недалеким.

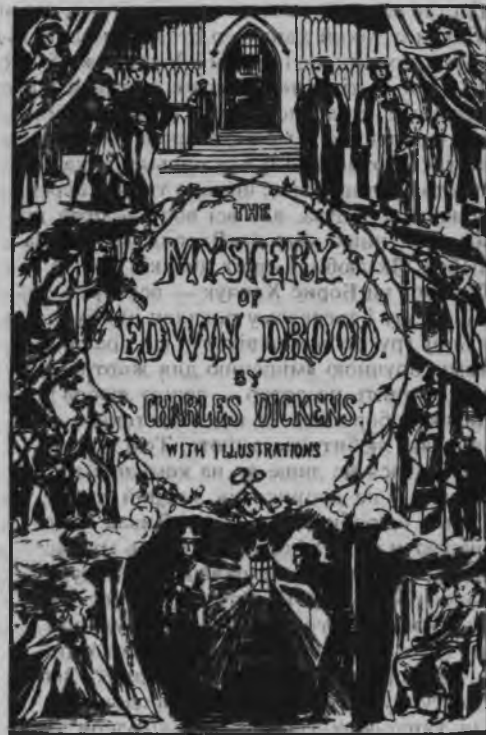
Читацький інтерес до нових випусків роману зріс не тому, що Діккенс у п'ятому випуску вивів на сцену нового героя в чорній куртці з синіми гудзиками, у смугастому жилеті й сірих штанах, на шиї в якого метлялася червона хустина, а голова була прикрашена білим капелюхом набакир — до тепного Сема Уеллера; цей інтерес зріс і не завдяки вдалим ілюстраціям нового, випадково знайденого художника; історія з розчарованою домовласницею, яка вивела автора на суд і тюрму, була, звичайно, щасливою знахідкою, бо, крім інших плюсів, ввела оповідь в русло бодай пунктирної сюжетності, але і ця обставина не може вважатися головною причиною того, що читачі змінили презирство на співчуття, потім на симпатію і врешті на любов. Діккенс, даючи згоду на писання тексту до малюнків, не уявляв, мабуть, і десятої частини майбутніх пригод свого героя, але його самого він побачив на повен зріст, як при миттєвому фотоспалаху. Його задум був без конкретного плану, без деталей, але змінити наше ставлення до Піквіка — це вже було в самому задумі. Про яку першу і другу частину можна говорити, якщо Діккенс мало не від перших сторінок починає робити Піквіка таким, як ми, або принаймні трішки ближчим і зрозумілішим?

Згадаймо епізод у четвертому розділі, коли надмірна цікавість членів клубу до військових маневрів закінчилася тим, що, втікаючи, містер Піквік залишився без капелюха. Смішно? Хтозна... «Гонитва за власним капелюхом є одним з тих нечестих випробувань — смішних і сумних водночас — які викликають мало співчуття». І далі Діккенс робить начеб усе, що має робити гуморист, прагнучи нас розсмішити: «Значна витримка й чимала доза розсудливості потрібні при ловах капелюха. Не слід спішити — бо ви переженете його; не слід впадати і в іншу крайність — бо остаточно загубите його. Найліпший спосіб — бігти поволеньки, не відстаючи від об'єкта переслідування, бути обачним і обережним, вичікувати зручної нагоди, постійно випереджаючи капелюха, потім швидко пірнути, схопити за тулю, насунути на голову й весь час добросердо посміхатися, мовби вас це тішить не менше, аніж усіх інших. Дув приємний вітерець, і капелюх містера Піквіка весело котився вдалину...» Це, звичайно, не

найсмійніше місце в романі, але цікаво, що воно навіть не настільки смішне, наскільки могло стати під пером такого гумориста, як Діккенс. Могло, якби автору не важило (незмірно більше!) щось інше, а саме: попри весь комізм змалюваної ситуації, всупереч тому, що подібні «випробування... викликають мало співчуття», таки примусити нас трішечки поспівчувати герою, згадати, що й від нас щось утікало — якщо не капелюх, то плетений кошичок, хустинка, лист коханої, грошова купюра абощо. Наздогнати не так і важко, куди складніше, пам'ятаючи про веселих глядачів, зберігати розуміючу посмішку на обличчі. Діккенс ніде не сказав, що Піквік, біжучи, добросердо посміхався, що Піквік хотів показати глядачам, ніби й сам розуміє комізм ситуації, що він хотів бути таким, як вони. І це добре: Піквік не такий, як ті насмішники, він такий, як я, — думає читач. І тільки-но читач ідентифікував себе з ним — бодай на мить, бодай несвідомо, — як з тієї миті він буде не проти Піквіка, а за нього, навіть якщо той робитиме чергову дурницю. Для іншого читача таким поворотним моментом стане, можливо, якийсь інший епізод, але співчуття таки з'явиться; з'явиться таке відчуття в читача, яке можна б назвати безпричинним, бо ж, здається, події, діалоги, герої та «прямі» авторські вкраплення розраховані лише на те, щоб викликати сміх... Воно ніби й смішно, але реготати вже не будеш — пам'ятатимеш, що таке вже було або ще може бути. Чи не з нами? Ні, звичайно, але з кимось із наших близьких. Чи не з тим Піквіком, над яким ми колись передчасно посміялися?

У фундаментальному дослідженні відомого англійського романіста Енгуса Уїлсона «Світ Чарлза Діккенса» є дуже точне спостереження: «Діккенс перемагає там, де навіть Достоевський легко вразимий: він змушує нас поважати людей, від яких ми не чуємо жодного мудрого слова. Більше того, ми починаємо поважати їх саме за це, бо їхня недоречність робить їх непричетними до розрахунків дріб'язкового суспільства, яке автор обрав об'єктом критики». І дуже прикро, що Уїлсон не розвинув цієї думки, що неприпустимо локалізував її. Він висловив її з приводу роману «Домбї й син», зазначивши, що «прагнення розгледіти в людях людське, а не

Обкладинка
книжки
Ч. Діккенса
«Таємниця
Едвіна Друда».



обмежуватися гумористичними зауваженнями на їхню адресу пронизало й художню структуру роману: будь-який герой у ньому так чи так виражає його основну ідею». Дивно, що Уїлсон не помітив цієї особливості в ранніх романах Діккенса, зокрема і в «Піквіку». Він навіть спробував провести тут межу між ранньою творчістю враженого «дрібнобуржуазними забобонами» Діккенса і пізнішою творчістю Діккенса зрілого: звернувши увагу на образ міс Токс, він без достатніх на те

підстав висловлює впевненість у тому, що «в ранніх романах Діккенса такий характер став би мішенню для жартів і легковажних кпинів, і тільки». У справжніх письменників ніколи не буває «і тільки». Їх може спіткати прикра невдача — образ може не вдатися, вийти неживим чи нецікавим, але обмежитися отим «і тільки», в основі якого презирство до людини як такої, означало б для письменника успішну спробу самогубства. Історія знає чимало творів, перейнятих духом людиноненавистництва, але всі вони — поза літературою. Згадаймо численних диваків Василя Шукшина — усіх їх прозаїк любив. Як любили своїх диваків Григорій Тютюнник, Анатолій Дімаров чи Борис Харчук — всупереч, здавалося б, здоровому глузду і тверезому погляду інших героїв. Ті, інші, грають в іншу гру, де кожен відступ від правил робить диваків невдачами, зручною «мішенню для жартів і легковажних кпинів», але кпинить не автор — своєю любов'ю він бере під захист диваків, боронить їх від жорстокого сміху інших, правильних, які любити не вміють. Тож і на героїв «Піквіка» треба подивитися не лише як на комічних героїв, а й як на диваків. Піквік — не дурник, він мудрий дивак, хоч нічого мудрого наче й не робить, і не каже. Дивак і його служник Сем. Приписувати його афоризмам якусь мудрість, як це роблять деякі дослідники, — це означає спрощувати справу і полегшувати собі роботу. Бо легко, дуже легко протиставляти наївного Піквіка і його практичного служника, куди важче побачити їхню подібність. А вона просто дивовижна!

Що привело Піквіка в тюрму? Забудьмо на мить про підступну жіночку, яка хотіла одружити його на собі, забудьмо хапуг-юристів з фірми «Додсон і Фогт» (адже він міг відкупитися), і тоді виявиться, що в тюрму Піквіка привело надміру гостре почуття честі й порядності. А Сема — хіба не це привело в тюремну камеру і його? Сем практичний, життя не раз било його в тім'ячко, він не може схвалювати дивацтва свого простакуватого господаря, але згадаймо ще один епізод у тюрмі. Що зробив Сем, коли містер Піквік подав руку допомоги містеру Джінглу — своєму кривднику? Сем, який мав би, здається, подумати, що господар таки збожеволів, сам робить те ж: зустрівши в тюрмі Троттера, який до-

помагав Джінглу в його авантюрах, він розчулився і майже силоміць повів свого недавнього ворога, вже худого і обірваного, в буфет. Сема дивує безмежна доброта Піквіка, який уявляється йому мало не ангелом в коротких штаних, гетрах, з окулярами на бараболистому носі, і він не помічає, що його власна доброта дорівнює Піквіковій. Він мав право не помічати цього, а ми помітити мусимо. Як і те, що Піквік — Семюел і служник його — Сем. Чи ж випадковий то збіг? Думаю, що ні. Діккенс іноді зловживав «промовистими» прізвищами, які мали б на щось натякати в характері чи соціальному статусі героя, тож і тут, напевно, є натяк на вельми важливу для автора подібність двох героїв.

Вони близькі — духовно.

Діккенс «узаконює» їхнє дивацтво тим, що робить законним їхній дух, і робить це тим успішніше, що саме вони — диваки — визначають дух твору, його атмосферу. Вони живуть у світі, суціль зітканому з комічних непорозумінь, випадковостей, безконечних пригод і недоречностей, у цьому світі вони «в себе», і світ цей, такий химерний і непевний, протистоїть тому, де найвищою мудрістю вважається так званий практичний розум, а найсвятішим вівтарем — шлунок. На дух твору звернув увагу Честертон, і Джон Прістлі мав на увазі те ж саме, послугуючись іншим словом: атмосфера. У книжці «Комічні характери в англійській літературі» він писав про роман Діккенса, що «тут виникає світ, осяяний своїм особливим світлом, живими променями гумору й товариськості, що наближає його до нас і наділяє його властивостями однієї з тих утопій, що ними віддавна втішалася уява людини, її спрагле земне начало і начало божественне, спрямоване до світобудови». Це дуже влучно — про утопію.

Утопія завше протистоїть реальному. Вона постає з невдоволення реальним, всупереч існуючому й дійсному. Вершини реалізму в своїй основі завше, сказати б, утопічні. Вони неминуче передбачають світ інший — чистіший, справедливіший. Славетні представники критичного реалізму були б звичайнісінькими хронікерами, якби, пишучи про моральний бруд і соціальну несправедливість, не оцінювали очевидного

з позицій світу іншого. Уявного? Так, але твори їхні стали духовною скарбівнею людства тільки тому, що силою таланту уявне зрівнялося в правах з дійсним, стало таким же матеріальним і переконливим. Одні змальовували острів, на якому владарюють мир і щастя, інші просто пам'ятали, що такий острів можливий або ж, навіть не вірячи в них, судили за його законами довколишній світ. Діккенс пішов своїм шляхом — він привіз з того острова кількох диваків і примусив нас повірити, що їхня «нетутешність», їхні химери й дивацтва є реальнішими, ніж мурована тюрма, є законнішими, ніж закони реальної Англії першої половини XIX століття. А читач? За комічними, іноді безглуздими витівками та пригодами він безпомилково вгадав серйозний дух іншого життя і повірив, що воно — можливе, що тільки таке — «законне» і реальне. Він повірив у реалізм Діккенса, який змальовував життя не в формах «самого життя», а відтворюючи головні лінії його силового поля, вдаючись до елементів фантастики, до сатиричного гротеску, до неправдоподібності — задля правди. Задля правди не вищої, а єдиної. Бо правдоподібність — то ще не правда. А іноді й неправда... Буває, знаємо, і такий «реалізм», дбайливо підпертий костюром хибної теорії.

Запропонувавши нове прочитання історії європейського реалізму «класичного періоду», член-кореспондент АН УРСР Д. В. Затонський нагадав, що на початку 50-х років у нас сформувалася теорія, за якою реалізм веде одвічну боротьбу з «антиреалізмом» — подібно до того, як у філософії матеріалізм бореться з ідеалізмом, і в результаті «вся історія мистецтв перетворювалася на ристалище». Прихильники цієї теорії врешті дійшли висновку, що «єдина постійна і, відповідно, єдина специфічна ознака реалізму — це прагнення зображувати життя «у формах самого життя», й реалізові першої половини XIX ст. приписали — заднім, сказати б, числом — ще одну чесноту: життєподібність». Автор монографії «Європейський реалізм XIX ст.», досліджуючи «трьох китів», на яких стоїть реалізм, — соціальну домінанту, широту й відкритість, полишає осторонь ще одну рису — правдивість. І має рацію, бо «правдивість — це властивість кожного справ-

жнього мистецтва», і, наприклад, «ренесансний реалізм Рабле, Сервантеса, Шекспіра нічого не знав про зображення життя в «формах самого життя», не боявся гігантманії, порушував будь-який союз з безпосередньою видимістю сущого», тобто дбав не про життєподібність, а про правду життя — як згодом Бальзак (найпредметніший серед великих реалістів XIX століття і «водночас найфантастичніший письменник»), як Стендаль, Теккерей, Діккенс...

Хибне уявлення про реалізм як метод відтворення життя у «формах самого життя» породило немало схем, автори яких намагаються увібгати творчість того чи того письменника в поліетиленову торбинку позірної цільної концепції — як бутерброд для школярика. І схеми ті заповнили не лише шкільні підручники — бачимо їх і в солідних монографіях, розлогих передмовах та ін. Свого часу й В. В. Івашова в передмові до згаданого вже тридцятитомника писала, що ні в «Нарисах Боза», «ні в Записках Піквікського клубу» в автора нема ще прагнення змалювати повну картину суспільних відносин свого часу, всебічно розкрити багатолоке і суперечливе життя сучасної йому Англії, що згодом «спостерігається поглиблення критичного реалізму Діккенса», а «однолінійність» у змалюванні характерів поступово «витіснялася багатограннішим і повним портретом, в якому психологічна характеристика ставала дедалі більше розгорнутою і тонкою», тобто Діккенс ставав дедалі більшим реалістом. Чи так це?

Досить, здається, згадати образи Канцлерського суду чи Міністерства тяганини в романах 50-х років, аби за сумніватися в цьому. Такі образи (за Д. В. Затонським, «образи-привиди, образи-фантоми») виросли, мабуть, із заявленої вже в ранніх романах схильності Діккенса до «однолінійності» образів (і не лише образів як характерів), а не з того, що видається за обов'язкові ознаки реалізму як «життєподібного» методу.

Прагнення будь-що побачити у творчості Діккенса реалістичну висхідну неминуче приводить до недооцінки «Записок Піквікського клубу». У тій же, наприклад, передмові В. В. Івашової читаємо, що «у творах 1833—1836 років

Діккенс згладжує все похмурі і сумні, все жорстоке і потворне», що вибори «змальовані радше в комічному, аніж у сатиричному світлі», що в змалюванні суду «викривальна інтонація послаблена комічністю», що тільки з наступними романами в методи Діккенса «почали з'являтися й сатиричні мотиви». Як же можна було не помітити вбивчої сатири в «Піквіку»?! Перечитаймо хоча б деякі рядки про вибори в Ітенсуїллі, де «сині» й «жовті» борються не на життя, а на смерть, демонструючи страшну фальш власних душ і суспільного устрою. Бачимо огидне обличчя «партиї» і вульгарної преси, бачимо механізм політичного маніпулювання колективною свідомістю. Серед методів боротьби за владу (навіть маленьку) — брехня, підкуп, залякування, фізичне насильство і, звичайно, демагогія. Сламкі, один з кандидатів, цікавиться, чи нічого, бува, не забули його помічники, і у відповідь чує: «Все зроблено, шановний сер, усе до останньої дрібнички. На вулиці біля дверей двадцятіро добре вимитих людей, ви потиснете їм руки, і шестеро немовлят — ви погладите їх по голівках і запитаете, скільки кожному місяців. Будьте особливо уважними до дітей, шановний сер, не забувайте, що це справляє величезне враження». Сламкі не забуде, Сламкі знає, що це в усі часи в усіх країнах справляло величезне враження на дурників. Сламкі згоден ошчасливити два десятки виборців з помитими правими, от тільки цілувати малюків йому не хочеться, та нічого не вдієш — треба. «Нове «ура», ще голосніше.

— Потискає руки! — крикнув маленький агент.

Нове «ура», ще сильніше.

— Гладить дітей по голівці, — сказав містер Перкер, тремтячи від хвилювання.

Вибух оплесків розриває повітря.

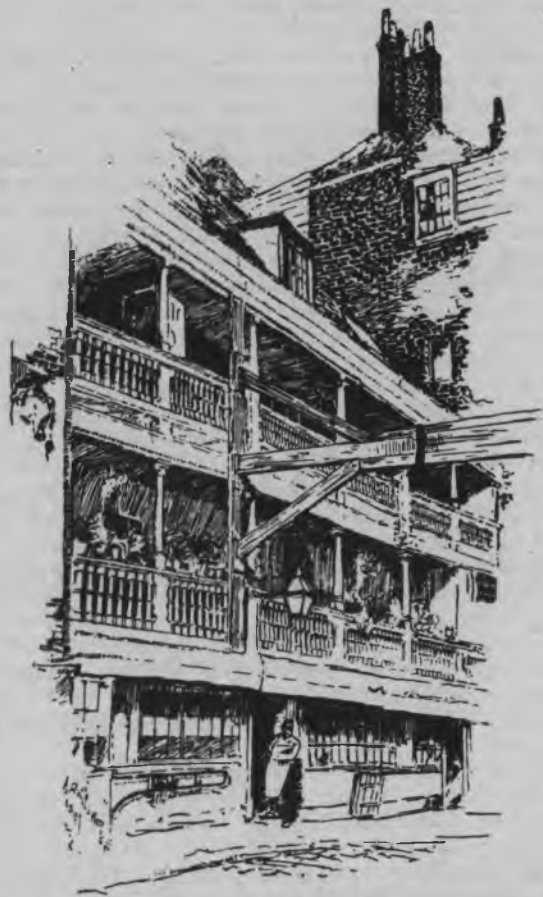
— Цілує дитину! — захоплено вигукнув маленький джентльмен.

Другий вибух.

— Цілує другу! — задихнувся схвильований агент.

Третій вибух.

— Цілує всіх! — звереснув у захопленні маленький джентльмен.



Лондонський трактир
(з картини А. М'Корміка).

І під вітальні оглушливі крики юрби процесія рушила вперед». Чи ж це не сатира?!

Щоправда, через кільканадцять років В. В. Івашова в іншій передмові (до російського видання книжки Енгуса Уїлсона «Світ Чарлза Діккенса») дещо змінила свій погляд на «Піквіка» і навіть взяла цей роман під захист. Уїлсон вважав, що то «книга, написана подекуди так погано і така неподібна на звичне для сучасного дорослого читача читання, що будь-який чесний критик не може сьогодні не поставитися до її усталеної репутації з чималою дозою скептицизму». Не погодившись, дослідниця написала: «Суворість оцінки знаменитих «Записок» не може не здивувати... Не бачачи або волюючи не бачити умовності світу, представленого Піквіком і його «вченими друзями», він говорить лише про ділка, який пішов на спочинок і робить, розважаючись, одну дурницю за іншою! Можливо, саме через те, що він шукає відповідності персонажів комічної епопеї до реального життя, Уїлсон залишається глухим і до блискучого гумору молодого автора, і до чарівності всіх піквікістів та всесвітньвідомого Сема Уеллера». Це коригування власної оцінки стало можливим після чіткішого усвідомлення однієї з особливостей реалізму Діккенса: нема життєподібності, нема відповідності повної, до найменших деталей. Але щодо сатири в першому романі класика англійської літератури В. В. Івашова, здається, залишається при своїй думці: їй не сподобалося, що Уїлсон називає комізм «Олівера Твіста» і «Ніколаса Нікклбі» сатиричним, що для нього «Олівер Твіст» — гостра соціальна сатира. Ранні книги Діккенса, на її переконання, «побудовані, безсумнівно, на міцній основі національної традиції гумористичного роману».

Що ж, традиційності свого гумору не заперечував і сам Діккенс. Але ж мусимо пам'ятати, що через десять років після першої публікації роману він у передмові до чергового видання чітко сказав, що його сатира (сатира!) спрямована тут, зокрема, проти святенництва, удаваної побожності і грубого насаджування букви святого Писання — не духу його — в усі банальні житейські справи, проти того, щоб називати християнами людей, які, за словами Свіфта, релігійні

рівно настільки, щоб ненавидіти, й недостатньо для того, щоб любити. Відзначивши позитивні зміни в житті суспільства, він усе ж не визнав свою сатиру застарілою: «Потрібно однак обмежити свавілля адвокатів і їхні хитромудрі викрутки, якими вони доводять до одуріння присяжних. Як і раніше, вважається можливим поліпшити систему парламентських виборів (і, можливо, навіть до самого Парламенту)». І далі: «Хтозна, може, тоді, коли реформи будуть доведені до кінця, виявиться, що в Лондоні та в провінції є судді, навчені щоденно потискати руку Здоровому глузду і Справедливості; що навіть Закони про бідних змілюсердилися над слабкими, старими й нещасними», що окрасою країни стали школи, «що останній бідняк має право вимагати повсюдного створення умов для пристойного і здорового життя, як обов'язкові вони для благополуччя багатих і держави», — то була своєрідна соціальна програма Діккенса, викладена без особливої віри в її реальність: «Хтозна, може, виявиться...» Ці слова більше нагадують сатиричний «хід», аніж ентузіастичний вияв оптимізму. І це при тому, що деякі підстави для оптимізму і внутрішнього задоволення собою в Діккенса були: вже тоді було змінено закон про тюремне ув'язнення за борги, а тюрму Фліт, яку суспільство побачило очима героїв «Піквіка», 1842 року знесено, і сталося це певною мірою завдяки слову молодого прозаїка.

Згодом залюблені в його творчість дослідники неоднораз повторюватимуть, що Діккенс вплинув і на систему няньок, і на приходські порядки, і на поховальний ритуал, і... а потім назвуть його реформатором. Що ж, Діккенс і своїм практичним добродійством, і — ще більше — творчістю таки зумів добитися деяких змін. Від його сатири, яка дедалі густішала і впливала на громадську думку, вже не міг відмахнутися й уряд. Дещо уряд зробив, а дещо, скориставшись випробуваним прийомом, втпив у славослів'я на адресу реформатора. Мовляв, «ура» Діккенсу, він примусив нас зробити нарешті те, що треба було зробити давно, зроблене — його заслуга! А не зроблено нічого... Можновладці часто вдаються до такого прийому у взаєминах з письменником, і на це свого часу звернув увагу Честертон: «Діккенс, справжній радикал, хотів

би, мені здається, аби ми продовжували його боротьбу, а не святкували перемогу, тим паче, що її нема. Англією і тепер править родина Політів. У парламенті ошанцювалася уславлена трійця: бундючний старий Поліп, який знає, що Міністерство тяганини потрібне, жвавий молодий Поліп, який знає, що воно не потрібне, і безголовий молодий Поліп, який не знає нічого. З них і формують наші кабінети. Люди говорять про безчинства і недоречності, розвінчані Діккенсом, так, мовби то — історія... Вони вірять, що дні дурної м'якосердості і жорстокої байдужості відійшли назавжди. Насправді ж ця віра тільки сприяє м'якосердості та байдужості. Ми віримо у вільну Англію, бо віримо у звіти Міністерства тяганини... Ми віримо, що Англія змінилася, що в ній владарює демократія, що чиновники її непідкупні. І все це означає, що не Діккенс переміг Політів, а Поліпи перемогли Діккенса». Так. Але ж сили були надто нерівні, й письменник це відчував.

Він рішуче брався за десятки справ і — найчастіше — зазнавав поразки. Так було, наприклад, в його боротьбі з Комітетом королівського літературного фонду, яка тривала десять років. Цей комітет викидав гроші на адміністративні потреби, а не виділяв їх на допомогу нужденним літераторам. Діккенс наївно думав, що стовпи суспільства не знають, кого мають підгодовувати, але ця ілюзія, як і багато інших, врешті розвіялася. Розчарування й сумні відкриття робили його сатиру дедалі важчою. В одному з листів 1855 року він писав: «Ніщо тепер не викликає в мене такої гіркоти і обурення, як повне відсторонення народу від громадського життя... Впродовж усіх цих років парламентських реформ народові так мало доводилося брати участь у грі, що врешті-решт він понуро склав карти і зайняв позицію стороннього спостерігача. Гравці, які залишилися за столом, не бачать далі від свого носа. Вони вважають, що й виграш, і програш, і вся гра стосуються тільки їх і не порозумнішають доти, доки стіл з усіма ставками і свічками не полетить шкереберть. Адже точнісінько таким був настрій у Франції напередодні першої революції...» Песимістом він не став, мабуть, тільки тому, що підтримував у собі своєрідний інстинкт самозбереження.

Здогадувався, що перед ним кут, і тим сильніше хотів вірити, що людство ще може уникнути безвиході — шукав рятунку в приватному добродійстві, в марній діяльності Асоціації по проведенню реформи управління країною та ін., але поліпів це не зачіпало. Великі, ті, що при владі, були надійно захищені непробивною структурою антинародних суспільних інститутів, а маленькі вміло маскувалися. Маленькі поліпи вміють маскуватися при будь-якій владі, навіть народній, і про цю небезпеку нам мужньо сказав російський письменник Леонід Леонов — образом Граціанського в романі «Російський ліс».

Кілька років тому Євген Осетров з прикрістю зауважив, що критика надто велику увагу зосередила на конфлікті Граціанського і Вихрова, хоч художній центр твору, мовляв, не там, а в образі лісу. Та ні, таки там — в протистоянні цих героїв, а щодо твердження про надмірну увагу, то воно потребує уточнення: останнім часом у літературознавчих студіях спостерігається цікава особливість — конфлікт цей якось відсовується в минуле. Мовляв, було... Був такий Граціанський, були прототипи його вертодоксів, приймалися неогрунтовані, антинаукові постанови «в галузі лісокористування».

Ще трохи, і, здається, прочитаємо: тепер, коли волюнтаризм покарано, коли видано відповідні закони про охорону природних багатств, — тепер у лісі наведено ідеальний порядок і доступу до нього граціанські не мають, а отже й конфлікт Вихрова і Граціанського — день вчорашній, новий же час вимагає відображення нових моральних конфліктів. Тільки ось підпис бачиться під такою статтею: «А. Граціанський». Бо нікуди він, на жаль, не подівся, цей демагог і спритник. Граціанські ладні осудити навіть себе, але — в минулому; зловлені за руку в лісі, вони знову і знову запевнятимуть, що лише лісом обмежувалися... Здатність новоявлених поліпів до мімікрії просто фантастична, і добре, що про це нам нагадає і наша література, і світова класика. Діккенс живе не лише у своїх кращих творах, а й у традиції, яку успадкували сучасні реалісти, тож і суперечки докolo його спадщини — це, крім усього, ще й свідоме обстоювання

чи заперечення великої традиції реалізму. А суперечки ці не вщухали ніколи, надто ж на батьківщині письменника.

Кількадесят років тому відомий англійський літературознавець Дж. Пірсон зауважив, що історія різного сприйняття Діккенса — то історія змінюваних літературних смаків і поглядів у мініатюрі. Згодом В. В. Івашова розвинула цю думку: зміни у сприйнятті Діккенса завше збігалися зі змінами в соціально-політичному кліматі як на Британських островах, так почасти й за їхніми межами. Є тут, отже, певна закономірність, на яку ще 1917 року в статті «Зразок лібералізму» звернув увагу Честертон: «Наступ на Діккенса став частиною того загального наступу на всіх демократів, який розгорнувся у вісімдесяти й дев'яності роки минулого століття і започаткував безсоромну плутократію наших днів. Зокрема у вітальнях було модно звинувачувати Діккенса в тому, що в нього нема витонченості, що він не вмів змальовувати складний стан духу. І це, як і майже все, про що говорилося у вітальнях, було брехнею». Крім очевидної політичної причини, ця брехня мала ще одну — естетство, хоч і воно, якщо придивитися пильніше, опосередковує ті ж таки політичні настрої.

Серед критиків Діккенса був і англо-американський прозаїк Генрі Джеймс. У «Мистецтві прози» він стримався: «Для того щоб побачити в романній формі Діккенса чи Текеря, наприклад, ознаки неповноцінності, треба володіти більшою мужністю, аніж моя». Але даремно він прибіднювався — мужності на це нехитре діло йому не забракло. У статті «Наш спільний друг», наприклад, читаємо, що «вірний собі Діккенс» перетворює героїв «у ходячі манекени», що «ставити Діккенса в ряд найбільших романістів було б образою людської природи, бо, повторюємо, він створював лише маріонеток і не додав нічого до нашого розуміння людського характеру». Причину цієї нищівної критики збагнути не складно: Джеймс належав до іншої традиції — роману психологічного, який почався з Джордж Еліот, Мередіта, Харді. До речі, і Джордж Еліот, чия першу книжку так високо оцінив Діккенс за правду і художність, також відгукнулася про народні типи старшого колеги більше ніж стримано:



Романіст
серед своїх героїв.

«Якби Діккенс зумів відтворити їх психологію та характер, поняття й почуття так точно, як відтворює мову й зовнішні прийоми, його твори стали б дорогоцінним внеском мистецтва на користь людству». Бідний Діккенс! Хто тільки не закривав його...

Згодом, в тисячу і одну ніч декадентсько-модерністського шабашу з нагоди присмерку Європи, його знову раз по раз оголошували застарілим, «немодним», і щоразу знецінка починалася із «Записок Піквікського клубу». Чи ж випадково це?

Ні. Хвора інтелігенція завжди спрямовуватиме своє презирство передовсім на ті джерела, з яких нація набирається духовного здоров'я, і за тим нігілістичним презирством можна безпомилково визначити початок її небезпечного захворювання. Так було з Діккенсом і Бернсом, з Петефі й Шевченком, так було з творчою спадщиною «застарілих» Нечуя-Левицького та Анатолія Свидницького. А джентльменський набір важелів, до яких вдаються при викиданні за борт чергового класика, майже універсальний, і є серед них один особливо зручний, чи не вперше застосований саме щодо «Піквіка» — твір оголошується читвом для дітей, а його автор дитячим письменником. Просто, надійно, і, головне, — можна не натягувати ні рукавичок на зрадливі пучки, ні капронової панчохи на обличчя. Хоч найбільш обережні таки вважають, що подбати про алібі і тут не зайве.

Так, англійський літературознавець Ф. Р. Лівіс завбачливо приписав своє негативне ставлення до творчості Діккенса... Чарлзу Сноу, і той змушений був виправдовуватися. У спеціальній статті Сноу переконливо, як вважає Роберт Вейман, довів, що приписана йому концепція, за якою творчість Діккенса є чисто розважальною, насправді належить Ф. Р. Лівісу. Саме Лівіс негативно оцінив Діккенса як «великого майстра розважальності» без серйозної значимості й «почуття відповідальності», без художньої цінності «для дорослих читачів». Ось так... А щоб шанувальники літератури чогось, бува, не запідозрили, Лівіс вдається до позірної об'єктивності: перекресливши, по суті, всю творчість Діккенса, він робить виняток для роману «Тяжкі часи». Дещо

несподівано, але так велить академічна об'єктивність — доводиться уникати екстрем!

Звичайно, «Тяжкі часи» — роман цікавий і цінний. Передусім — гострою проблематикою і почасти новим для англійської літератури матеріалом. Удливна критика практицизму, бездуховності і знеособлення людини в Кокстауні, де всі однаково вдягнені і однаково стукають однаковими черевиками, де лікарня подібна до тюрми, а тюрма до школи, змалювання страйку та інших епізодів класової конфронтації — усе це робить твір важливим документом епохи. Тому, хто хотів би переконатися, що і в Англії відбувається «тяжкий переворот», М. Г. Чернишевський радив прочитати саме цей роман Діккенса, «якщо він не хоче читати монографій про хартизм». Серед гарячих прихильників цього роману був і Бернارد Шоу, й чимало інших митців і громадських діячів, тож Лівіс формально не грішить проти істини. Формально, бо, як зауважив Енгус Уїлсон, «позаяк читачеві повертають роман забутий, але цікавий, захід цей гідний схвалення; але при цьому читачеві не відкривають справжніх шедеврів Діккенса, а це заслуговує рішучого осуду. Зараховувати ж «Тяжкі часи» до шедеврів Діккенса — справа ризикована». Не варто, либонь, вдаватися в аргументацію Уїлсона (вона, головним чином, стосується техніки й художніх якостей твору), бо справа, врешті, навіть не в тому, які романи Діккенса видаються комусь шедеврами. Дивує інше — той чи той твір вивисують, як правило, за рахунок «Посмертних записок Піквікського клубу», а це — вкрай несправедливо.

Чарлз Діккенс — класик світової літератури. Національний класик літератури англійської. А чи можемо назвати його письменником народним? За інерцією, не замислюючись над достатністю підстав, так називаємо багатьох. Тут, звичайно, не місце для того, щоб заглиблюватися в «теорію питання», а тому досить відзначити одну цікаву закономірність: нації державні, які в складі імперій перебували на панівному становищі, дали дуже мало справді народних письменників. Історія їхніх літератур багата національними класиками (серед яких, до речі, бачимо і представників

підневільних народів), а письменників народних — одиниці. Бо тільки одиниці змогли поширити свій демократизм і на інші народи. А демократизм, який обмежується великодержавницькими шорами, неминуче видає свою ущербність і в ставленні до власного народу. Можна вийти з самісіньких низів, та «осліні вуха» імперського шовінізму таки вилізуть з-під фрігієського ковпака, і стане очевидним, що любов і до свого народу не така вже й гаряча та безмежна. Бо не можна любити народ і водночас закликати його до послуху й «соціального порядку», не можна вважатися патріотом і водночас розбещувати власний народ, прищеплюючи йому почуття зверхності до колоніальних і анексованих. Підтримка імперської політики завше веде до виявів того, що ми — стосовно Діккенса — називаємо дрібнобуржуазними ілюзіями та забобонами.

Діккенс посилав своїх синів у Австралію та Індію. Після повстання сипаїв 1857 року він писав: «Я хотів би бути головнокомандуючим в Індії. Найперше я приголовив би цю східну расу, пояснивши їм їхньою ж мовою, що вважаю своє призначення на цю посаду виявом божої волі і, відповідно, докладу всіх зусиль, щоб знищити народ, який заплямував себе недавньою жорстокістю». Діккенс був серед тих, хто підтримав губернатора Ейра, коли той жорстоко придушив повстання на Ямайці 1865 року. В його президентстві до російського царя відчувалося не лише неприйняття деспотизму, а й усвідомлення того, що Росія — ворог її о Англії. Конкретних втілювачів англійської імперської політики він не любив, але сама ідея цієї політики була, очевидно, в його свідомості незаперечною. В той час англійська література не мала іншого письменника, який би так знав свій народ і так переймався його бідами, але був у нього і страх перед ним, неминучий у кожного, хто ототожнює себе з антинародною державою. Події після падіння Севастополя і підписання миру він, наприклад, коментував так: «Вони вмудрилися все зіпсувати після укладення миру. Втім, я завжди твердо знав, що лорд Пальмерстон — найпорожніший шарлатан... Не минуло і трьох місяців після укладення миру, а головні умови договору вже порушені, і весь світ сміється над нами! Я так

само не сумніваюся в тому, що врешті-решт ці люди доб'ються того, щоб нас завоювали, як не сумніваюся в тім, що одної чудової днини вмру. Довгий час нас ненавиділи і боялися. І стати після цього посміховиськом дуже й дуже небезпечно. Ніхто не може передбачити, як поведеться англійський народ, коли нарешті прокинеться і усвідомить те, що відбувається». Це — в листі. Але суперечності його світогляду, його, сказати б, неповний демократизм вигулькували й на сторінки художніх творів, зокрема й тих, де діють представники народу. Ті книги — класика, але жодна з них не стала народною книгою. І Діккенса не можна було б, напевно, назвати великим народним письменником Англії (а так назвав його вже в некролозі Джералд Бланшар), якби не «Записки Піквікського клубу».

У цьому творі ми не бачимо народних мас. Майже не чуємо народного голосу. Зате виразно відчуваємо безсмертний народний дух. Він неоскаржний, як сміх. Він неоднотонний і серйозний, але він б і л я сміху. Цей дух не в комічних трюках, не в безглузких ситуаціях, у яких опиняються герої, навіть, можливо, не в гуморі як такому — він у тій атмосфері, що нею пройнятий весь роман, у силовому полі народної душі. І, звичайно, у відкритості почуттів. Останнє, щоправда, видається нам дещо незвичним. Ми чомусь звикли думати, що англійці «не такі», що вони обов'язково стримані, холодні, некоммунікабельні. Такі вони і в примітивних анекдотиках, і — найчастіше — в наших екранізаціях англійських детективів. Згадуються такі англійці і в романі Діккенса (Сем про них сказав: «Привітні, прості хлопці, слова з них не витягнеш»), але вони — десь, а точніше — в лакейській. Бачимо ж ми зовсім інших, тих, які руйнують усталений стереотип. Чи, може, Діккенс нас обдурив? Ні, і про це свого часу авторитетно заявив у статті «Про книги, присвячені світським людям і світському колу» Честертон. Він засвідчив, що ідеал стримування почуттів зовсім не англійський, що в ньому є щось східне чи пруське, хоч взагалі він закорінений не в расі і не в нації. І не в народі: «Це — ідеал становий, ідеал знаті, хоч і знать не була такою вже стриманою, коли була сильною. Можливо, гидування почуттями — справжня тра-

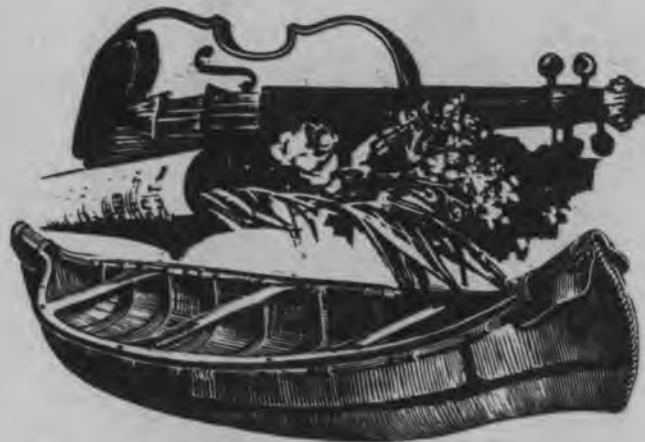
диція джентльменів; ймовірно все ж, що його вигадали нинішні джентльмени, тобто джентльмени в занепаді». Честертон і в цій статті повертається до свого улюбленого автора: «Все це означає, що живий, животворний ідеал треба шукати в народі, де і знайшов його Діккенс,— Діккенс, славний гумором, і чуттєвістю, і радістю, і бідністю, і справді англійським духом». Мовиться про творчість Діккенса взагалі, але в уяві найперше постає безсмертний «Піквік».

Цей роман належить до тих творів, які допомагають народам зрозуміти один одного. Це було важливо завжди, а надто ж — сьогодні. І прикро, що українською «Посмертні записки Піквікського клубу» виходили півстоліття тому — 1937 року. Діккенс і досі знову комусь видається «неможливим», несерйозним, дитячим письменником...

Стоять на полицях книгарні «Букініст» зібрання його творів — тридцятитомне, десятитомне. Невже ми настільки змінилися? Невже настільки змінився світ?

ЗВЕРНУВШИСЬ ДО АМЕРИКАНСЬКИХ ТЕМ, КУПЕР ПОСДНУВАВ РЕАЛІЗМ БАЧЕННЯ З РОМАНТИЧНОЮ ОПОВІДДЮ.

СТЕФЛІ Т. ВІЛЬЯМС



РОМАНТИЧНІ РЕЛЯЦІЇ
ФЕНІМОРА КУПЕРА

ІСТИНА БУВАЄ ІНОДІ ТАК МАЛО ПРАВДОПОДІБНОЮ,
ЩО ЗДАЄТЬСЯ ВИМИСЛОМ, А ВИМИСЕЛ БУВАЄ
ТАКИМ ПОДІБНИМ ДО ІСТИНИ, ЩО НЕДОСВІДЧЕНА
ЛЮДИНА ПОТІМ ГОТОВА ЗАПЕВНЯТИ, ЩО ВОНА САМА
БАЧИЛА, ЯК УСЕ ЦЕ БУЛО.

ФЕНІМОР КУПЕР



ДЖЕЙМС ФЕНІМОР КУПЕР

Розповідей про цю подію стільки, що уявити її неважко, а якщо бракуватиме якихось несуттєвих подробиць — їх можна чесно запозичити в старих романах...

Отож, пізнього вечора восени 1817 року, коли над озером Отсега і навколишніми лісами, що славилися своїми мальовничими підземними печерами і багатством дичини, лютувала гроза, у вітальні одного з котеджів маленького поселення Куперстаун, яке своєю назвою завдячує першому поселенцю й засновникові, зібралися молоді мешканці. Гроза, що її в ці тихі, віддалені від столиці штату Нью-Йорк міста Олбані на шістдесят миль місця приносить східний вітер, триває, як правило, не менше двох діб, тому все у вітальні було як учора і позавчора. Горів камін, такий приємний, коли за вікнами негода, біля нього, зручно вмовитись у глибокому кріслі, сидів молодий джентльмен, чий різко окреслений рот, підборіддя вказували сильний, рішучий характер, а одяг і умеблювання кімнати свідчили про те, що господар провінційного маєтку належить до вищих кіл. Він читав, і на його обличчя раз по раз набігали хмарини внутрішньої незгоди й потамованого роздратування. Це було спостережено в дамському товаристві, яке складалося з двох юних леді.

Сестри — подібність обох вказувала це — перебували в розквіті молодості; рум'янци — як і належить вест-честерським красуням — палахкотіли на їхніх щоках (ні, ланітах!), а голубі очі сяяли тим блиском, який полонить спостерігача і засвідчує душевну чистоту і спокій. Якби наступної миті вшухла гроза і докіль розлився світанок, його барви були б не такими яскравими й ніжними, як ці рум'янци, і погідний день негоден був би обдарувати більшою радістю, ніж усмішки цих предивних творінь. Вони сиділи віддалік і вишивали

на п'яльцях, зрідка обмінюючись короткими, співучими фразами і ледь помітними лукавими посмішками, коли до них долинали чергове зітхання чимось невдоволеного джентльмена. Його роздратування врешті сягнуло межі, він різко встав і, очевидно, тільки вихованість і присутність дам стримали його від того, щоб не пожбурити грубезну книжку подалі. Але в такому стані навіть у найблагороднішого джентльмена може вирватися така фраза:

— Сто чортів! Ні, цих англійських романів просто неможливо читати!

Зустрівшись з докірливим поглядом дружини (а однією з двох леді була саме вона — Сюзан, представниця аристократичного роду де Лансі з графства Вестчестер), він почав виправдовуватися і просити пробачення за цей спалах, але двоюрідна сестра Сюзан (вони знову крадькома обмінялися лукавими посмішками) з дещо перебільшеним сумом мовила:

— Що ж робити, дорогий Джеймсе, якщо в наших Штатах нема жодної людини, яка могла б написати бодай такий роман.

— Що? Ви цілком серйозно вважаєте, що такого роману, як у Джейн Остін чи в Емілії Опі, не можна написати за кільканадцять вечорів біля каміна? Та б'юсь об заклад, що зроблю це навіть я, хоч досі, як може посвідчити небо, не писав нічого, крім ділових листів щодо будівництва дому і деяких паперів, пов'язаних з моїм секретарюванням у тутешньому сільськогосподарському товаристві.

— Ловимо на слові! Парі! — тріумфуючи, обидві леді відклали п'яльці і, вставши з оббитої тисненим шовком кнапки, заплескали в рожеві долоньки. Сторонній спостерігач тепер помітив би, що їхні фігури відзначаються ідеальними пропорціями і чарівністю, але Джеймс Фенімор Купер подумав про інше: його спритно примусили мовити неубережне слово, й відступати не можна. Доведеться джентльмену ставати письменником!

Так це відбувалося чи інакше — не має, либонь, великого значення, але парі справді було, що дало можливість май-

бутнім біографам упродовж півтора століття наївно твердити, буцімто Купер став романістом абсолютно випадково. Навіть такий серйозний історик літератури, як Стенлі Т. Вільямс у колективній «Літературній історії Сполучених Штатів Америки» пише про «випадковий збіг обставин» і про те, що Купер «на парі став письменником». Сьогодні вже ніхто негоден підрозуміти, скільки шанобливих молодиків таке твердження звабило на літературні подвиги і зробило звичайнісінькими графоманами, тож ліпше поміркуймо над тим, що ж усе-таки зробило Купера письменником.

Він народився в сім'ї багатого землевласника, й дитинство його пройшло в розкішному маєтку на лоні природи і в атмосфері серйозних розмов, що точилися у вітальні між батьком і його друзями, серед яких були президент Вашингтон і голова Верховного суду Джон Джей. Батько був людиною впливовою, серйозною, двічі обирався членом палати представників Конгресу США. Він, природно, хотів, щоб діти вирости людьми освіченими й діяльними, а не зледачіли серед надбаного ним багатства, тож коли Джеймс Фенімор, дванадцятий з тринадцяти дітей (вижили, щоправда, не всі) дав привід думати, що може вирости балбесом, заможний плантатор зробив те, що мусив би зробити на його місці кожен люблячий батько, — дав шістнадцятирічному підлітку добряче фізичне й моральне навантаження, відправивши його у флот простим матросом. Шанувальники літератури мали б, напевно, щиро подякувати батькові майбутнього автора кількох «морських» романів за таке рішення, але чи був у захваті сам Джеймс Фенімор — невідомо. Знаємо лише, що вже через рік він став іншим. Досі його знали як вигадливого бешкетника (з Йельського коледжу був виключений за маленький вибух), норовистого і нездатного до серйозних занять, схильного до приємного відпочинку — на човні й полюванні, над книжкою (читав багато, і не тільки художню літературу, а й філософську, сільськогосподарську, науково-популярну) чи на шкільній самодіяльній сцені. З виснажливого плавання на торговельному судні до берегів Європи він повернувся змученим, серйознішим, з'явилася витримка і внутрішня дисципліна. Після кількох років служби у військовому флоті й

успадкування своєї частки одружився, зайнявся будівництвом власного дому і сільським господарством, спілкуючись з сотнями незнайомих доти людей, які належали до різних соціальних верств, а потім — відоме вже парі...

Глибоко освічений, начитаний, інтелігентний, тридцятилітній Купер небезпідставно розраховував, що з часом зможе посісти помітне місце серед політиків штату чи й країни, але, як це часто буває, звичайна, на перший погляд, розмова перевернула все його життя. Знову, отже, про парі, без якого, мовляв, не було б такого письменника. Що ж, Куперу, здається, подобалася така версія, хоч ми сьогодні знаємо: аби стати політиком, зовсім необов'язковими були чесноти, що ними він володів, а ось для праці літературної в нього справді було все — дивовижне вміння бачити й чути, багато уява, глибока ерудиція (загальна й літературна), а ще — здатність співчувати, ставити себе на місце іншої людини, навіть якщо в неї не такий колір шкіри. Був у нього і життєвий досвід, якого в його віці так часто бракує нинішнім дебютантам.

1823 року Купер відзначив: «Я змальовую людей і події такими, якими їх бачив. Небагато чоловіків мого віку бачили світ у такому розмаїтті його проявів, як я». Він мав право так думати і казати, бо, завдячуючи почасти і своєму батькові, мрався за вузькі межі того гідропонічного поля, на якому зростають продовжувачі батьківських кар'єр і розбудовувачі успадкованих маєтків, а ось перша фраза — про спосіб змальовання людей і подій — таки потребує уточнення.

Відтоді як світова слава Купера зрівнялася зі славою автора «Уверлі», його почали називати «американським Вальтером Скоттом». Теккерей, наприклад, писав: «Шкіряна Панчоха, Ункас, Тверде Серце, Том Коффін не поступаються героям Скотта; можливо, Шкіряна Панчоха навіть кращий від будь-якого з «людей Скотта». Довгий Карабін належить до кола великих літературних лауреатів». Але американський романіст не любив цього порівняння. І справді — хіба не безглуздо називати Бориса Грінченка, який, з о к р е м а, уклав і чудовий словник, «українським Далем»? Пам'ятаємо також, як іронічно реагував Григорій Тютюнник, коли його хтось на-

зивав «українським Шукшиним», — творча особистість такого рангу не хоче бути чийсь дублером. І має слухність.

У Купера було кілька причин протестувати проти цього двозначного комплімента. Перша стає зрозумілою, якщо згадаємо: молода американська література мусила довести свою самостійність і незалежність від європейської, передовсім — англійської, якій була зобов'язана багато чим. Купер знав англійську літературу непогано: читав поезію Попа, Грея, Томсона, Байрона, захоплювався Шекспіром. Знав і романистику.

Перші його літературні спроби значною мірою наслідувальні. Вони постали з бажання довести: я можу. А невдовзі: ми можемо. «Ми» — за цим вже стояло усвідомлення необхідності дати відповідь тим європейцям-скептикам, які вважали, що «американці не мають своєї національної літератури» (так твердив 1818 року журнал «Британський критик») і не матимуть її. «Ми — матимем!» — це переконання прочитується вже у виборі теми й матеріалу для другого роману («Шпигун»), який і став, по суті, першим національним романом. У передмові до «Шпигуна, або Повісті про нейтральну територію» читаємо: «Американський народ ніколи не був фактично і конституційно залежним від англійського народу, але жителі обох країн були зобов'язані зберігати вірність своєму єдиному королю. Американці, як самостійна нація, відкинули це зобов'язання, англійці ж підтримували свого володаря в його спробі відновити свою владу, і в цьому конфлікті проступило багато рис, властивих міжусобній війні». Конфлікт, як бачимо, взято з недавньої (1775 і кілька наступних років) історії, але цілком повернуто до сучасності, до однієї з проблем, яка стояла перед Сполученими Штатами в часи Купера, а саме — довести самостійність американської нації в духовній сфері, тобто явити світові переконливі здобутки науки, освіти (зокрема університетської), мистецтва (особливо відставав театр) і літератури. Потрібен був американський роман, і Купер зрозумів, що то має бути роман на місцевому матеріалі. Він збагнув це ще до виходу свого першого роману — «Обережність», і невдалий дебют потвердив його здогад.

У згаданій вже передмові до «Шпигуна» (вона, до речі, з'явилася набагато пізніше від самого твору) письменник точно визначив головну причину свого провалу на старті: «Дія відбувалася в чужій країні, а загальний характер свідчив про безпорадні намагання автора змалювати чужоземні звичаї. Коли роман вийшов у світ, на автора посилалися докори його друзів за те, що він, американець за духом і народженням, подарував світові книжку, здатну хіба що, і то незначною мірою, збудити уяву його молодих і недосвідчених співвітчизників картинами з життя суспільства, такого не подібного до того, в якому він живе... Вважаючи, що в нього є лише один спосіб поправити справу, він вирішив видати іншу книжку, сюжет якої не зможе засудити ні суспільство, ні він сам. Своєю темою він обрав патріотизм...» Цю тему бачимо і в творчості Вальтера Скотта, але там вона не виступає з такою гостротою і доконечною необхідністю, не є життєво важливою проблемою суспільства. Роман Купера постав з англійської романної форми й американської історії, прочитаної з оглядом на актуальні проблеми сучасного (щодо автора) суспільства. У романах Вальтера Скотта за словом стояло «я», в Купера — «ми», і це «ми» було більшим, аніж гурток нью-йоркських літераторів, до якого він увійшов після дебюту. Кажучи «ми», він мав на увазі співвітчизників.

Другою причиною його невдоволення почесним титулом «американського Вальтера Скотта» було, очевидно, те, що його романи (вдалі і невдалі) — тільки одна з форм існування слова як вчинку. Англійський поет і романіст був автором історичного бестселера, написав кілька проповідей, провалив парламентський проект будівництва недоречної дороги, виступав зі статтями в «Квартальному огляді», але при всій різнобічності обдарувань його літературні виходи в прозу життя були не такими пристрасними і тотальними, як у Купера. Перерахувати геть усе, проти чого протестував і що обстоював Купер-публіцист, неможливо.

Ось лише деякі реалії та візії, з приводу яких він висловлювався різко, безкомпромісно, здобуваючи собі друзів і — ще більше! — ворогів: невігластво європейців у всьому, що стосувалося його батьківщини; ущербність одних політичних

На давньому
Бродвеї.



систем і переваги інших; закони проти земельної ренти, прийняті 1846 року з тим, щоби паралізувати соціальний протест дрібних фермерів; роль преси в цивілізованому світі і її безвідповідальність в американському суспільстві (хоч починав він з поверхового замилювання); шляхи розвитку системи вищої освіти, становище у флоті та ін. Купер вважав себе достатньо компетентним у найрізноманітніших галузях і питаннях — від сільського господарства до живопису й перегонів. Він, певно, гадав, що неодмінно мусить оцасливити

співвітчизників судженнями з будь-якого приводу, і свою позицію викладав у газетних репортажах і статтях, публіцистичних книжках і передмовах до романів, а ще... на судах, які вмів вигравати. Не завжди його позиція була демократичною (у боротьбі за землю він виступав на боці великих власників), не всі з його ідей і суджень витримали перевірку часом або здоровим глуздом сучасників, але має рацію Стенлі Т. Вільямс, вважаючи незаперечним те, що твори Купера — «це скарб для історика громадської думки». І, звичайно, не лише для історика — в цьому, зокрема, переконують безконечні спроби «переосмислити» публіцистичну спадщину романіста відповідно до потреб дня й чийось інтересів, як то бачимо, наприклад, в намаганнях деяких авторів виставити його речником американського способу життя. Спадщина Вальтера Скотта не зазнала таких безсоромних спекуляцій, але ж у нього і не було стількох точок дотику з живою дійсністю...

Літературознавці знову і знову повертаються до «загадки Купера», яка бачиться їм у тому, що письменник недооцінював своїх романів, вважав їх легким читивом. Пропонують і «відгадку» — скептичне ставлення до белетристики було, мовляв, типовим для тієї епохи, коли література вважалася передовсім трибуною чи кафедрою. Йдучи від загального, вони приписують і конкретному те, що потребує уточнення. Читаємо, наприклад, що Купер, власне, «не був літератором у прямому розумінні цього слова — він був Агамемноном за письмовим столом і в полемічних сутичках». Звучить ефектно... Агамемнон? Хай так, бо ж пам'ятаємо мужність героя «Іліади», а ще — його необережність. Але навряд чи треба цю паралель проводити аж до тієї риси давньогрецького героя, яка називалася точно вже в ті далекі часи: користоловство.

Відомо, що Купер був одним з перших американських літераторів, які зуміли в умовах видавничого гангстеризму добитися винагороди за видання своїх книжок в Європі, а на батьківщині йому часто платили по 2000 доларів за роман. Часто, але не завжди. Спадщини, виділеної йому по смерті батька, вистачило ненадовго, закладалася й перезакладалася

земля, яку врешті довелося продати, аби погасити невідкладні борги. Нависла реальна загроза того, що все майно буде продане з молотка. Це — на початку літературної кар'єри, але й пізніше фінансове становище Купера не було стійким, і він писав: «Після двадцяти п'яти років щонайтяжчої праці я залишаюся порівняно бідною людиною... Фактом є те, що ця країна ще недостатньо розвинена для будь-чого справді інтелектуального». Що ж, любити свою батьківщину Куперові було важко, і все ж романи його постали не з бажання збагатитися. Свою справу він робив не завжди талановито, але — чесно, і коли чергове видання розходилося погано, то це завдавало йому прикрощів не тільки з огляду на бюджет, а й моральних, бо означало, що втрачено контакт з суспільством. Без цього контакту він не міг вважати себе тим письменником, яким хотів бути. А хотів бути письменником для Америки, для її народу. І не лише у публіцистиці, а й у романах, дарма що іноді давав привід думати, ніби недооцінює їх, не розуміє їхнього значення. Розумів! І знав: «Якщо з написаного автором цих повістей щось переживе його самого, то це, безумовно, будуть «Повісті про Шкіряну Панчоху». Я зовсім не обіцяю їм довгої слави, я лише переконаний, що вони протримаються довше, аніж інші твори, написані цією рукою».

Купер передбачав це 1850 року, тобто за рік до смерті, озираючись на довгий шлях до своєї Америки, за яку неоднораз кидався у бій з Америкою реальною. Думається, на схилі віку він не жалкував за тим, що так багато зусиль і часу пішло на твори, які в майбутньому цікавитимуть хіба що біографів чи істориків громадської думки. Пишучи їх, він жив своєю Америкою, своєю мрією і правдою — попри всі помилки і не завжди вдалі спроби вийти на «прямий зв'язок» зі співвітчизниками. Передбачаючи щасливу долю романів про Шкіряну Панчоху, Купер, не відмовляючись від інших, вирішив, напевно, посміятися над тими дослідниками, які через 100 років з усією серйозністю переконуватимуть, буцімто він не вмів критично оцінювати свої твори. Саме цим «невмінням» в «Літературній історії Сполучених Штатів Америки» пояснюється і нерівноцінність його тридцяти романів...

Нерівноцінність — факт, звичайно, незаперечний, але справжня «загадка Купера» бачиться все ж в іншому, а саме: чим пояснити, що цикл «індіанських» романів є вершинним у творчості Купера, а такий, наприклад, роман, як «Мерседес із Кастілії» вважається твором вельми посереднім? У тій же «Літературній історії Сполучених Штатів Америки» дається навіть така характеристика: «шедевр нудьги». Неправда! Цей роман читати не нудно. У ньому, здається, є все те, що і в кращих романах. І все-таки чогось бракує. А чого саме? Поміркувати над цим варто — бодай для того, щоб глибше зрозуміти причини успіху, який випав на долю кращих творів Джеймса Фенімора Купера. З них і почнемо.

...То була улюблена гра нашого дитинства — «в індіанців». Предивний час! І грою ту гру можна назвати тільки тепер, з відстані, яку ніхто не годе здолати вдруге. Ми не грали і не гралися — ми жили. Система Станіславського — геніальна система, але «надзавдання», яке ставить перед актором, у той час видалося б нам надто легким. Ми вживалися в образи Купера настільки, що Олів'є, Жан-Луї Барро чи Богдан Ступка були б на нашому тлі щонайбільше посередніми учасниками художньої самодіяльності, а що вони все-таки стали талановитими акторами, то це означає лише одне: в дитинстві також грали в ту гру, витоптуючи свої й чужі городи, шматуючи виставлені на сонце подушки і лякаючи до гикавки сусідських відмінниць своїми розмальованими обличчями й животами.

Ролі розподілялися так: Алісу, Кору, Мейбл Данхем і Джудіт Хаттер грала замурзана Зінка, яка не стала кінозіркою лише через те, що наші режисери нічого не тямлять у великому мистецтві; підступним і мстивим гуроном Магуа неодмінно був Ілік з музичної школи — тільки з такою умовою ми приймали його до свого чесного гурту, а Великим Змієм по праву залишався внук баби Ксені, яка постійно прагла докричатися до неба та батьківщини Джеймса Купера, переконуючи їх, що ми — «гадюгани»; всі ж інші грали одну роль — хтось був Шкіряною Панчохою, решта — Довгим Карабіном, Натті Бампо, Соколиним Оком. В якій ще

п'єсі світової драматургії є твір, де головну роль одночасно можуть виконувати четверо? Нема такої! А коли хтось запізнювався, то ставав Купером: не знаючи про те, що він був членом Американського філософського товариства, активним республіканцем і володарем срібної медалі, якою корпорація міста Нью-Йорка висловила «високу повагу до громадянина США, який своїми літературними творами сприяв славі республіки», ми уявляли його також індіанцем. Ми ладні були грати щодня, щовечора, а в цей час у ту ж гру грали в інших дворах і країнах — як і п'ятдесят, і сто років до нас. За півтора століття людство не придумало подібної гри, бо навіть кубик Рубика, для якого не існує кордонів, — ніщо у порівнянні з нею. Не всі ми вирости добрими і мужніми, не видно серед нас і Куперів, і сталося так, мабуть, через те, що ми взяли з тієї гри надто мало. Небагато беруть з популярних творів американського романіста і деякі літературознавці.

Джилберт Чайнард пише: «Якими б не були наміри автора повістей про Шкіряну Панчохо, французька публіка сприймала їх передовсім як захоплюючі пригоди з обов'язковими постатями індіанців, які ховаються за деревами, зі зловісним хитрістю вистежують ворогів, убивають і скальпують білих поселенців». Що ж, за певних умов можливе й таке «прочитання» романів Купера. Не варто лише звинувачувати в цьому Бальзака, що робить Чайнард у такий спосіб: «Палкий поклонник Купера Бальзак немало запозичив у нього для змалювання не лише напівдиких селян, які влаштовують засідки на республіканських солдатів у «Шуанах», а й злочинців та слідців, що ведуть постійну війну в джунглях паризького дна. Таким чином, завдячуючи низці популярних романів і особливо творам Гюстава Емара, благородні дикуни першовідкривачів і філософів потроху зазнали дивної еволюції й перетворилися на «апаців» — гангстерів французької столиці». Ні, не дивна ця еволюція, а страшна! Як страшно є вся «масова культура» — антинародна й космополітична за своїм спрямуванням. І якщо хтось силкується видати популярні романи Купера за твори «культури масової», то не через те, що межа між масовою і народною не досить

чітка. Нещодавно Володимир Солоухін ще раз нагадав: всі явища культури, які допомагають народові залишатися народом, які збільшують його доцентрові сили, які сприяють формуванню його соціальної самосвідомості, є народними явищами культури; і навпаки — ті явища культури, які нейтральні з цієї точки зору, не можна називати народними, а ті, які послаблюють внутрінародні, зміцнювальні, цементуючі зв'язки, є антинародним мистецтвом. Ось тут і пролягла межа між «культурою масовою» і культурою справді народною, до якої належать і кращі романи Купера. То були романтичні, але все ж об'єктивні реляції про перебіг драматичних подій на фронтірі.

Чим стали його «індіанські» романи для американського народу? Поет і прозаїк Вільям Гілмор Сіммс дав високу оцінку романові «Шпигун», яким Купер, на його думку, «розкрив очі нашого народу на його власні можливості... допоміг йому усвідомити його розумові здібності». Щодо «індіанських» романів Купера, то Сіммс, хоч і вважається його продовжувачем, не міг збагнути їх значення в розвитку нації, не захотів побачити й демократизму, що ним вони перейняті. Не міг і не захотів, мабуть, через те, що після другого одруження швидко перейшов на ідейні позиції нового тестя — перекonanого рабовласника. Зарубіжні історики чесно відзначають, що ці романи Купера подобалися не всім його сучасникам, але далі не йдуть, хоч було б цікаво побачити, скільки роздратованих читачів і відвертих ворогів здобув романіст саме серед прихильників расової дискримінації та національної нетерпимості.

У сьогodнішніх оцінках творчості Купера також прочитується та чи та ідейна платформа поціновувачів, прочитується навіть тоді, коли дослідники користуються одними й тими ж словами, поміж якими щораз частіше зринає слово «міф». У сучасній критиці є сила-силенна найрізноманітніших витлумачень цього терміну, але не вона, не ця термінологічна плутанина, є причиною «омонімічної» єдності в діаметрально протилежних поглядах на кращі романи Купера: багатьох дослідників приваблює можливість прочитати «міфологію» Купера відповідно до власних політичних орієнтацій,

симпатій, уявлень про реалії сьогodнішніх Сполучених Штатів, а також в узгоді зі своєю концепцією про роль літератури в житті народу. Одні пишуть про «міфи» Купера, щоб назавше відсунути їх в історію, локалізувати їх в межах збулого і нерозвиненого, інші ж — аби подати їх як вигадливе фантазування, далеке від реальності й реалізму, а єдиною позитивною ознакою їх вважають захоплюючі сюжети, нестримний перебіг пригод і швидку зміну почувань на «екзотичному» тлі. Зрозуміло, що кожне таке «відкриття» Купера є черговою спробою його закрити. І не лише його, адже в багатьох міфологічних концепціях зарубіжного літературознавства послідовно проводиться думка, до якої схилився Ніцше: минуле живе «лише як міф, а не як знання чи пізнання того, що колись було». Закривається, отже, історія, плугом ірраціоналізму переорюється шлях до неї як до цінності актуальної і практичної. Нема, отже, історії — є тільки міф; нема романів Купера про драматичні події на фронтірі — є лише міфи, є одна з можливих версій, яка постала з трансцендентного, а не реального. Щоправда, в літературознавстві США є й такі дослідники, яким «міф» не завадив збагнути реальні зв'язки романів Купера з історією і сьогodенням. Серед них — відомий своїми точними пророцтвами і тонким аналізом художніх творів критик Малькольм Каулі.

Його розуміння міфа видається прийнятним і продуктивним. В основі міфа може лежати історія дійсна чи уявна — міфом вона стає тоді, коли її «літературну» форму і зміст приймає колективна свідомість народу. До міфів дуже часто апелюють політики, прагнучи вплинути на свідомість своїх слухачів, міфи спричиняють і хороші і погані наслідки, але загалом вони є суттєвою і, як правило, плідною частиною будь-якої культури — давньої і сучасної. Адже «нація без міфології ще не нація, а тільки зібрання індивідів, які живуть на спільній території і коряться одним законом лише через те, що за цим пильнує поліція». Щодо американської міфології, то її особливістю було те, що вона з'явилася завдяки друкарським верстатам: колоністи не мали власного фольклору, і письменники-професіонали творили міфи, аби утвердити відчуття традиції і усвідомлення амери-



Піонери.

канцями своєї єдності як нації — при всіх етнічних, ціннісно-орієнтаційних та економічних протистояннях груп і класів.

Таке розуміння міфа дало можливість Малькольму Каулі глибше зрозуміти значення кращих романів Купера — для історії свого народу, для культури, яка протистоїть масовій. У статті «Три цикли розвитку міфа в американській літературі» критик писав: «Джеймс Фенімор Купер відзначався незграбним стилем і невдало розраховував композицію своїх творів, але уява його кипіла образами моря та безкраїх просторів Америки. Його найбільшим творінням став міф про кордон, який зникає під натиском цивілізації, а такі персонажі, як Цибатий Том Коффіну у «Лоцмані» й Натті Бампо з п'яти романів про Шкіряну Панчоку, були першими народними героями в американській прозі». Народними за своїм, сказати б, соціальним статусом та баченням світу, а ще — п р и й н я т и м и народом, який повірив у їхню причетність до власного коріння.

Кращим у циклі романів про Шкіряну Панчоку справедливо вважається «Останній із могікан» (1826), назва якого стала крилатим виразом. Цей твір — вершинний у творчості Джеймса Фенімора Купера, він залишається одним з найбільших досягнень американської прози. 160 років, які мину-

ли від першої публікації, аніскілечки не надшербили його заслуженої слави. Може, й не варто твердити, що то — «вершина творчості генія Купера, яка ввела його в коло тих небагатьох володарів людських дум, чия значення не мить з плином часу». Купер — не геній, і навряд чи треба зараховувати його до справді небагатьох «володарів людських дум». Хіба не досить того, що твори його живуть, що його читають з цікавістю і користю для себе? І «Останній із могікан» як відомо, — один з найбільш читабельних у світовій літературі.

Це був другий роман у циклі, присвяченому темі фронтиру і приреченим індіанцям (перший — «Піонери» — з'явився трьома роками раніше). Між подіями, які змальовуються в обох творах, — 20 літ, головний герой (один з головних!) Шкіряна Панчока став молодшим, менше бурчить і доволі легко переконує читачів, що перед ними — природний філософ, який по-лицарськи ставиться до жіноцтва, безжалісно до ворогів і з суворою ніжністю до друзів-індіанців. Доля героїв простежується на тлі важливих суспільних процесів, характерних саме для Америки. Гине чесний, добрий, вірний Ункас, і залишається «останній із могікан» — його батько Чингачгук. Він також приречений — чужа цивілізація білої людини наступає невмолимо й незалежно від душевних якостей учасників цього наступу. Доля? Ні, неспростовна логіка чисто американської ситуації.

Втім, не варто, либонь, перебільшувати унікальність змальованих подій, їхню виняткову «американськість». У передмові до роману автор повідомляв, що основа твору — документальна, а точніше — документально є передісторія відтворених протистоянь: одні племена червоношкірих проти інших, білі проти індіанців. Ось лише одна лінія: «Історії до-стемени відомо, якими ганебними хитрощами голландці, з одного боку, і менгуе, з іншого, зуміли переконати ленане роззброїтися, довірити захист своїх інтересів менгуе і, відтак, за образним висловлюванням самих тубільців, «перетворитися на жінок». Такий крок голландців, за всієї позірної великодушності, виявився ефективним політичним ходом. Від тої миті почалося падіння найчисельнішого і

найбільш цивілізованого з-поміж індіанських племен, які жили в нинішніх межах Сполучених Штатів». Ситуація, як бачимо, чисто американська, але хіба мало було подібних і в європейській історії?

Овва, згадаймо хоча б новітню історію... «Народ безсмертний» — це звучить красиво і в певному контексті правильно. Але ж знаємо і те, скільки народностей і народів зійшло з історичної арени, що засвідчило сумну істину: і вони — смертні.

«Чисто американське» в романі Купера є загальнолюдським, як загальнолюдськими цінностями є і ті риси, що ними автор наділив своїх індіанських героїв. Ункас і Чингачгук уміють співчувати, цінують дружбу, вони мужні, винахідливі (сміливості не бракує й підступному Магуа) і по-своєму шляхетні. Вони негодні зупинити колесо жорстокої історії, але стоїчно сприймають біди й небезпеки — вони з тих, хто бореться до останку, полишаючи по собі і по своєму племені останній спалах слави.

Вважається, що Купер ніколи не зустрічався з такими індіанцями, а дехто твердить, що таких, мовляв, і не було. При цьому посилаються на «добре поінформоване джерело» — «Північноамериканський огляд», де мічиганський губернатор заявив, що індіанець в «Останньому із могікан» насправді «вийшов зі школи місіонера Джона Е. Геквілдера, а не із школи життя», що «ці Ункаси... не мають реальних прототипів у наших лісах». Що ж, губернатори завше були переконані в безпомильності своїх суджень про власні володіння, про те, що робиться в лісах Мічигану, в селах України чи в губернських містах гоголівської Росії. І їх завше драгувала інша думка — звичайно ж, «неправильна!» Їм легше було увияти самого Купера «кровопивним індіанцем, розмальованим у фарби війни, зі скальпами білих, поцеленими на поясі» (таким виставляли його перед своїми читачами деякі тогочасні газети), аніж повірити в те, що в когось (та ще й в якихось індіанців!) є чесноти, яких бракує їм самим — безгрішним достойникам і монопольним володарям істини. Їх не могло не обурити риторичне запитання Кори («Чи маємо ми право не довіряти людині тільки через те, що в неї темна

шкіра і звички не подібні до наших?»), вони не могли пристати до висновку майора Хайуорда («Високі якості не часто зустрічаються в християн; не менш рідкісні вони в індіанців, хоч, що робить усім нам честь, цих якостей не позбавлені ні ті, ні інші»).

Тож і деякі літературознавці, догоджаючи можновладцям, воліють не бачити гуманістичної позиції автора й елементів соціального аналізу в циклі «індіанських» романів Купера — його успіх вони прагнуть пояснити майстерністю письменника, яку розуміють як тонке плетиво неймовірних пригод, вулканних пристрастей і щасливих розв'язок. Події тримають читача в безперервній напрузі, отож, мовляв, «дія визначає все», врешті-решт — і успіх твору. То, може, й справді, «Мерседес із Кастилії» програє на тлі кращих романів Купера через те, що там нема цієї калейдоскопічної зміни ситуацій, втеч і гонить, таємничих зникнень і розгадувань, що там менше дії й менше крові?

Нещодавно, 1985 року, одеське видавництво «Маяк» перекрувало 300-тисячним тиражем російський переклад цього твору в серії «Морська бібліотека», тому кожен з читачів може легко допевнитися, що роман «Мерседес із Кастилії» аж ніяк не заслуговує визначення, яке дали йому автори «Літературної історії Сполучених Штатів Америки». Ні, це не «шедевр нудьги». У ньому є інтрига, яку так люблять шанувальники пригодницької літератури, є небезпеки, які чигають на героїв, є невідомість, в яку вирушає Колумб. Майже на кожній сторінці вирують високі й ниці пристрасті — є романтичне кохання, мужність, заздрість, прихована й відверта ненависть. Перед читачем постають мальовничі картини палацового багатства і життя упроголодь на кораблі, розкіш відкритих островів і стихія океану. Письменнику вдалося відтворити сильні характери й психологічно місткі епізоди, витримані в традиціях реалістичного письма. І все ж роман «не дорівнює» кращим творам Купера. Може, дається взнаки композиційний прорахунок?

Експозиція справді надто затягнена, Колумб з'являється аж у четвертому розділі. Але ж недоліки в композиції є навіть у найкращих романах Купера... І, крім того, чому б не

припустити, що письменник мав намір продовжити розповідь про Колумба в майбутньому? Адже в цьому романі йдеться лише про перше плавання! В такому разі Колумб міг би з'явитися навіть в середині твору. Але Купер зупинився й циклу «колумбіани» не створив, хоч перебував у хорощій творчій формі (він написав після цього ще немало романів, й серед них — «Звіробій»). У цьому зв'язку «загадка Купера» видається ще більшою: чому твори, написані з однаковою майстерністю, сприймаються по-різному? Чому одні з них є вершинними, а інші, хоч читати їх легко й цікаво, вважаються вельми посередніми?

Нічого не пояснить і посилання на те, що, мовляв, змінюються читацькі смаки, що безнадійно застарілими є романтичні прийоми, до яких вдається автор, наприклад, у портретних характеристиках. Ось портрети двох юних жінок. «Одна була дивовижно гарною... Досконалістю форм вона не розчарувала б навіть найушавленішого вередливого іспанського поета, який звик прославляти красу своїх співвітчизниць. Рука, ніжка, груди, кожна лінія були виповнені жіночою красою... На білосніжних персах принцеси зблискував діамантовий хрестик на короткій нитці, а на пальцях, радше обтяжуючи їх, аніж прикрашаючи, сяяло кілька перстеньоків з коштовним камінням». В її співрозмовниці «було темне волосся кольору воронячого крила і чорні іскристі очі», які промовляли про «душевну доброту й непохитну рішучість... Її юна фігура... здавалася втіленням жіночої грації, дозрілої під щедрим сонцем Іспанії». І висновок: «Природа наділила принцесу та її уславлену подругу витонченістю, душевною величчю і красою саме з тією різницею, яка... відповідала їх становищу в суспільстві». Читаючи це, сьогодні важко втриматися від посмішки. (Згадуються, до речі, і портрети козаків та сільських красунь в «українських» творах Гоголя — там теж суцільні кліше й портрети, як у давніх «парсунах» і піснях, надто мало індивідуалізовані). Що ж, так велів романтизм... Але і в кращих романах Купера такий же погляд на портретованого! Цитувати, мабуть, не варто — досить зізнатися, що той подвійний жіночий портрет, який подано на початку цього нарису, запозичено, го-

Прибуття
Колумба
до «Індії».
Старовинна
гравюра.



ловним чином, з роману «Останній із могікан». Справа, отже, зовсім не в застарілості романтичних описів, не в стилістиці.

Не узгодженою з романтизмом як методом виявилася позиція Купера. Його намірам не відповідав і обраний ним історичний фактаж.

У багатьох дослідженнях читаємо, що американський романіст надто ідеалізував Ізабеллу — королеву Іспанії. Це,

мовляв, стало можливим через те, що він обмежився розповіддю лише про перше плавання, коли вона ще не обдурила Колумба, не відібрала подарованого і не відмовилася від обіцяного.

Ні, не тут причина ідеалізації! Адже Купер знав про те, що сталося пізніше. Він ідеалізував, знаючи, що ідеалізує. В ім'я чого? Це простеньке запитання примушує згадати його погляди на ідеальний суспільний устрій і на тогочасну американську демократію.

Відомо, що він упродовж усього життя вважав цінною теорію Платона про демократичне суспільство. Власне, демократом давньогрецький філософ не був, і його теорія про «ідеальну державу», обґрунтовуючи поділ суспільства на три основні стани (філософи-правителі, воїни-охоронці й виробники), була, за висловом К. Маркса, «афінською ідеалізацією єгипетського кастового ладу». Де вже тут демократія! Але Купера, очевидно, в цій теорії зацікавило інше.

Платон вважав, що демократична особистість неминуче перетворюється на тиранічну і, відповідно, демократичне суспільство — на тиранію. Як зауважив радянський філософ Ю. Давидов, Платон відкрив діалектичний закон, який ми помилково приписуємо Гегелю, а саме: кожна річ гине від власної одиничності, зокрема й суспільно-політичні форми — тимархія, олігархія, демократія... Платон був переконаний, що тільки ідеальний, справді «аристократичний» тип особи не підвладний цій діалектиці й гине від розкладу гармонійності й цілісності за умов, коли люди відмовляються від справжнього мистецтва, коли вони починають цінувати «гімнастику більше, аніж музику». Америка, в якій жив Купер, називала себе демократичною, але в цій демократії письменник помічав дедалі більше того, що свідчило про її переродження. Це пригнічувало письменника, примушувало шукати якийсь інший шлях, і шлях, підказаний Платоном, привів його в епоху Відродження. Ідеалізація іспанської монархії стала можливою лише на цьому шляху. Він творив ще один міф, але цей міф виявився політичним — великою літературою він не міг стати.

Якою була Ізабелла насправді?



Фото для родинного альбому
і — для історії.

В її «кар'єрі» — нічого незвичайного. Якби не ряд сприятливих обставин, вона б ніколи не з'явилася на авансцені тогочасної історії, й імені цього (під порядковим номером «перша...») ми б не знали. Шлюб з Фердинандом Арагонським, змальований Ф. Купером цілком у дусі романтичної поетики, став, по суті, першою серйозною заявкою Ізабелли Кастильської на роль важливішу, аніж та, яку при чужому сватанні на Гончарівці виконував, доречно й недоречно притакуючи, Тиміш... Отож через кільканадцять років, коли на історичній сцені стало не так завізно (помер брат Ізабелли — король Кастилії Енріке IV, а також батько Фердинанда — король Арагона Хуан II), щасливе подружжя об'єднало під своїм скіпетром Кастилію, Арагон, Сіцилію, а згодом, після завоювання Гранади, ще й весь південь Іспанії. Це вже було щось! Свідомі свого монаршого обов'язку, Ізабелла та

Фердінанд чимдуж заходилися ошасливлувати своїх численних підданих, а що не всі з них вчасно і вміло підтакували, то довелося пристати на пропозицію папи Сікста IV про запровадження інквізиції...

Так, на совісті Ізабелли (у багатьох починаннях вона вела перед) — незліченні злочини, але цей — один з найтяжчих. Першими інквізиторами було призначено двох домініканців, і вже 2 січня 1481 року «священний» трибунал почав діяти в Севільї — жертвами найжорстокіших переслідувань і тортур стали так звані «нові християни» — маррани (вихрещені іудеї), моріски (силоміць навернуті до Христової віри араби), а також еретики, відьми й інші безбожні вороги папського престолу та іспанської корони. То був геноцид. Іудеїв і маврів знищували, а відібрана власність поповнювала казну монархів, папи і калитку самих інквізиторів. Населення залякувалося видовищами кривавих страт. Судили навіть тих, хто, не витримавши тортур, вмирав передчасно на допитах: таких відкопували або «страчували» їхні зображення — щоб мати «законні» підстави на конфіскацію майна. Було організовано широку мережу фіскалів і провокаторів, яким також дещо перепадало з награваного і які були зацікавлені в тому, щоб аутодафє не припинялися. Таких активістів було понад 15 тисяч, й серед них траплялися навіть державні діячі, відомі письменники, а також іудеї, які зобов'язувалися доносити на своїх одноплемінників. Особливо заохочувалися доноси на родичів, друзів і начальників. Процвітали наклепи, й жертвами системи ставали навіть її прихильники. Кривавий Торквемада, який очолював інквізиційний трибунал упродовж 18 літ, зумів 10 220 жертв спалити живцем, 6860 — посмертно або умовно, 97 321 людину затаврував безчестям і усунув від служби на громадських і почесних посадах. Страшні цифри! І сміховинно малі в порівнянні зі злочинами наступних торквемад... А фанатичним диктатором Іспанії його зробили ідеалізовані Ф. Купером Ізабелла та Фердінанд. Торквемада був їхнім духівником, вони ж — його співавторами (при укладанні кодексу інквізиції) і, по суті, поплічниками. І чи так вже важливо, що сам Торквемада зовні був «скромним» і «нечванливим», а Ізабелла, як

свідчать деякі історики, «лагідною» і гарною? Саме ті історики, певно, і ввели в оману талановитого романіста.

Та що ті! Навіть деякі сучасні буржуазні історики силкуються виправдати іспанських монархів, які, начебто, хотіли добитися національної єдності та створити «раціональну» систему управління в імперії, що народжувалася завдяки відкриттям та завоюванню далеких земель. Не бракує й апологетів іспанської інквізиції. А чому? Хіба не простіше було б засудити злочини тих, від кого відмежовуються — бодай на словах — сучасні політики й уряди? «Так-таки, так», — міркують собі метикувати історики, але бояться при цьому вихлюпнути з брудною водою і потрібну багатьом псевдодемократичним урядам дитину, тобто ідею про світову імперію. Приклад іспанських монархів свідчить, що навіть «маленької» імперії не створиш без інквізиції, а іспанська інквізиція показала, якою має бути структура й діяльність подібних трибуналів. Дітище Торквемади стало винаходом і зразком, абсолютистська монархія середньовічної Іспанії — своєрідним полігоном, на якому відпрацьовувалася стратегія і тактика торування шляхів до світового панування. Радянський історик Й. Григулевич у своїй «Історії інквізиції» слушно запитує: «Хіба нема спадкоємного зв'язку між багаттями середньовічної інквізиції і крематоріями нацистських таборів, між в'язницями «священного» трибуналу і поліцейськими застінками сучасного капіталістичного суспільства, між середньовічними процесами над відьмами і полюванням за відьмами, яке практикується в наш час під склепінням вашінгтонського Капітолію?»

Усього цього, звичайно, не міг передбачити автор роману «Мерседес із Кастілії». Пишучи у книжці «Погляди американців, зібрані мандрівним холостяком» (1828) про освіту й письменство в Америці, про перші університети у своїй країні, він, ясна річ, не міг передбачити того, що 1965 року Мічиганський університет викладе грубі гроші за 1400 томів з описом середньовічних тортур, що агентство Рейтер назве цю страхітливу бібліотеку «цінним посібником для американських спеціалістів, які працюють у галузі поліцейської служби». Він хотів вірити у щасливу долю свого народу.

У справедливість своєї держави. Романтик за своїми почуваннями, Ф. Купер не міг передбачити багатьох гнітливих реалій сучасного світу. І багато чого не бачив у світі тогочасному. Іноді й не міг знати минулого. Якими ж джерелами він користувався при написанні роману про відважного відкривача своєї землі?

Власне, науковим можна назвати лише одне джерело — «Опис подорожей та відкриттів, зроблених іспанцями на морі від кінця XV століття» іспанського історика Мартіна Фернандеса де Наваррета. Перший том цієї масштабної, опертої на архівні документи праці з'явився ще 1825 року й одразу потрапив у поле зору американців. Відомо, наприклад, що дипломат, поет і публіцист Александр Хілл Еверет замовив Вашингтону Ірвінгу переклад цієї книги. Перший класик американської літератури з ентузіазмом взявся за копітку справу, але перекладу не зробив — натомість з'явився його власний твір «Життя та подорожі Христофора Колумба», одразу ж перекладений у багатьох країнах (Т. Г. Шевченко згадує про нього у своїй повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали»). Вашингтон Ірвінг скористався, звичайно, матеріалом Наваррета (його «Життя...» опубліковане 1828 року, а не 1826, як твердить у післямові до одеського видання роману Купера Ю. Я. Лідський), хоч міг, мабуть, додати щось і своє, бо ж тривалий час працював у бібліотеках Мадрида над старими рукописами. Отож з рядом засторог можемо вважати твір Ірвінга (у 18 книгах, у 123 розділах!) другим джерелом, яким скористався Купер. А третім була видана 1837 року (а не 1838, як твердить той же Ю. Я. Лідський) «Історія царювання Фердинанда та Ізабелли» Вільяма Хіклінга Прескотта. Сучасні літературознавці США доволі високо оцінюють науковий рівень цієї та інших «Історій» Прескотта. Ерік Ф. Голдмен, зокрема, пише: «Наукова спроможність цих книг Прескотта забезпечила їм сотні монографій. Загальний висновок тогочасної і пізнішої критики зводиться до того, що наукове опрацювання джерел, які були доступні Прескотту, — щонайкраще». Що ж, можливо, хоч і в цьому джерелі є фактографічні помилки, якими деякі літературознавці намагаються пояснити й неточності



Індіанець
(з картини Ц. Руселла).

в романі Ф. Купера. Але хіба справа лише в поодиноких неточностях, яких припустився романіст, ідучи за не в усьому достовірними і неповними джерелами?

Ні, проблема, яка виявилася непереступною для Фенімора Купера, полягає в тому, що Колумб не був Колумбом... Вісім країн виборювали право називатися батьківщиною уславленого мореплавця, ім'я його передають у різній транскрипції, сам він ототожнював себе зі святим Христофором — Хрестоносцем, але я не про це. Колумб не заслужив права називатися Колумбом у тому значенні, яке ми вкладаємо в це ім'я.

Відкривач Америки? Європейці задовго до нього побували на «новому» материкі. У новому виданні УРЕ нема бодай коротенької статті про Лейфа Еріксона, але саме він має право вважатися першовідкривачем Америки. Рівно сто років тому (1887) в Бостоні йому споруджено пам'ятник... Відомо також, що північноєвропейські мореплавці ще в кінці X — на початку XI століття побували біля берегів Гренландії та Америки, що вони проникли далеко в глиб Американського материка й заклали колонію «Славний Вікланд». 3 серпня 1492 року Колумб вирушив з андалуського порту Полос-де-ла Фронтера у пошуках... Індії. Вже в першому плаванні, про яке розповідає Купер, Колумб відкрив (будемо користуватися цим словом) Сан-Сальвадор, Хуану (Кубу), підійшов до берегів Еспаньйоли, в наступних відкрив Малі Антільські острови, Ямайку, побував біля північного узбережжя Південної Америки, досліджував середньоамериканське узбережжя від Гондурасу до Панами, але так ніколи й не довідався, що відкрив Америку.

Геніальний космограф? Про рівень його космографічних уявлень промовисто свідчить, зокрема, документ, який він склав і який змушені були підписати всі члени команд, а саме: Куба «є материком, початком і кінцем Індії, звідки сушею можна дійти до Іспанії». За наказом адмірала нотаріус флотилії зібрав дані з примусу свідчення і попередив, що хто базікатиме інше, той заплатить штраф (10 000 мараведі) й позбудеться язика. Дуже оригінальний метод потвердження наукової істини. І ще одне: використавши ідеї (не свої) про

кулясту форму Землі, він після чотирьох плавань дійшов висновку, що Земля — не така, що вона має форму груші...

То, може, Колумб — герой Відродження? Його ім'я в шкільних підручниках і наукових монографіях традиційно сусидить з іншими, уславленими й відомими кожному: Гутенберг, Рафаель, Мікеланджело, Еразм Парацельс, Леонардо да Вінчі, Копернік, Томас Мор... Ось і сучасний колумбознавець Пауль Вернер Ланге у своїй чудовій книжці «Великий скиталець» пише: «Фантастична епоха!.. Ми не перестанемо дивуватися силою її думки й творчих сумнівів. Колумб стоїть в ряді видатних представників свого часу». Так вважав і Фенімор Купер. Його молодій батьківщині потрібні були люди діяльні, ініціативні, які б уміли робити конкретну, потрібну для суспільства справу. Потрібні були й приклади, високі ідеали, адже доквіт усе більше з'являлося спритників-гендлярів, байдужих до національних інтересів своєї країни, глухих до слів «людство» й «людина». Фенімор Купер захотів протиставити їм яскраву й цільну особистість, а духові наживи й егоїстичного розрахунку — суспільно корисну ініціативу і гуманістичні поривання «справжніх» людей, героїв Відродження. І з традиційної обойми імен взяв єдине, яке потрапило туди без жодних на те прав!

Так, Колумб не може вважатися виразником гуманістичного духу своєї епохи. Добрий Пауль Вернер Ланге залюблений в його особу настільки, що, попри чесне намагання бути об'єктивним, усе ж доволі наївно запитує читача: «А чи не замислювались ви над таким — чи міг би я бути цією людиною? Що у нас спільного з ним, що відмінного?» Ні, приміряти на себе одяг адмірала моря-океану якось не хочеться. Бо повним антиподом Торквемади Колумб не був. І якщо генеральний інквізитор, поставлений папою, робив те, що збігалося з інтересами Ізабелли у внутрішній політиці, то він став її зняряддям у реалізації зовнішньої. Така ж нещадна жорстокість, така ж церковницька демагогія і така ж мета: золото, яке мало лягти у фундамент майбутньої імперії. Факти? Їх не можуть замовчати найпалкіші апологети Колумба.

Ні, не тільки з кольоровими ковпаками, скляним намистом, латунними дзвіночками, дзеркальцями та брязкальцями



Благородні й мужні герої Купера.



вирушили до «Індії» кораблі цього представника християнської цивілізації. Завбачливий віце-король (він таки виторгував у монархів цей титул) прихопив ще й кам'яні та свинцеві ядра, артилерію — як гарантію успіху в обмінних операціях (примітивну галантерією на золото) та в боговгодному настановленні грішників на праведну і спасенну путь. Відкриття нового шляху до землі Великого Хана дало б церкві і короні владу ще над мільйонами душ. Апологети Колумба завзято переконують, що він цілком щиро вірив у свою богом визначену місію і переймався долею «гробу господнього». Ніби ця щирість щось врівноважує...

Вже на першому відкритому ним острові Колумб викрав кількох довірливих туземців і записав у «Корабельному щоденнику», який вівся для «найхристиянніших» короля й королеви, що «коли ваші величності дадуть наказ переправити всіх жителів острова в Кастілію чи мати їх на власному острові рабами, то не буде нічого простішого. 50 людей можуть тримати всіх їх у покорі, і з ними можна б робити все, що завгодно». Рука добродесного християнина водить його пером і тоді, коли він пише про вигоди работорівлі (захопленний ним у першому плаванні «живий товар» не витримав до роги в Іспанію), і тоді, коли повідомляє про нелюдські (власне, інквізиторські!) тортури, яким конкістадори піддавали нещасних туземців. Спалювали, вішали, розстрілювали і розривали спеціально завезеними сюди тренуваними собаками тисячі, десятки й сотні тисяч індіанців, які не могли принести визначеної міри золота або не хотіли приймати христової віри, а часто «просто так» — щоб ширити страх чи задля розваги.

Отож не виправдався розрахунок Фенімора Купера на те, що його герой буде благородною антитезою духові аморальної ініціативи у діловому світі Америки. Те, що спочатку сприймалося як нетипове, як прикрий виняток, з кожним роком утверджувало свій тотальний і, сказати б, конституційний характер. Озираючись на останні десятиліття ХІХ сторіччя, критик Малькольм Каулі напише: «Традиційні американські ідеали, про які мовилося з церковних кафедр і писалося в газетних передовицях, втратили щонайменший

зв'язок з реальним змістом епохи. Ці уявлення не лише вкладали нетерпимі обмеження на зміст національної літератури, про що заявляли письменники-бунтарі; ними нехтували і ті, хто правдою чи неправдою прагнув завоювати собі місце під сонцем у діловому світі, і ті, хто, зазнавши на цьому поприщі невдачі, силкувався осмислити причини свого фіаско. Сформульовані коротко, ці традиційні ідеали зводилися до віри в те, що життя з року в рік усе краще, що людині легко вирішити всі свої проблеми, варто лишень знятися з місця й податися на Захід, що добродесство винагороджується багатством у прямій пропорції до заслуг людини. Так писали в резовицях, але репортери, які працювали у тій же газеті, озиралися доквіл і переконувалися, що багатство найчастіше здобувають егоїстичні й нечисті на руку, а люди з благородними пориваннями, добрі, чесні, об'єктивні, як правило, стають невдахами з погляду бізнесу». Як бачимо, Новий Світ потроху починав розуміти «стару як світ» істину...

Малькольм Каулі не випадково пише про репортерів. Прозривали, звичайно, і представники інших професійних кіл, прозривали — і дуже хутко — емігранти, але сталося так, що саме з середовища газетарів вийшло найбільше письменників-«натуралістів», які у повен голос сказали те, про що лише починав здогадуватися ранній романтизм і що лише починав осмислювати Фенімор Купер. Література США після Ірвінга і Купера — це Готорн і Мелнілл, «генетично» пов'язані з раннім романтизмом, це Уїтмен і Лонгфелло, це, врешті, Марк Твен, який відмежовувався від романтика Купера різкіше, аніж то було логічно з огляду на синтез романтизму з реалізмом у його власній творчості...

Ні, романтизм не оголосив свого «банкрутства» — він дифузував з новим методом і проростав у реалістичні твори, даючи іноді напрочуд цінні неорганічні сполуки та врожаїсті щепи. Неоднораз «уточнений», інтегрований з реалізмом, він дав, зокрема, такі цікаві зразки, як відомі твори О. Гріна, О. Довженка і, можливо, А. Платонова, одна з його гілок на якийсь час зазеленіла у так званому українському «поетичному кіно», були і будуть й інші приклади життєвості цього методу, але, певно, у його світовідчувальній функ-

ції, бо ідейно-естетична платформа розглядуваного напрямку у своєму первісному, маніфестному варіанті, цілком належить епосі, що його й породила. Із завершенням першої фази становлення буржуазного ладу він уже не міг виступати акумулятором різних форм суспільної свідомості, не міг, ясна річ, претендувати на роль основного ідеологічного виразника іншої епохи. Тож і поразка, яка спіткала автора роману «Мерседес із Кастилії», щось більше, аніж звичайна творча невдача, від якої ніхто не застрахований. Вона стала одним з перших симптомів майбутньої кризи романтизму.

Література США «після Купера» у ХІХ столітті не завжди рухалася по естетичній висхідній — якщо мати на увазі рівень літературної майстерності таких авторів, як Г. Бічер-Стоу, але це була література глибшого осмислення історичних шляхів американського народу, становлення реалізму й відмови від багатьох ілюзій та надій, пов'язаних з «американським експериментом». Мілководні озера літератури «бостонської», «ню-йоркської» та інших, на яких донедавна стояли бакени європейського письменства, раптом прорвалися через ветхі дамби романтизму й ринули в загальнонаціональне річище, змітаючи на своєму шляху позаісторичні утопічні концепції та брехню про «загальне благоденство» з її цукровими півниками — звабливими, але нечіткими лозунгами волі, рівності і братерства. То був протест — причина і наслідок справжньої літератури. Сталося це не раптом і в цьому чимала заслуга Купера.

Він був серед перших, хто на гребені пінистого потоку провів свій пліт до нового русла, але не все, написане ним, вмістилося на тім плоту. Його невдачі, як і успіхи, стали уроком для інших — від помилок це не застраховало нікого, та здобуте на його прикладі критичне знання знадобиться й реалістам. Перед ними — нові пороги, і їх не обминеш на вутлому човнику романтизму. Треба розбити або розбитися: «Лушайте цю скалу!» Цей заклик пролунав під іншим небом і набагато пізніше. Але література виносила його під серцем.

УСЯ СУЧАСНА АМЕРИКАНСЬКА ЛІТЕРАТУРА
ВИЙШЛА З ОДНІЄЇ КНИГИ МАРКА ТВЕНА,
ЯКА НАЗИВАЄТЬСЯ «ГЕКЛЬБЕРРІ ФІНН». ЦЕ КРАЩА
НАША КНИГА... НІЧОГО ПОДІБНОГО ДО НЕЇ НЕ БУЛО.
НІЧОГО, ЩО ДОРІВНЮВАЛО Б ЇЙ, НЕ НАПИСАНО ДОСІ.

ЕРНЕСТ ХЕМІНґУЕЙ



ОСТРОВИ І МІФИ,
АБО МАРК ТВЕН
І «ПРИГОДИ ГЕКЛЬБЕРРІ ФІННА»

УСЕ ЛЮДСЬКЕ — СУМНЕ. СОКРОВЕННЕ ДЖЕРЕЛО
ГУМОРУ НЕ РАДІСТЬ, А ГОРЕ. НА НЕБЕСАХ
ГУМОРУ НЕМА.

МАРК ТВЕН



МАРК ТВЕН

Читаючи «Гекльберрі Фінна», раз по раз ловиш себе на думці про іншу книжку. Ненаписану. Її нема, і в це навіть важко повірити. Вона мусила бути! Бо є інша Річка, слава про яку повсюдилася світами задовго до народження героїв Твена, задовго до того, як на береги Міссісіпі прийшли їхні предки. Прийшли... Наше ж буття одвіку пов'язане з Дніпром, і витoki історії нашої вже в першому східно-слов'янському географічному описі Нестор означив цією річкою. Вона тече крізь віки. Крізь долю народу нашого, крізь пісню і вдячне слово — як незглибимий символ всеруського, всеслов'янського, вселюдського єднання. Вона тішиться і гнівається у «Слові о полку Ігоревім», постає фантастично широкою під геніальним пером Гоголя, їй склав уклінну шану Довженко: «Люблю я воду твою ласкаву, животворящу. І береги твої чисті, і всіх людей простих, що трудяться, живучи на твоїх берегах. Кланяюсь тобі за ласку, за багатство, що дала ти моему серцю, за те, що, дивлячись на тебе, роблюсь я добрим, людяним і щасливим, що можу любити тебе все життя, річко моя, душа мого народу».

Ніхто, здається, не назвав далеку Міссісіпі душею американського народу. Інший народ, інша душа, інша історія. Але вона таки стала легендарною. Не одразу, бо ж, як писав Малькольм Каулі, навіть Міссісіпі не завжди була легендарною річкою — першопрохідникам вона видавалася мстивою і брудною, негодною прихистити і дати життя. «Людиною, яка перетворила річку в легенду, був Марк Твен. Звичайно ж, йому допомагали тисячі інших: приятелі дитячих літ, проведених в Ганнібалі, штат Міссурі, балакучі попутники, що їх він зустрічав, працюючи учнем лоцмана, а крім того, всі ті романісти, поети, історики, драматурги, солісти джазу, всі,

хто прагнув записати чи оспівати свою любов до «Старої річки», — але Марк Твен був перший, хто вдихнув життя й дав барви тому, що згодом стало спільною легендою. В «Житті на Міссісіпі» й особливо в «Гекльберрі Фінні» він створив міф, який не вмре, доки за береговими дамбами будуть стелитися бавовникові поля, а в серцях американських школярів зберігатиметься мрія про подорож на плоту до теплого південного моря». Міф Твена подарував не лише цю мрію школярикам. Він виявився потрібним і для дорослих.

Під пером Твена Міссісіпі стає «рухомою дорогою» — це вже не та «стокова канава», якої жажнувся у своїх «Американських щоденниках» Фредерік Марріет (а за ним і його співвітчизник Чарлз Діккенс — збіг дослівний). Вона здобула барви й історію. Фолкнер повторить: «Дід-ріка». Для Харта Крейна вона стане річкою, яку мучить історія (чи — мучиться історією?), а Томас Еліот назве її «коричневим богом». Усе це стане можливим після Твена. Вдячна, вона дала письменнику літературний псевдонім Марк Твен, тобто «мірка два», так кричали лоцмани, і така глибина була достатньою для пароплавів.

Образ річки у цьому романі стрижневий. На ньому тримається дія. Твен — майстер малих форм. Але тут йому не довелося мудрувати над законами епосу — їх підказала сама річка. Вона несе в своїх долонях пліт і сама — при всій конкретиці — стає символом. Помічаєш це не відразу, бо спочатку відчуваєш її живе єство. Твен не утримався від спокуси продемонструвати знання, набуті ще тоді, коли працював лоцманом і водив на Міссісіпі пароплави: «Як правило, низові пароплави проходили далеко від нас; вони обходять мілини і, щоб не боротися з течією, шукають тиху воду під високим берегом, але в такі ночі йдуть прямо по фарватеру проти течії». Твен бачить річку з-за штурвала, але від того її закони не втрачають чинності, не шаліють у зіставленні з тими законами механіки, які обертають тридцятифутові колеса. «Я збагнув, що течія тут звертає до лівого берега, а це означало, що я потрапив на переказ; і через те я повернув увліво», — Гек мусить рахуватися з законами Річки, людство мусить шанувати закони Природи.

На символічне значення, якого набула в романі Твена річка, вже давно звернули увагу літературознавці. Міссісіпі вільна, і «десять тисяч Річкових комісій з усіма золотими розсипами світу не зможуть загнуждати цю беззаконну річку, не підкорять її, не обмежать, не скажуть: «Йди туди» чи «Йди сюди», не примусять слухатися... не перекриють їй шлях такою перепорою, якої б вона не зірвала». Предбачити успіхи не завше мудрих гідротехніків у ХХ столітті романіст, звичайно, не міг — він ще вірив у можливість мирного співіснування людини і Природи. Тепер, коли баланс взаємін двох світів, у яких існує людина, — успахдананою нею сфери і створеної штучно технісфери, — порушено, деякі твердження письменника можуть викликати іронічно-сумну усмішку. Вони видаються нам застарілими. Ми знаємо більше, і це той випадок, коли знання множать печаль. І — тривогу за себе, за розум, який розминувся з мудрістю.

Багато мовлено і писано про закоханість Твена в техніку (аякже, він був серед тих, хто першими перейшли від пера до друкарської машинки, він вкладав — хоч і безуспішно — значні кошти в різні технічні новації), в цьому догледіли навіть якусь специфічно національну рису. Що ж, він і справді любив пароплави, але оспівав не технічний прогрес і прославив не розум як такий — він хотів повірити в те, у що вірилось дедалі важче, а саме — в прогрес духовний, в мудрість, яка розпорядиться здобутками «чистого», етично нейтрального розуму. Аналізуючи «міссісіпські» твори Твена, А. С. Ромм пише: «Між пароплавом і річкою існує повне взаєморозуміння, вони спілкуються на одній мові і живуть єдиним життям. У художній системі книжки ця думка посідає значне місце; саме вона визначає її образний лад. У прямій залежності від неї перебуває структура метафор Твена з їхнім характерним пантеїстичним забарвленням». Усе правильно, все так — і про злагоду пароплава з річкою, і про елементи пантеїзму (їх, очевидно, вимагав сам «жанр міфа»). Подібні спостереження висловлюють й інші автори — вітчизняні та зарубіжні, але уважний читач мав би, напевно, здивуватися: чому пароплав? Плїт! — ось на чому подорожують в «Пригодах Гекльберрі Фінна» підлітки. Чи, може,

між ними нема принципової різниці? І пліт, і пароплав — вони «придумані» людиною, зроблені нею для себе і для річки. Проте різниця є, і дуже дивно, що її не завважили. Згадаймо лише один епізод з роману. Це відбувається вночі: «Ми думали, що пароплав постаріється пройти близько, не зачепивши плоту, але він ішов прямисінько на нас. Він був великий і рухався швидко, наче чорна хмара, всяна рядами світлячків по краях; і раптом навалився на нас, великий і страшний, і довгий ряд відкритих топок засяяв, як розжарені до червоного зуби, а велетенський ніс і кожухи нависли просто над нами. Звідти закричали на нас, задзеленчали у дзвін, щоб зупинити машину, здійнялася лайка, зашипіла пара — і не встиг Джим зіскочити у воду з одного краю, а я з іншого, як пароплав з тріском пройшов прямо по плоту».

Після цього якось важко погодитися з твердженням, начебто «рука лоцмана на кермовому колесі слухняного залізного велета, яка примушує його рухатися у злагоді з вільною, розкутою природною стихією, — саме такою є найточніша метафора прогресу в розумінні Марка Твена». Мовлено це з приводу «Життя на Міссісіпі», але ж ця документальна книжка писалася, по суті, одночасно з «Гекльберрі Фінном», тому припущення, мовби Твен «відкоригував» свою метафору прогресу, також треба відкинути.

Твен рятувався. Він шукав безпечні місця, де може врятуватися від бездуховної цивілізації людина. Він шукав острови, де свобода можлива.

Острів Джексон? Колись він називався інакше — Глескок, тут можна було робити «все, що заманеться» — купатися, гратися в піратів, харчуватися рибою і яйцями черепах. День, два, тиждень... І все. Робінзоном може бути конкретна людина, а не людина як така.

Пліт — також острів. Він захищений водою від брудних берегів, він у русі, але й сюди добираються повноважні представники доколишньої цивілізації — «Король» і «Герцог». Острів — це те, що можна анексувати. Або розбити...

Островом є і пароплав. Диво техніки! Людині здається, що вона підкорила машину, що стала завдяки цьому всесильною. Але й на цьому острові людство не врятується: машина сти-



Ілюстрація Е. Кетбл до роману «Гекльберрі Фінн».

хія страшніша від природної. У «Гекльберрі Фінні» пароплав розбиває пліт і, навіть не затримавшись, аби підібрати людей, мчить далі, вперед; у «Житті на Міссісіпі» йому страшенно хочеться буцнути «мілину на своєму шляху, та так, щоб вона вилетіла на середину Мексиканської затоки», і відчуває прикрість, що доводиться йому відмовитися від свого наміру.

Чи ж надовго та відмова? Нині є судна, обладнані водометними двигунами, — вони не зупиняються перед мілинами. Острів Джексон — теж мілина. Щоправда, велика, а тому — хай побуде. Нічого-нічого, хай...

Три острови, а рятунку нема ніде. Їм тісно на великій Міссісіпі. Вони не можуть співіснувати, не можуть розминутися, і тріск, з яким пароплав роздушив пліт, — ось справжня метафора прогресу в уяві письменника.

То була дуже містка метафора. І дуже американська, хоч в країні підтримувалася наївна віра в «американську мрію», а слова «прогрес», «ідея прогресу», «прогресивна ера» звучали щонайменше з трьома знаками ослику. Ралф Габрієл у колективній «Літературній історії Сполучених Штатів Америки» пише про те, що в період, коли Твен «сформулював основні принципи свого песимізму, його співвітчизники з надією попрямували в Новий світ, обриси якого ставали дедалі виразнішими». Здавалися виразними... Але Р. Габрієл має рацію, вважаючи, що простежити шлях Твена — означає зрозуміти власне Америку в один з найважливіших періодів її існування. Чи ж не тому так багато прочитань Твена — суперечливих, з діаметрально протилежних позицій — запропоновано дослідниками?

Жоден із них не може обминути праць Вана Віка Брукса — загалом прогресивного історика американської літератури, чиї літературознавчі й публіцистичні публікації тривалий час були своєрідним мостом між критикою літературною і суспільною, пристрасними закликами до тіснішого зв'язку художнього слова з життям, до відмови від фальшивих цінностей і антидемократичних тридицій. Його критичний погляд на невтішні реалії антагоністичного суспільства, наукова обґрунтованість висновків і щире вболівання за долю творчої особистості підкуповують. Брукс із сумом констатував: «Ми звикли до занапащеної, розбитої і скаліченої долі письменника». Під таким кутом зору він проаналізував і життєвий та творчий шлях Твена (про що свідчить і назва його книжки — «Болісне випробування Марка Твена»), хоч при цьому припустився деяких неточностей і спрощень, які перекочували і в пізніші праці інших дослідників — аж до сучасних включно. Хоч би як високо ми не поцінували спадщину Брукса, пам'ятати про це мусимо, інакше годі збагнути трагедію Твена як митця.

Трагедія була — про неї треба говорити. Можна говорити і про неповну реалізацію творчих можливостей видатного романіста, але при цьому слід чітко розмежовувати окремі поступки письменника невибагливій публіці й ті вершинні твори в його набуток, в яких він таки реалізував себе. Хіба не

дивно було б читати, що Сервантес не реалізував своїх творчих можливостей у «Дон Кіхоті», Толстой — у «Війні і мирі», а Шевченко не все, на що був здатний, зробив у поемі «Кавказ»?! То правда, що Твен творив не завдяки суспільству, а всупереч йому, але хіба не так творили впродовж століть усі справжні митці? Можна казати про ті чи ті обставини, які не сприяли творчості (згадаймо хоч би безталанну долю талановитого Анатолія Свидницького й усіх різночинців), але ніяк було б твердити, що хтось став би «кращим» письменником, якби в нього була інша дружина, не ті друзі чи слухняніші діти... А саме це, йдучи за Бруксом, твердять і деякі наші дослідники. В одній монографії, наприклад, читаємо, що «готовність Твена до поступок сягала так далеко, що він дозволяв не лише Хоуелсу, а й дружині редагувати написані ним твори й усувати з них те, що було несумісним з правилами «добропристойної» поведінки», інакше кажучи — не лише ерудованому й досвідченому письменнику-другові, яким був Вільям Дін Хоуелс (Брукс, до речі, критикував його як літератора «для благородних», насправді ж саме він зажадав «тісного діалектичного зв'язку мистецтва з життям»), а й дружині, на чий смак Твен покладався. Мовби бракує прикладів того, як письменники дослухаються до зауважень своїх перших читачів — друкарів... І взагалі: чи не надто багато уваги зосереджено на дружинах письменників? Одні осуджують Софію Андріївну, інші закликають «зрозуміти» її, Наталі Гончарову ще недавно змальовували мало не призвідницею смерті поета, а тепер виставляють «добрим генієм». Косяком пішли твори про Ликеру Полусмак, про три любові Івана Франка, а про дружину Готорна в один голос кажуть, що вона виконувала роль цензора, захоплювалася не тим, що було варте того, і водночас — була ангелом-хранителем видатного письменника, музою, якій він зобов'язаний геть усім. Спробуй-но розібратися! Чи, може, розбиратися треба в іншому?

Позиція Брукса вгадується і в тому, як пояснюють причини що спонукали Твена заснувати власну видавничу фірму: «Одружившись... з Олівією Ленгдон, донькою багатого вуглепромисловця, Твен прилучився до кола американської

«респектабельної» буржуазії. Родичі-капіталісти допомогли молодому письменникові зробити перші кроки в незвичній для нього ролі заможної людини; в подальші роки він втягнувся в широкий спосіб життя, який вимагав усе більших прибутків. Поступово заробіток від книг перестав задовольняти Твена, і він запраг підприємницької діяльності, яка обіцяла великий зиск». Про ці не зовсім мудрі спроби змалювати «падіння ангела» можна було б і не згадувати, якби не спотворювався образ письменника, чиї кращі твори ввійшли до золотого фонду світової літератури, і якби таке потрактування життєвих цінностей Твена не полегшувало завдання тим, хто воліє применшити значення демократичних спонук у його творчості. Парадокс: критикуючи суспільство, яке, мовляв, спокусило письменника, деякі літературознавці дискредитують — хай і мимоволі — одного з найбільших критиків цього суспільства. Ось так доводиться розплачуватися за некритичне сприйняття чужих висновків і схем. А вони, ці схеми, живучі. І постійно гальванізуються. Геролд Блоджет, наприклад, пишучи про те, що Твен побував улітку 1872 року в Англії й утримався від критичних випадів на адресу європейців, не задовольняється простим поясненням самого письменника, якому було незручно відповідати критикою на гостинність. Він іронічно констатує: «Величезні тиражі книг, переповнені зали на лекціях, численні святкові застілля, на яких Твен вражав дотепністю, дружба з європейськими знаменитостями, розмаїті почесті аж до оксфордської мантиї — все це неминуче перетворювало письменника в такого собі міжнародного паяца». Отож гонитва за грішми, нестримне шанобство, плебейський пієтет до можновладців і загравання з невибагливою публікою — повне обуржуазнення... Чи можна ще вигадати щось брудніше про митця, який був переконаний у несумісності буржуазної цивілізації та вільного розвитку особистості?

Виявляється, можна! Береться під сумнів навіть його недвозначне ставлення до расової дискримінації. Генрі Неш Сміт, наприклад, оцінюючи внесок Старого Півдня в літературу, вважає «необхідним згадати, що Марк Твен виріс у рабовласницькій общині, деякий час служив в армії Конфедерації,

а події його найбільшої книги «Гекльберрі Фінн», яка розповідає про рабство, відбуваються на рабовласницькій території». Для чого це мовиться? А для того: «Якщо Марк Твен і прагнув якоюсь мірою до викриття Півдня, то його все ж навряд чи можна назвати в числі митців, які прославилися своїми виступами проти суспільства, котре породило їх. Справедливіше було б вачити неоднозначне ставлення Твена до Півдня — нестерпне й водночас плідне співіснування в його художній творчості любові й антипатії». Любов була, але не до рабовласницької системи, і Генрі Неш Сміт це добре знає. Не може він не знати і того, що в армії Конфедерації молодий лоцман рахувався аж... два тижні, й сам факт дезертирства мав би, здається, змусити численних тлумачів до обережнішого поводження з біографією свого героя, та ба! Знову і знову читаємо, що через відсутність належної освіти (якої — університетської, літінститутської?) й через особисті обставини він не зміг стати таким письменником, яким мав бути; знову і знову повертаються біографи до гонитви Твена за грішми, до його «бізнесменства». Що ж було насправді з організованою ним на початку 80-х років книговидавничою фірмою?

Називалася вона «С. Л. Вебстер енд компані». Твен видав великою серією мемуари генерала Гранта і не прогадав — успіх був нечуваний, 300-тисячний тираж дав чималий прибуток. Але згодом справи пішли гірше і врешті — крах. Надії, пов'язані з лінотипом Пейджа, також не збулися. Повне банкрутство, борги, які довелося сплачувати мало не до смерті. Можна, звичайно, пояснювати невдачу складною економічною ситуацією в країні, браком досвіду і спритності в новоявленого бізнесмена чи якимись іншими причинами, та більше цікавить інше: що примусило письменника вдатися до підприємництва? Можливо, справді — жадова до грошей, мрія про багатство? Добре, що хоч Діксон Уектер проявив належну об'єктивність і з'ясував: у той час видавці, користуючись тим, що не було конвенції з авторського права, видавали багато зарубіжних авторів, своїм письменникам платили вкрай мало, тож Марк Твен хотів вирватися з-під експлуатації, стати назалежним. Чи ж маємо його за це осуджувати?

Кожен, врешті, живе за законами свого суспільства — хоче того чи ні, і Григорій Сковорода — один з небагатих винятків. Відомі слова російського анархіста Кропоткіна про те, що «люди кращі, аніж установи», можна перефразувати й так: люди кращі, аніж суспільство, в якому вони приречені жити. І Марк Твен належав до тих, хто був справді кращим у тогочасному суспільстві, хто зумів побачити його жорстокість і глупоту з вічнозелених верховин мудрого і справедливого міфа. Вселюдського і всечасового. Того, що живе у болісній і спраглий мрії про «золотий вік», у ностальгійному спогаді про дитинство, яке невідь кому й належить: чи тобі, чи тим людям, котрі померли задовго до твого народження. Міф Твена народився саме з такої мрії і з таких спогадів. Народився в с у п е р е ч тогочасному суспільству, але не поза ним. Зізнання, яке робить сумними навіть найбільш веселі міфи. Міф Твена — не справжній. Бо справжні не бувають ні сумними, ні веселими: «...і був вечір, і був ранок: день один». Перший. А потім були інші дні сотворення світу; з'явилась і людина. Навіщо? Задля якої мети? Мине час, і Твен напише про «це нікчемне життя, безглуздий всесвіт, жорстокий і нищий рід людський», але тоді, творячи «Пригоди Гекльберрі Фінна», він хотів побачити день перший, хотів сотворити його іншим: щоб трішки більше стало світла, щоб трішки менше стало п'тьми. А так не буває! Так буває лише в дитинстві.

— Цього не було ніколи! — суворо сказав критик Ван Вік Брукс у розмові зі Скоттом Фіцджеральдом. Сказав, коли той за дорученням групи молодих письменників прийшов до нього, щоб поздоровити з премією журналу «Дайєл», присудженою йому за книжку «Тяжке випробування Марка Твена». А втім, то був лише привід: представники «нової хвилі» в американській прозі вирішили висловити уславленому критику вдячність за те, що своєю естетичною програмою він допоміг їм усвідомити роль їхнього покоління в літературному та громадському житті, але водночас і висловити серйозний закид. Їм здалося, що в своєму прагненні з'ясувати, чому ж американська література досі не стала великою, Брукс, вка-

зучи на вади й недоліки, зайшов надто далеко — до натяку на те, начеб у неї взагалі не було ніяких досягнень. Свої міркування вони виклали в листі, що його мав прочитати Фіцджеральд. Він читав:

— «...У Марка Твена є вражаючі сторінки, де було те, чого ми так і не знайшли у вашому «Тяжкому випробуванні Марка Твена». В них не лише гіркота тих нелегких часів на Міссісіпі, але й романтика, й гумор першовідкривачів величезного дикого континенту, і в усьому цьому — в гіркоті, романтиці, гуморі — є щось більше, аніж відображення конкретних ознак місця і часу. Нам відкривається на цих сторінках суперечлива складність буття взагалі».

— Пробачте, але мушу вас на хвилинку зупинити... Щодо Заходу, то я цілком переконаний в тому, що його уславлений гумор і не менш уславлена романтичність значною мірою вигадані. Дитинство Марка Твена на Міссісіпі було вкрай нудним: уявіть собі вбогі поселення, розкидані на брудних берегах. А романтика пригод, які згодом випали на його долю в Неваді й Каліфорнії, зводилася головним чином до богухульства, пияцтва, азартних ігор і різанини. Грубі веселощі — це тільки істерична розрядка після пережитих незгод і постійного притлумлення бажань.

Фіцджеральд, сам родом із Заходу, знав, що життя там не мед, але погодитися з Бруксом не міг:

— Невже ви справді вважаєте, що в часи Марка Твена життя було абсолютно позбавлене романтики?

Він сказав, що навіть лоцман на Міссісіпі пишався своєю участю в обживанні нового континенту, сказав про дивовижний дух товариськості серед золотощукачів і фермерів, які називали себе не інакше як «капітан» чи «полковник», нагадав про старі пісні та оповіді, де в темі освоєння Заходу йому завше причувалося щось героїчне, і врешті запропонував:

— Уявіть собі, чим було життя серед піщаника, серед фантастичних обрисів рудих гірських хребтів Невади, під невидимим наглядом безликих поганських богів... Хто б не сп'янів, опинившись на золотому березі, де назавжди звільняєшся від тягот попереднього життя, де невладен сам Час, де життя здобуває первісну райську свободу, де завжди

літо й завжди день? Уявіть собі, як вечірнє сонце забарвлює пурпуром гори й пурпуровою мережею заволочує морський горизонт, уявіть людей, які побачили безкраї далі нового океану і які вслухалися в шум прибою, могутнього, ширшого і звучнішого, аніж прибій старих морів. Невже вам не здається, що, почувши і побачивши все це, вони починали відчувати себе богами?

Брукс терпляче вислухав цей пристрасний монолог предстваника молодого покоління літераторів і доволі сухо зауважив:

— Головною умовою виживання першовідкривачів Заходу, зокрема й Каліфорнії, було, гадаю, придушення всіх інстинктів. Ви припускаєте, що покоління Марка Твена було здатним милуватися краєвидами? Сумнівно... Воно нехтувало спогляданням краси природи й зосереджувало всю увагу на першочергових, матеріальних проблемах. Психологія пуритан першовідкривачів, як мені здається, виховала в американців дивовижну байдужість до краси природи. Не вважайте перебільшенням, але, на мою думку, важко знайти бодай одного американця, якого б вона по-справжньому зворушувала.

Так сказав Брукс. Взаємини Твена з природою як естетичним об'єктом він вважав невизначеними. Він відмовлявся вірити, що в Сема Клеменса було таке дитинство, яке пізніше, згадуючи, змалював Марк Твен. І почасти мав рацію.

Народився Семюел Клеменс 1835 року в маленькому селищі Флоріда штату Міссурі, і своїм народженням, як згодом напише в «Автобіографії», «збільшив кількість населення рівно на один процент — не кожен історичний діяч може похвалитися, що зробив більше для свого рідного міста». Але справді рідним містом став для нього Ганнібал, куди родина провінційного юриста переїхала через чотири роки, марно сподіваючись, що тут, на березі Міссісіпі, вдасться зажити ліпше. Рано втративши батька, Твен пізнав смак хліба ранніх літ, і дитинство його аж ніяк не назвеш щасливим. Родинні нещастя і клопоти ввійшли в його пам'ять разом з гнітючими враженнями про не завжди зрозумілу жорстокість дорослих.

Він, зокрема, бачив, як серед білого дня господар убив «власного» негра, знав, що іншого негра врятувати також не вдалося, — втікаючи від переслідувачів, той втопився. Суспільство, здається, зробило майже все, щоб виховати собі майбутнього ворога (і якщо згодом Марк Твен був не завжди послідовний у своїй критиці соціальної дійсності, то це зовсім не заслуга Америки і, звичайно ж, не наслідки впливу багатих людей, з якими він породичався). І все-таки дитинство в майбутнього письменника було.

Були, хай і недовго, ті нескінченні дні, кожен з яких за насиченістю пригодами і враженнями дорівнюватиме колись десятиліттям. Були й маленькі радощі, й великі вигадки — все, чого не може відібрати в людини жодне, навіть найжорстокіше суспільство. Дитинство можна обкрасти, зробити трагічним, але вкрасти його неможливо — воно належить одному. У ньому завше буде те, чого не знатимуть і не бачитимуть інші. Ось і в дитинстві Твена було те, чого насправді не було. Він жив не лише тими радощами і прикромцями, які дарував Ганнібал, а й іншими — м о ж л и в и м и, і межа між реальним і уявленим часто ставала оманливою. До дванадцяти років, коли довелося полишити навчання і стати до праці, він встиг прожити і пережити стільки, що цього вистачило б на кілька дорослих віків. Слухаючи застережливе дзеленчання неповоротких пароплавів, ставав засмаглим і обвітряним лощманом; наживлюючи гачок саморобної удки, уявляв рибу — хитрючу, але все ж не надто обережну, і уявляв так чітко, що сам починав причмокувати, перевтілюючись у неї; слухав, затамувавши подих, розповідь свого друга Тома Бленкенципа про те, як його брат Бен упродовж кількох тижнів переховував в очереті негра, — і вже бачив себе хоробрим рятівником, який крадькома, ризикуючи життям, несе в заплаві торбинку з наїдком, або — забувши про колір власної шкіри — ставав тим нещасним втікачем... Він «жив» за себе і за багатьох інших людей — реальних і вигаданих. Як і всі, Твен мав не одне дитинство. До якого ж з них він повернувся у своїй головній книжці?

До того єдиного, яке в нього було. Розчленувати його на своє й «чужі» він не міг і не хотів. То було дитинство Сема

Клеменса, який хотів стати Робіном Гудом чи Робінзоном Крузо, і його друзів — Тома Бленкеншипа й Томаса Соєра Співі, які стали в житті суддею й фермером, а в художньому творі Геком і Томом — героями такими ж безсмертними, як і Робін Гуд чи Робінзон Крузо. Славетні герої Твена мали й інших прототипів. Відомо, наприклад, що на початку 1870 року письменник відгукнувся на лист «найпершого, найстарішого і дорогого друга» — Уїлла Боуена, деякі риси якого і пригоди, пов'язані з ним, легко вгадуються в Томі Соєрі. Історики літератури не сумніваються, що батьком Гека був ганнібальський п'яничка, що жив такий «індіанець Джо», що й інші герої — цілком реальні, не вигадані люди. Не заперечував цього і сам Твен: «Більшість героїв цієї книжки живі донині». Він мав на увазі й свою матір, яку можна було впізнати в образі тітоньки Поллі, і Джона Бріггса (Джо Гарпер), і Лауру Хокінс, з якою колись заблукав у печерному лабіринті. Вона, до речі, на 18 літ пережила письменника і, керуючи міським притулком для сиріт, як дорогу реліквію зберігала фото, на якому двоє вже — ова! — літніх людей і підпис: «Том Соєр і Беккі Тетчер». Так, Марк Твен мав право вважати й себе Томом, Геком і всіма іншими героями своїх творів. Може, навіть більше право, аніж на те, щоб вважати себе, вже відомого письменника, тим Семом Клеменсом, який постає зі сторінок біографічних досліджень. Доскіпливі біографи вже довго сперечаються про те, яким насправді було дитинство Марка Твена і яким був тогочасний Ганнібал, ушлавлений письменником як Сент-Пітерсберг. Відшукуючи нових прототипів, зіставляючи біографічні й літературні епізоди, вони, проте, доходять різних висновків щодо реалізму й мети, яку ставив перед собою автор «Пригод Гекльберрі Фінна». Одні вказують на абсолютну документальність змалюваного і на цій підставі роблять висновок, що Твен — реаліст, інші відшукують романтичний пафос, ідеалізацію дитинства і отрочтва у його творах, що має слугувати аргументом на користь таких різних тверджень: Твен — герой і Твен — боягуз.

У «Літературній історії Сполучених Штатів Америки» Діксон Уектер писав: «Ностальгія, туга за хлоп'ячим раєм



Ілюстрація Т. Вільямса
до роману «Том Соєр».

«там, далеко, за горами» глибоко імпонувала віковій юнацьких поривань... Вона висвітлювала й сильні сторони Марка Твена — світ почуттів і вчинків. Він завжди краще висловлював те, що почував, аніж те, про що думав і що споглядав». Трохи незрозуміло, чому треба протиставляти почуття і вчинки осмисленню і спостереженню, але зрозумімо, якщо продовжимо цитату: «Хлоп'ячий світ давав йому можливість вийти за межі економічних і політичних суперечностей, серйозних проблем і самоаналізу». А в іншому місці: «Твен писав про хлопчиків тому, що сам залишався хлопчиком в цей позолочений вік, хлопчиком із містечка передвоєнних часів на березі великої річки». Інакше кажучи, Твен повернувся до себе справжнього — відкинувши, бодай на якийсь час, усю ту соціально-економічну проблематику, в якій почувався непевно... Ні, він нікуди від цієї проблематики не втік! Навіть

у своїх фантастичних творах міцно стояв на конкретній землі, відчуваючи її дихання і спрагу. Його часто називали «поганим» американцем або взагалі «не-американцем», але цікаво, що І. Тургенев, познайомившись з ним, сказав його співвітчизнику:

— Ось тепер я зустрівся з людиною, що повністю відповідає моєму уявленню про те, яким має бути американець. Інші ваші друзі, які були тут, і ви самі, просто нетипові космополіти. Ви могли б бути ким завгодно. В цієї ж людини є своє обличчя, в ньому є дух землі.

Глибоко національний характер його гостропроблемної творчості відчув зокрема й Іван Франко: «Тільки той писатель може нині мати якесь значення, хто має і вміє цілій освіченій людськості сказати якесь своє слово в тих великих питаннях, що ворують її душею, та zarazом сказати те слово в такій формі, яка б найбільше відповідала його національній вдачі. І тільки такий писатель буде рівночасно зрозумілий і цікавий не тільки для своїх найближчих земляків, але й для цілого цивілізованого світу, бо всі знайдуть у його творах, хоч і яка була би незвичайна та оригінально-національна їх форма (взьмемо для приміру твори нашого Шевченка, англічанина Діккенса, американця Марка Твена, мадьяра Міксата або чорногорця Йовановича), ті самі чуття, сумніви, страждання, симпатії, що становлять суть душі сучасного освіченого чоловіка».

Твен — реаліст. Але не в тому значенні, яке вкладають у це слово ті, хто невтомно вказує на документальність і автобіографічність Томових і Гекових історій. Не правдоподібність і не життєподібність цікавила письменника. Колишній лоцман, він добре знав, що кожна річка має не лише фарватер, що є місцини зі стоячою водою і навіть зі зворотною течією. Є! А річка, проте ж, тече в одному напрямку, скоряючись якимсь загальним законам. Спокусливо було порівняти з нею історію, прочитану як рух, як прогрес. Але для цього треба знати не лише напрямок, а й мету руху. Куди, до якого сенсу рухається історія? Що стоїть за цим рухом — світовий дух, як твердив Гегель, стихійна енергія життя чи

щось інше? Твен спіткнувся на порозі одвічних запитань — далі він не ступив. Проте не варто, мабуть, недооцінювати того факту, що він таки дійшов до порога, і даремно іронізують деякі дослідники з приводу його «філософського дилетантства».

Твен не філософ і не історик, він не запропонував власної філософії історії, не приєднався до жодної з існуючих історико-філософських концепцій. Хоч багато що в його світогляді своїми витокami має ідеали мислителів Просвітительства, актуалізовані Маколеєм та іншими істориками, які вірили в розум, ми не маємо достатніх підстав вважати, що його уявлення про історичний прогрес збігалося з їхньою чи якоюсь іншою теорією. Твен — не теоретик. Його публіцистичні висловлювання про сенс буття, про мету історії (природної та суспільної) вельми суперечливі, тож наївними видаються всі спроби узгодити їх, звести до однієї системи, яка б дала можливість говорити про оптимізм чи песимізм історичного мислення Твена. Це, звичайно, жодною мірою не означає, що він почувався невпевнено при аналізі гострих соціально-економічних проблем сучасності. Його погляд на тогочасне суспільство критично-реалістичний, в основі — аналіз дійсності. Але цього йому було замало. Він прагнув побачити сучасне в потоці історії, збагнути, де, на якому відрізку великої Ріки часу ми перебуваємо сьогодні, куди відносить нас течія і чи годні ми з нею боротися. Можна було залишатися на березі і, відчуваючи під ногами надійну твердь конкретики, робити свої висновки на основі безпечно-го споглядання могутньої течії: щось пливе, хтось відчайдушно борсається, силкуючись дістатися протилежного берега, а ген там, між байдужих хвиль, раз у раз з'являється гостре підборіддя того, кому вже нецікаво, що буде з ним і людством он за тим поворотом. Можна було, і так творять тисячі письменників, але Твен відштовхнувся від берега і відчув себе в полоні стихії. Зі свого плавання він не привіз наукових істин — його набутком (і нашим!) став міф. Сумний міф про те, що островів нема. Це свідчення тим переконливіше, що Твен цілком щиро прагнув їх відшукати. А натомість збагнув: їх не було і в минулому.

Відомо, як уїдливо і послідовно Марк Твен критикував романтизм. Вважається, що його власні естетичні погляди сформувалися до 1890 року. Дата ця, ясна річ, є умовною, вона трохи силувано підтягується до його відомих статей про Джеймса Фенімора Купера та інших романтиків. Насправді ж позиція Твена щодо творчих принципів великих попередників сформувалася значно раніше — вона зафіксована в численних листах, в публіцистиці, в ранніх пародіях на поезії Лонгфелло та Колріджа, в оцінках, що їх він давав тим своїм сучасникам, які були, на його думку, «заражені» романтизмом. Згодом у статті «Ще раз про літературні гріхи Фенімора Купера» (1895) він писав: «Стилеві деяких авторів властиве розмаїття, але стиль Купера відзначається повною його відсутністю. Стиль Купера неодмінно величавий, піднесений і шляхетний. Стиль письменника можна порівняти з армією, автора — з полководцем, а книжку — з воєнною кампанією. Деякі автори порівнюють силу атаки з силою чи слабкістю, з важливістю чи мізерністю того, проти чого спрямовано атаку, але Купер — ніколи. Куперу байдуже, ведеться атака проти стотисячного війська чи проти однієї корови, — він кидає проти них всю свою могуть. Він навально мчить уперед з усіма своїми батальйонами за спиною, з кавалерією в авангарді, з артилерією на флангах, з піхотою, зосередженою в центрі, під брязкіт сорока оркестрів, і хоч би то була стотисячна армія чи корова, але наприкінці бою ви побачите, як він повертається церемоніальним маршем, терпляче несучи на плечах найсмачніші фрагменти своєї жертви до самісінького привалу». Останні слова — з найкращого «індіанського» роману Купера. Твен щедро цитує цей твір і звинувачує автора в усіх, здається, можливих і неможливих прорахунках. Відсутність логіки? Ось вона: «Він дозволяє, щоб досвідчений, обережний Звіробій, він же Соколине Око, невідомо чому залишив свою рушницю на землі там, де її одразу мав помітити вже перший ворог-індіанець, — рушницю, яка її власнику була дорожчою за все на світі! — і читачеві не пропонується жодного пояснення цього незрозумілого вчинку... В іншому місці Купер дав можливість Хейворду вистрілити в індіанця з незарядженого пістолета — і жодним

слівцем не пояснив, яким чином той це зробив». Багатослів'я? Скільки завгодно прикладів! Пишномовність? На кожній сторінці, у кожному абзаці! Невміння передати психічний стан героя через його рухи? Є і це — «...а ті руки, які вона, склавши долоні, вознесла до неба». Твен саркастично зауважує, що йому «не зовсім» подобається ця фраза, бо вона наче «припускає, що в Аліси були ще й інші руки, які вона на хвилину схвала до скрині, аби зручніше було вознести до неба перші руки».

Тон зауваження, як бачимо, майже знущальний. У попередній статті («Літературні гріхи Купера») Твен відзначив, що Купер порушив 19 правил з тих 24, яких мусить дотримуватися художня література (серед них такі: уникати надмірностей; використовувати потрібне слово, а не його трокерідного брата; не відступати від правил граматики; послуговуватися простим стилем без прикрас та ін.), у ній же читаємо, що автор «зумів зробити 114 літературних огривів із 115 можливих» на двох третинах сторінки. Чим же викликана така нещадна критика?

Справа, звичайно, не в стилі, хоч саме проти стилю Купера й інших романтиків найдужче повстає Твен. Його власний стиль, як відзначають дослідники, «став одним з кращих в американському письменстві — легкий, гострий, чутливий до діалектних нюансів, він ніс у собі шари комічного й сатиричного, дошкульної іронії та їдкового гніву» (Діксон Уектер), в ньому буяють традиції західноамериканського фольклору й «газетних» гумористів, порівняння несподівані й влучні, «в метафоричній структурі мови є щось від «синкретичного» мислення» (Анна Ромм), і Твен був першим, хто в «Гекльберрі Фінні» «довів усій Америці, що розмовна народна мова здатна задовольнити будь-які потреби серйозного письменника щодо засобів вираження» (Генрі Неш Сміт). Стиль Твена сформувався в полеміці з іншими індивідуальними стилями і з «метастилем» романтизму як методу. Але за цієї полемікою, за не завжди толерантним ставленням Твена до своїх попередників стояло щось незмірно більше й важливіше, а саме — принципове неприйняття письменниками-реалістами естетичної платформи романтизму.

Ситуація повторилася: на початку XIX століття романтизм вів таку ж боротьбу з анахронізмами класицизму, яку тепер оголосив йому самому реалізм. Вільям Дін Хоуелс мав рацію, пишучи в «Критиці й прозі», що «при своєму народженні романтизм, як і реалізм сьогодні, прагнув поглибити в мистецтві психологічні засади, зламати всі перепони на шляху свободи художньої творчості, вирватися з-під влади традиції, яка паралізує митця. Весь свій запал романтики витратили на досягнення цієї мети, і вже не їм, а реалістам випало утвердити закон вірності мистецтва дійсності й відповідності вчинків героїв життєвим мотивам як неодмінної умови справді великої літератури». Але при всій подібності протесту була й суттєва відмінність: автори вже перших маніфестів реалізму прочитували дійсність як історичну. Наступ був, сказати б, тотальнішим, і вівся він не лише на відкритому полі побутового, «низького», злободенного, а й проти найукріпленіших фортець романтизму, головною серед яких був історичний роман. У цьому зв'язку особливо доречною і стратегічно важливою виявилася критика, з якою виступив «не теоретик» Твен проти родоначальника жанру історичного роману — Вальтера Скотта. Вона видається навіть важливішою, аніж полеміка з Купером.

Без полемічних перегинів не обійшлося і тут. Твен, забувши правило, ним же сформульоване, кидає в бій такі могутні сили, мовби перед ним стотисячна армія, а не вдвічі — принаймні — менша. Вирок, який він оголошує Вальтеру Скотту, міг би видатися справедливим хіба що стосовно Нерона: злочин англійського романіста перед людиною і людством, перед історією й сучасністю в тому, що він «влюбив весь світ у сні й марення, в руйнівні й примітивні форми релігії, в застарілі й принизливі системи управління, в глупство й пороженчу, позірне величчя, позірну корисність і позірне лицарство безмозклого й нікчемного століття, яке давно щезло. Він спричинив незмірне зло, реальніше і тривкіше, аніж будь-хто з тих, хто колись писав». Читаючи таке, відчуваєш, як піднімається волосся і терпне піднебіння, еге ж? А уявімо себе на місці тих, хто взяв творчість автора «Айвенго» темою своєї (ще однієї) дисертації, — жаж! Та й фахівці «по Твену»,

Реклама
з національною
символікою.



як правило, ніяковіють. Тривалий час вони не знали, чим пояснити ці інквизити американського сатирика, але врешті дійшли глибокодумного висновку: Вальтер Скотт і Джеймс Фенімор Купер тут, мовляв, ні до чого — гнів Твена насправді спрямований не проти них, а проти їхніх епігонів. Як просто все... Читаємо, наприклад, в романі «Американський претендент» про коледж Ровена-Айвенго: «Потрапити туди майже неможливо: треба бути або дуже багатою і світською дівицею, або довести, що не менше чотирьох поколінь твоїх предків належали до так званої американської знаті. А в якій будівлі вони живуть! Справжнісінький замок — з вежами, великими й маленькими, з мініатюрним ровом; і все там у

них назване за романами Вальтера Скотта, навіть повітря, здається, насичене королівською величчю і благородством». І обов'язково зірочка чи цифра, яка відсилає до примітки: «Твен виступав не так проти Вальтера Скотта, як проти численних епігонів «шотландського чарівника», які наслідували його в своїх творах». Таким же робом виводиться з-під критики Фенімор Купер: Твен, мовляв, значною мірою вигадав свого Купера, йому просто потрібен був «хлопчик для биття», й він, отже, бив у тім'ячко не «того» Купера, а «іншого», точніше—інших, його епігонів. Чи не надто просто?

Звичайно, звинувачувати Вальтера Скотта за співучасть в існуванні середньовічних форм життя на рабовласницькому Півдні Твен всерйоз не міг, але його слова про «вальтерскоттівську хворобу» літератури дуже й дуже серйозні. Не сер Вальтер Скотт, ясна річ, вигадав касти й ранги, через які «людина ніколи не буває повністю людиною, а завжди є лише частиною людини», але ж він і не повстав проти них — цього було досить, аби Твен без суду присяжних рішуче сказав: «Винен!» І Скотт, і Купер оголошувалися винними не просто за бездіяльність — Твен інкримінував їм (саме їм, а не їхнім співучасникам, які стояли «на атасі») естетизацію середньовіччя. Це було серйозно і не так безпідставно, як здається деяким коментаторам. Згадаймо хоча б «Мерседес із Кастілії» Купера: ідеалізація королеви, романтизація Колумба — наче й не було інквізиції, работоргівлі, геноциду на відкритих землях...

Ні, не стиль романтизму критикував Твен. Його вже не могло задовольнити відношення слова до дійсності, запропоноване романтизмом. Об'єктом критики була позиція найбільших представників цього методу. Як здавалося Твену, надто зручна позиція... Сповідуючи символ віри романтизму, можна було не бачити, чим стала реальна Америка, не чути її волаючих суперечностей. Не бачити й не чути Марк Твен не міг.

Патріотизм? Казенний, він не має нічого спільного з совістю і самостійною думкою, він є недоброякісним товаром, який непомітно підсунула пропаганда. «Впродовж багатьох літ, якщо не завжди, пропаганда в Англії та Америці позбав-

ляла людину права на незалежну політичну думку і вороже зустрічала такий патріотизм, який виростає на підвалинах її власних політичних концепцій і проходить через горнило її совісті. І що ж? У результаті патріотизм був залежаним товаром, отриманим з чужих рук. Патріот не знав, коли і звідки з'явилися в нього його погляди, та це його й не цікавило, бо ж він був з тими, хто, як він вважав, складає більшість — адже тільки це важливо, надійно, зручно... Знайомі ваші одержали свій раціон патріотизму зі спільного кормівника і в приготуванні цього «харчу» участі не брали».

Моральні підвалини? «Наш девіз: «У господа віруємо...» Коли я читаю цей богомільний припис на паперовому доларі (вартістю в шістьдесят центів), мені завше ввижається, що папірець тремтить і постогнує в релігійному екстазі. Це наш офіційний девіз. А справжній, як бачимо, зовсім інший: «Коли англосаксу щось потрібне, він іде і бере». Наша офіційна мораль знайшла своє вираження у величному і водночас гуманному, добросердечному девізі: «ex pluribus unum» («З багатьох одне»), з якого начеб випливає, що всі ми, американці, велика сім'я, об'єднана братерською любов'ю. А справжня наша мораль виражена в іншому безсмертному девізі: «Гей, ти там, хутчіш рухайся!»

Громадська думка? «Громадська думка нації — ця грізна сила — створюється бандою малоосвічених, самозакоханих невігласів, які не зуміли заробити собі на хліб лопатою чи шевською голкою і в журналістику потрапили випадково, на шляху до притулку».

Конгрес? Його можна купити і, заплативши більше, перекупити: «Затвердити асигнування в конгресі потребує немалих грошей, тож зважмо: за більшість у бюджетній комісії Палати представників треба заплатити сорок тисяч — по десять тисяч на брата; за більшість у сенатській комісії — стільки ж: ще сорок тисяч; невеличка надбавка головам однієї-двох комісій, скажімо, по десять тисяч — і вже ста тисяч доларів як не було. Потім ідуть сім кулуарних діячів, по три тисячі доларів кожен: двадцять одна тисяча; кілька членів Палати представників і сенаторів з бездоганною репутацією (конгресмени з бездоганною репутацією коштують

дорожче, позаяк надають будь-якому заходу потрібного забарвлення), — скажімо, десятку на сенат і Палату представників разом — це тридцять тисяч доларів; потім за два десятки конгресменів, які взагалі не будуть голосувати, якщо їм не заплатять...»

Президент? О, «з усіх націй, цивілізованих і диких, які живуть на нашій планеті, ми, звичайно, найбільш груба нація, а наш президент височіє серед нас як монумент... Зовсім недавно, коли його креатура — невдаха-лікар, губернатор Куби, цей шулер в чині майора, — Леонард Вуд, загнав у пастку шістсот беззахисних тубільців і влаштував криваву баню, в якій не змилювався ні над немовлятами, ні над жінками, — президент Теодор Рузвельт, вірцевий американський джентльмен, перший американський джентльмен, вклав усю душу нашої нації джентлюменів в триумфуючий вигук, який він послав Вуду телеграфом, поздоровляючи його з «блискучою військовою операцією» і вихваляючи за те, що «підтримав честь американського прапора». Поза сумнівом, Рузвельт найгірший президент з усіх, яких ми мали, і він найулюбленіший з президентів, він найбільше відповідає нашим потребам».

То хто ж чи що залишається?! Бог? «Гроші — ось бог. Золото, банкноти, акції — бог отець, бог син, бог дух святий, єдиний у трьох лицах». І, як підсумок: «Велику республіку вже не можна було врятувати. Вона прогнала до самої серцевини, наскрізь. Пристрасть до загарбання чужих земель зробила свою страшну справу. Звикнувши топтати законні людські права в чужих країнах, громадяни великої республіки мовчали, коли в їхній власній країні почали топтати їхні власні права. Ті, хто аплодував, коли душили свободу чужих народів, дожили до часу, коли втратили свободу самі... В країні не залишилось інших принципів, окрім принципу наживи, не залишилось іншого патріотизму, крім патріотизму власної кишені».

Послідовно, «пункт за пунктом» Марк Твен розвінчує офіційний міф про торжество «американської мрії» не лише в художній сатирі чи політичних памфлетах, а й у творах, не призначених для друку за життя автора. Дехто з цього

приводу єхидно зауважує: ага, мовляв, безстрашний сатирик також знав страх! Знав. Якщо твори письменника такого рівня не можуть з'явитися за життя автора (діє урядова чи церковна цензура, як то бачимо на сумному прикладі цілих літератур, чи огидна самоцензура видавців-перестрашенців, чи самозахисний інстинкт автора), то це також «памфлет» на несправедливе суспільство. Врешті, хіба опубліковане після смерті Твена суперечить тому, що читаємо в «Позолоченому віці», «Принці і злидарі», «Янкі з Коннектикута при дворі короля Артура» чи в «Пригодах Гекльберрі Фінна»? Ні, в останні десятиліття письменник схилився до песимістичних уявлень про майбутнє роду людського, але погляд його на тогочасну Америку залишався незмінно критичним. Не змінилась і його позиція щодо минулого.

Марк Твен і в «Пригодах Гекльберрі Фінна» критикував романтизм за його ідеалістичне витлумачення історії. На жаль, дослідники світоглядних засад письменника не побачили в цьому творі того, що дає можливість констатувати матеріалістичний погляд Твена на історію. Прагнучи видобути той викривальний зміст, який лежить на поверхні, вони, як правило, обмежуються вказівкою на протиставлення: загіджена, рабовласницька Америка — і «чиста», неупокорена Міссісіпі. З цього протиставлення, прочитаного як символічне, виводиться цілий ряд антитез, які, врешті, навіть поза волею авторів підводять до думки, начебто Марк Твен протиставляв природу й суспільство, історію природу й історію суспільну. Та ні ж бо, не протиставляв! І в цьому він на дві голови вивищувався над тими істориками-професіоналами, які, подібно до Бруно Бауера, Макса Штірнера та інших младогегельянців, обстоювали протилежність між природою й історією, відмовлялися бачити перед собою очевидне: історичну природу і природну історію. Яким би не був первісний план автора «Пригод Гекльберрі Фінна» (а в «плавання» він вийшов, щоб знайти «острів»), Міссісіпі не стала образною антитезою цивілізації англосаксів. Вона постає у творі як частина олюдненої, «історизованої» природи, взаємозв'язаної з суспільством і від нього залежної навіть більше, аніж воно від неї. На цій Річці нема жодного острова, на якому можна

врятуватися від жорстокої дійсності. Річка й сама не стала островом. Не могла стати! Бо вона — частина природної історії. При всій відмінності природного й суспільного буття, воно, це буття,— ці ле, й іншим бути не може. Гуманіст Твен хотів пересотворити світ, знайти для цього зразок. І не знайшов його ні в природі, ні в історії, ні у власному дитинстві. Твір став міфом з від'ємним знаком — про те, що островів нема, що реалістичні міфи неможливі.


Що ж, жанри також вмирають по-різному: одні животіють ще довго після того, як з них вивітрилося справжнє життя (приклад — оди й панегірики), інші чекають весни, з якою, можливо, прийде одужання, а от міф, цей протожанр, ризикнув і, прийнявши надто велику дозу критичного реалізму, не витримає. Чи ж маємо осуджувати автора за цей ризик? Ні, він провів експеримент, важливий не лише для літератури, а й для суспільства, з потреб якого і постав реалізм. Що ж, за все треба платити: людство тримає міфи в пам'яті, як шедеври дерев'яної архітектури в музеї під відкритим небом.

Чи спроможеться вона в майбутньому на новий міф? Твен, здається, в це не вірив. Але ж йому й важче було вірити в іншу — справжню людину! «Злоба ставить її нижче від шурів, лялечок, трихин. Вона — єдина істота, яка завдає болю іншим задля розваги і знає, що це — біль... Нетерпимість — це все для себе і нічого для інших... Така основа людської природи, й ім'я їй — егоїзм». Він хотів повірити в «лицарів праці» (так називалася одна з його промов про робітництво), цікавився успіхами революційного руху в Росії, але врешті пересів на небезпечний стілець мізантропії. В образах Тома і Гека він хотів побачити Адама, але де б він знайшов для свого Адама Едем? Історію Тома Соєра Твен сподівався закінчити одним з двох можливих варіантів: дорослий Том піднімається до суспільних вершин або — закінчує життя на шибениці. Вже тоді письменник не був романтиком... А 1891 року в його щоденнику з'являється запис про можливе закінчення історії Гекльберрі Фінна: «Гек повертається додому. Бог знає звідки. Йому 60 років, втратив глузд. Уявляє, що він ще хлопчик, шукає в натовпі Тома, Беккі та ін. Із довгих блукань повертається Том. Знаходить

WHIPPLE'S DAGUERREOTYPES
WINDY STREAM



After much patient experimenting I have finally succeeded in applying, with more uniform results and certainty, Steam power to do all the mechanical parts of Daguerreotyping, and consequently am enabled to furnish my customers with



BETTER MINIATURES IN LESS TIME THAN FORMERLY, ESPECIALLY BEAUTIFUL LIKENESSES OF LITTLE CHILDREN, Which I will warrant to make satisfactory to parents, If they will call upon me between the hours of 11 and 2, when the sky is clear.

I HEREBY EXTEND AN INVITATION TO ALL, WHETHER THEY WISH TO OBTAIN LIKENESSES OR NOT, To call and examine my large collection of Daguerreotype Portraits, and see the operation of the Miniature Steam Engine.

JOHN A. WHIPPLE.

TWO SILVER MEDALS FOR THE BEST PICTURES & PLATES.

MESSRS. SOUTHWORTH & HAWES,
THE ONLY TRUST BRAND.

Daguerreotype ROOMS,
ARE AT 41 TREMONT ROW, BOSTON.

The attention of all persons interested in photography.

DAGUERREOTYPE LIKENESSES

Of themselves are durable, as they are from Persians, Mexicans, Palestine, Europe, or America, in proportion to the quality of the apparatus.

The same year we have taken copies of every description, without receiving them; also from the most celebrated.

We have in attendance two Ladies, and Females can have assistance in arranging their dress and dignity, and receive them as in colors and appropriate and harmonious for the Daguerreotype.

Our arrangements are such that we take likenesses of children and adults liberally, and of DISTRESSED persons, without any ransom or as persons requiring. We also great pains to have likenesses of deceased persons, especially satisfactory, and they are of use as mementos to the next of kin.

In case of accidents and photographic effects — in instances of character and beauty of expression — in variety of size and delivery of light and shades, we shall also at the highest quality of execution — in variety of size.

The subjects selected in our very best manner if possible. Unusual white will not receive pictures, and every variety of landscape, Churches, and Market, first-class and ordinary.

Ordered by Messrs. A. M. SOUTHWORTH, they will receive the same amount of remuneration. We CHEAP work done PERFECTLY published. They neither use water, nor any liquid, nor any liquid, nor any liquid.

Гека. Згадують старі часи. Життя виявилось невдалим. Усе, що вони любили, все, що вважали прекрасним, нічого цього вже нема. Вмирають». Такої повісті Твен не написав — свій твір він залишив недоторканим. Залишив міфом. Чи ж для майбутнього? В ньому відтворено часточку історії. Бердяєв, звичайно, помилявся, твердячи, що «історія є міфом», але міфи належать таки історії. Так було досі. А як буде?

Міф і реалізм несумісні — ця засторога ряду літературознавців не зупиняє творців літератури. Облишмо Кафку й інших міфотворців, чия творчість спричинилася до критикованої теорії про збагачення реалізму міфотворчістю. Погляньмо хоча б на творчість Чингіза Айтматова чи Нодара Думбадзе. Про роман Н. Думбадзе «Я бачу сонце» критик Лев Аннінський сказав те, що можна сказати і про пізніший «Закон вічності», а саме: «Той факт, що Н. Думбадзе повернувся до дитинства свого героя, щоб дорозповісти про війну, вказує на принципово важливу рису його письменницького характеру: створений для того, щоб стати автором грузинського Ходжі Насреддіна, він усе-таки не може обійтися без тої історичної дійсності, якою живуть, дихають сучасники. І він віддає в жертву жанр». Марк Твен, пам'ятаємо, також хотів «дорозповісти» про дитинство Тома і Гека з позицій реалізму, «вписаного» в жанрові параметри міфа, — і також переконався, що синтез неможливий. Ситуація, отже, повторюється, результати, здобуті першими реалістами, потверджуються. Сьогодні. Але чи треба безапеляційно твердити, що й у майбутньому вони будуть такими ж?

Пересотворення світу триває. З'являться нові реалії, новий стан душі. Адже віримо в це! Людство хоче вірити в існування острова, в те, що ним стане планета. То буде острів для всіх. То буде реалізований міф. Реалізм і міф мусять зустрітись.

СВІФТ, МОЖЕ, Й НЕСВІДОМО, ЗАСТЕРІГ ЛЮДЕЙ
ВІД НЕБЕЗПЕЧНОГО КОНСЕРВАТИЗМУ: ВІН ПОКАЗАВ
УСЮ ГИДОТУ Й ЖАХ ЗАСТОЮ, РАБСЬКОЇ КУЛЬТУРИ,
ДРІВНОГО, ПОЗБАВЛЕНОГО ІДЕАЛІВ, ПОВНОГО
БЕЗГЛУЗДОГО ЕГОІЗМУ ЖИТТЯ.
ВІН, ПРАВДА, НЕ ПОКАЗАВ НІЯКОГО ВИХОДУ З СЬОГО
ДЛЯ ЛЮДЕЙ, АЛЕ ХТО НЕ ХОТІВ ЗАТХНУТИСЬ У ВАЖКОМУ
ЧАДУ, ТОЙ МУСИВ САМ ШУКАТИ ВИХОДУ.
ЛЕСЯ УКРАЇНКА



СВІФТ:
ЕРОЗИЯ УТОПІЇ ЧИ ВІРИ В ЛЮДИНУ?

САТИРА — СВОЄРІДНЕ ДЗЕРКАЛО, В ЯКОМУ КОЖЕН,
ХТО ДИВИТЬСЯ В НЬОГО, БАЧИТЬ, ЯК ПРАВИЛО,
ОБЛИЧЧЯ ВСІХ, КРІМ СВОГО ВЛАСНОГО.

ДЖОНАТАН СВІФТ



ДЖОНАТАН СВІФТ

У яких лише гріхах не звинуватило людство того, хто мужньо кинув йому в обличчя слова гіркі й правдиві! «Мізантроп», «людиноненависник», «божевільний» — це все про нього, автора «Мандрів Гуллівера». І навіть — фе! — «кар'єрист», хоч достеменно відомо, що ніякої кар'єри Джонатан Свіфт не зробив. Не зумів чи не схотів?

Єдиної думки щодо цього нема й досі. І то прикро, бо якби йшлося про якогось іншого письменника, то до розгляду таких біографічних фактів і суб'єктивних спонук можна було б і не вдаватися, але Свіфт так багато сказав нам про людину в державній машині, про спутаного Гуллівера, що мимоволі вигулькує доволі ехидне запитаннячко: яким же коліщатком у цій машині був він сам? І яким хотів стати? Не всі письменники кажуть те, що їм велить їхня совість, ще менше тих, хто potwierджує свої ж слова власним життям, що може, таким був і один з найбільших сатириків? Фактів негусто, але й ті під перами дослідників набувають значення протилежного...

Так, відомо, що після глухого Ларакора, де Свіфт був прихордським священиком, його перевели в Дублін — деканом найбільшої ірландської церкви. Одні історики вважають це підвищенням, вбачають у цьому реальну підтримку з боку впливових лондонських друзів і однодумців Свіфта, а Г. Анікін і Н. Михальська у своїй «Історії англійської літератури» дійшли висновку зовсім несподіваного: «По суті, це означало заслання» (видання друге, 1985 р.). Але чому?! Спрацювала, очевидно, та, знайома вже з інших підручників, інерція мислення, за якою виходить, що в засланні перебували не тільки багатостраждальні російські декабристи, а й О. С. Пушкін, дарма що воронцовські альтанки й сибірські рудники — речі мало подібні.

По-різному тлумачиться й участь Свіфта в діяльності лондонського гуртка інтелектуалів. Серед членів того авторитетного гуртка бачимо майбутнього автора «Опери злидарів» Джона Гея, чия сатира своєю спрямованістю на суспільні підвалини наближалася до фронтальної сатири самого Свіфта, був тут і Александр Поп — один з родоначальників англійського класицизму, поет, якого Ян Парандовський у ХХ столітті назве першим професіональним поетом Англії (матеріально незалежним Поп став завдяки не оригінальній поезії, а перекладам Гомера), а ще — поет Томас Парнел, математик, фізик, біолог і уїдливий памфлетист Джон Арбетнот (він же — лейб-медик королеви Анни). Частим гостем на веселих і водночас серйозних засіданнях був міністр Сент-Джон віконт Болінброк — автор цікавих «Листів про вивчення і користь історії». Серед друзів Свіфта був ще один міністр — Роберт Харлі граф Оксфордський. Дружні стосунки скромного ірландського священика з такими діяльними високопоставленими особами дали привід багатьом сучасним дослідникам твердити, буцімто Свіфт зазедве не самочинно визначав політику уряду, був принаймні «міністром без портфеля». Що ж, він і справді помітно впливав на урядову політику в деяких питаннях, є переконливі свідчення того, що завдяки і його зусиллям Англія нарешті припинила війну за іспанську спадщину, але перебільшувати його роль у європейській історії таки не варто — вплив цей не був тривалим і до того ж ґрунтувався не стільки на особистих зв'язках, скільки на колективній позиції усіх членів гуртка. Якою ж була їхня мета? Сучасні дослідники й тут, здається, дещо перебільшують...

Так, зокрема, В. С. Муравйов у загалом цікавій книжці «Подорож з Гуллівером» пише, що Свіфт хотів перетворити літературний гурток у «керівний ідейний центр Англії», в «своєрідну установку для контролю над усією друкованою продукцією» країни, що основним проголошувався «принцип руйнування ідейних структур ізсередини за допомогою пародії», автором якої щоразу виступав би придуркуватий Мартінус Скріблерус (цей псевдонім був колективний). Установа для контролю... Ідейні структури... надто вже по-су-

часному це звучить — наче про міністерство інформації в ХХ столітті. А лондонський гурток міг, ясна річ, претендувати тільки на якісь дорадчі функції, і до його голосу не надто прислухалися ті, хто справді робив політику. Як відзначає, врешті, й сам В. С. Муравйов, уряду непотрібні були високочолі ідеологи — Свіфта і його друзів хотіли бачити в ролі керуючих справами актуальної пропаганди. І тільки. Інакше кажучи, уряд виходив з потреб примітивного практицизму.

Можна припустити й інше: наблизивши розумних і дотепних людей до себе, уряд сподівався таким робом їх нейтралізувати. Згадаймо роман шведського фантаста Пера Вальо «Загибель 31-го відділу», де йдеться про те, що групу критично настроєних талановитих журналістів зібрали на одному поверсі, надали їм повної свободи творчості, гарно платили за найрізкіші статті й статті ці навіть набирали, але... не друкували. Вал, отже, обертається з шаленою швидкістю, а гвинт незрушній і човен стоїть на місці — виїнято маленьку шпонку... Пер Вальо вважав, що написав роман про майбутнє, хоч насправді твір історичний: антинародні уряди завше вміли купувати чи нейтралізувати талант. А що ж Свіфт? Невже людина, яка написала «Казку про бочку», яка гірко розчарувалася в одному уряді (вігів), могла так легко повірити іншим облесникам? Сумнівно... То, може, мають все-таки рацію ті історики, які натякають на кар'єристські розрахунки сатирика?

Від синекури принаймні Свіфт не відмовився б, це точно. Один з найсерйозніших радянських дослідників О. А. Анікст написав недвозначно: «Свіфт розраховував, що його наближеність до міністрів хоча б тепер дасть йому єпископство в котромусь із англійських округів. Але велика риба знову вислизнула з рук». Від цих слів Свіфт, звичайно ж, не стане меншим, але чи не втраtimo на тому щось ми самі? Не хочеться, дуже чомусь не хочеться думати, ніби Свіфт сів за «Мандри Гуллівера» через те, що зазнав прикрощів і образ, що не вдалася кар'єра, не матеріалізувалися шанобливі плани. В. С. Муравйов порівняв цю книжку з шовковим шнурком, який султани посилали штрафникам-пашам, аби ті повісилися. Кара? Помста? Та ні ж бо! Якби Свіфт дуже

хотів великої риби, то не покинув би Лондон і своїх впливових друзів — уряд торі ще залишався при владі, канцлер-скарбник і державний секретар могли посприяти. А він, бач, на все махнув рукою. Чи не тому, що зазнав розчарування в іншому, куди важливішому?

Свіфт рано побачив глибоку прірву, яка одвіку зяяла між державною машиною і творчою, непоступливою у своїх принципах особистістю. Бачив у тогочасній Англії, бачив і в минулому, даючи, наприклад, діаметрально протилежні характеристики Томасу Мору й Генріху VIII. Автор «Утопії» для нього — «людина такої великої доброчинності, якої в нашому королівстві не було ні в кого». А король? «Серед усіх царів, які бодай колись владарювали на землі, не було такої пекельної пройди, як Генріх VIII. Він у всьому проявив найогиднішу розпусту, ніскільки не дбаючи хоча б про позірну благопристойність». Чим же привернув його увагу давній (адже два століття минуло!) конфлікт між королем і лордом-канцлером?

Передусім, звичайно, своєю подібністю до іншого конфлікту — того, який стався між пізнішими правителями Англії та самим Свіфтом.

Урядова кар'єра (Засновника утопічного соціалізму) була, як відомо, напрочуд стрімкою, але закінчилася вона трагічно.

У жовтні 1529 року він досяг найвищого щабля — став лорд-канцлером Англії, другою людиною після короля, й, приймаючи нове призначення, зумів побачити свою долю: «Я вважаю це крісло місцем небезпечним, тяжким і не таким вже й почесним... Чим вище становище, тим глибше падіння... Якби не милість короля, я вважав би своє місце таким же приємним, яким був для Дамокла меч, що висів над головою». Через три роки після цієї промови «милість короля» вивітрилася, а ще через два відтяти катом голову «державного злочинця» було виставлено на дуже зручному для таких демонстрацій лондонським мості. Європейська історія рясніє подібними епізодами, тож Свіфта, очевидно, зацікавив не доволі банальний сюжет звеличення і падіння, а головний герой — Томас Мор. Що думав він, ідучи на страту? Чи

не похитнулася його віра в реальність «Утопії», в можливість співтворства мислителя і короля?

Співавторами в буквальному розумінні цього слова Томас Мор і Генріх VIII, мабуть, не були (хоч І. Осіновський припускає і це), але ж деякий час обіруч боролися проти спільного ворога — Лютера. Король, виступивши з книжкою проти реформації, здобув від папи титул «захисник віри» і надалі доручив ведення публічної полеміки з Лютером своєму вченому-гуманісту. Почалася співпраця, про яку лише міг мріяти автор «Утопії». Багатьом здавалося: ось він, ідеал! Але згодом історія вже вкотре засвідчила: королі і мислителі — в різних таборах. Томас Мор ще чесно й відважно схрещував свій меч з лютеранським при головній брамі, а Генріх VIII, заохочуючи і підтримуючи полеміста, вже наказав відчинити перед недавнім ворогом усі інші ворота. Його чутливе вухо монарха вловило в підземному гулі реформації щось знадливе і куди важливіше за всі голоси «правди», «моралі», «віри» та «істини», а саме: дзенькіт золота. Золото і влада — ось дві реалії, задля яких створювалися держави. Талант? Він був потрібен їм лише як важіль, що множить золото і зміцнює систему його добування та охорони. У Томаса Мора талант, це так, але що його талант проти маєтностей церкви, які можна захопити після перемоги реформації та розриву з папою? І що важать усі гуманістичні принципи, заклики до взаємної терпимості й мудрих компромісів в інтересах держави, якщо так легко, одним лише актом можна зміцнити свій абсолютизм — досить назвати себе «верховним главою англійської церкви»! Парадокс: саме в полемічному творі Вільяма Тіндала, який був учнем гуманіста Еразма і послідовником Лютера, Генріх VIII, цей «Нерон-Тартюф», знайшов те, що шукав — твердження про необхідність зміцнення влади короля після повалення церкви. На це звернув увагу І. М. Голенищев-Кутузов. Король широ зрадів, прочитавши про необхідність повного підкорення владі, навіть якщо вона — в руках тирана. Він сказав: «Хай буде так!» І це було дуже логічно...

Можна казати, що Генріх VIII зрадив Томаса Мора, гуманізм і церкву, відрікся від власних слів, що був найбільшою

GULLIVER'S TRAVELS

By JONATHAN SWIFT
 EDITED BY PADRAIC COLUM
 PRESENTED BY WILLY POGANY

Титульна
сторінка
«Мандрів
Гулливера».



GEORGE G. HARRAP & COMPANY LTD
 LONDON CALCUTTA SYDNEY

«пекельною пройдою» серед усіх земних владик, але ж в одному його не звинуватиш: у зраді державного принципу. Чи не ця істина відкрилася Джонатану Свіфту, коли він думав про свої взаємини з урядом? Чи не вона примусила його полишити гурток, який спочатку уявлявся йому товариством нових гуманістів і державних радників?

Про життя і творчість Джонатана Свіфта написано багато. Дуже багато — і глибокого, і важливого, — зокрема в нашій країні. Після першої монографії, якою стала видана 1891 року в Петербурзі книжка В. Яковенка, залягла майже тридцятирічна пауза, але згодом з'явилися цінні дослідження М. Левідова, М. Заблудовського, О. Анікста, О. Дейча, В. Муравйова, Д. Урнова та інших. На жаль, серед цих досліджень нема одного, вкрай важливого — «Свіфт і Томас Мор». Без врахування цього зв'язку ми не збагнемо ні



Ілюстрації В. Погені.

внутрішніх спонук тимчасового Свіфтового зближення з урядом (знову і знову з'являтиметься підозра: кар'єризм), ні дуже важливих моментів у його творчості, які роблять її актуальною для кожного, хто прагне осмислити світ і своє місце в ньому.

Ще в 50-ті роки А. Л. Мортон писав, що «Мандрі Гулливера» — єдиний значний твір, який з'явився в «утопічному» жанрі англійської літератури після реставрації монархії 1660 року і аж до початку XIX століття. Л. М. Голенищев-Кутузов підписався під словами Мортон про те, що автори утопій XVII століття втратили широту й перспективність мислення Томаса Мора, що англійським утопіям періоду буржуазної революції, починаючи від «Христіанополя» Валентина Андреа, «Нової Атлантиди» Френсіса Бекона, «прита-

манний практичний дух, який відображає зрості до початку XVII століття силу й упевненість буржуазії в собі». Точні спостереження! Але ще раніше, на початку XX століття, ці думки висловила Леся Українка.

У розлогій статті «Утопія в белетристиці», вперше надрукованій 1906 року в журналі «Нова громада», читаємо: «Утопія» Томаса Мора викликала чимало наслідувань, більше і менше близьких до взірця, але всі вони якщо й мали часами успіх, то дуже нетривкий. Здебільшого утопісти XVII і XVIII вв. не дорівнювали літературним талантом своєму старшому товаришеві з XVI в., а крім того, й не вміли добрати відповідної форми своїм ідеям. Кампанелла, Френсіс Бекон, Верас (XVII в.) навіть зробили крок назад в порівнянні з Т. Мором... Бекон невдатно прийняв за позитивний ідеал те, що вже Платонові здавалось занадто грубим (немов для повної аналогії «Нова Атлантида» лишилась нескінченою так, як і відповідний діалог Платоновий)... З письменників XVII в. один тільки Свіфт оригінально покористувався формою, наслідуваною з «Утопії».

Як бачимо, є тут і твереза оцінка «Нової Атлантиди» (цікаво, чи писав би «після Мортон» О. Ф. Ставицький, що Леся Українка «надто суворо критикує» цей твір?), і визначається місце «Мандрів Гуллівера» на тлі цілого ряду утопій. Але важливішим видається інше: Леся Українка зробила цікаву спробу з'ясувати новаторство Свіфта в обраному жанрі. Нагадати про цю спробу варто бодай тому, що й сьогодні в багатьох публікаціях читаємо: утопія. А Леся Українка придивилася до твору Свіфта пильніше: «Його «Подоріжжя Гуллівера» можна б назвати «Перелицьованою Утопією», — там Свіфт довів до абсурду звички, погляди, громадський устрій та ідеали сучасної йому доби».

Звичайно, утопія «перелицьована» — то не антиутопія, але й утопією у традиційному розумінні цього жанру її не назвеш. Надто мало в «Мандрах Гуллівера» власне утопічного, і що особливість безсмертного твору зіркну завважила Леся Українка. Вона писала: «З властивою йому безпощадністю Свіфт розвинув у своєму творі мотив, покладений в основу першої частини «Утопії», — власне критику існуючого ладу, але мотив другої частини «Утопії» — ідеал можливої

прийдешності — Свіфт наївмісне спотворив: він намалював образ щасливого життя, але не для людей, а — для коней!».

Не для людей... Хто ж вони, ті коні, ті громадяни країни гуїгннів? Це, можливо, найбільша загадка, яку полишив нам Свіфт. Упродовж двох з половиною століть вчені й «просто» читачі намагаються відгадати, кого мав на увазі автор і що хотів цим сказати. Четверта, остання частина твору, присвячена перебуванню Гуллівера в країні коней і огидних йеху, справедливо вважається найскладнішою для розуміння й водночас — чи не найважливішою. Без неї, на думку В. С. Муравйова, «Мандри Гуллівера» остаточно відсунулись б, як і «Робінзон Крузо», в розряд дитячої та пригодницької літератури, а декан Свіфт здавався б чи то старим потішником і вигадником, чи то добродійним, хоч і жорстоким викривачем. Таке хибне уявлення однак існувало й існує, але проповідується здебільшого без розгляду четвертої частини «Мандрів».

В. С. Муравйов у своїй «Подорожі з Гуллівером» подав доволі широку ретроспекцію серйозних і курйозних спроб «розшифрувати» образ гуїгннів, «адекватно» прочитати четверту частину, яка дала підстави одним критикам зарахувати твір до жанру спасенної утопії, а іншим — звинуватити автора в злочині перед людством. Усі ці спроби, як слушно зауважує В. С. Муравйов, переконливо свідчать про одне: книга була й залишилась цікавою і, як і кожна цікава книга, нерозгаданою і невичерпаною, скажемо сміливіше — невичерпною, хоч майже кожний новий її пояснювач претендував на останнє слово. І претензії ці також по-своєму цікаві й показові, адже твір Свіфта — «один з чудових пробних каменів моралі та інтелекту (не кажучи вже про почуття гумору)... і деякі виклади з приводу «Мандрів» мало сприяють читанню й розумінню Свіфта, зате щонайліпше характеризують лад думок і оцінок цілої епохи». За цими коментарями постає світовідчуття окремих авторів, світоглядні засади, концепції та доктрини цілих партій і соціальних рухів. Об'єктивні коментатори визнавали жорстоку сатиру цілком заслуженою, але навіть найсміливіші з них шукали в тексті чи у підтексті рецепт для порятунку. Цікаво, що й речники анархізму

прочитали четверту частину «Мандрів» саме як утопію, як можливий вихід — принаймні в далекому майбутньому. Один з них — Вільям Годвін — сприйняв гуїґнґнів як прощаний образ людей майбутнього...

Автор «Подорожі з Гуллівером» вказує на цікавий факт: буквально кожна теза головної праці Годвіна («Дослідження про політичну справедливість та про її вплив на добродійство і щастя суспільства») «підказана четвертою мандрівкою Гуллівера». Чим же зацікавив белетристичний твір Свіфта цього філософа, якого згодом «батько російського анархізму» П. О. Кропоткін назве «батьком анархізму світового»? За відповіддю звернімося до Г. В. Плеханова. В його праці «Утопічний соціалізм XIX століття» читаємо: «Ще Вільям Годвін (1756—1836) виходив з того виробленого матеріалістами положення, що чесноти й пороки кожної людини визначаються обставинами... Звідси Годвін робив висновок, що коли надати цій сукупності обставин належного характеру, то порок буде остаточно вигнаний із світу. Після цього йому залишалось тільки вирішити, які ж саме заходи здатні надати бажаного характеру вказаній сукупності обставин». І далі: «Годвін виставляв усі людські біди в рахунок урядам і громадським закладам», що викликало відому реакцію ідеологів панівних класів — теорію Мальтуса, який прагнув довести протилежне, а саме: ці біди «породжуються не закладами і не урядами, а невмолимим законом природи, за яким населенню завжди не вистачатиме засобів існування». Просто дивно, що Мальтус не послався при цьому на ті ж такі «Мандри Гуллівера». А міг... Бо, якщо вірити Годвіну, Свіфт закликав до вирівнювання за єдиною міркою всіх умів, до відмови від будь-яких пристрастей і взагалі до спрощення та уніфікації, до обмеження запитів і потреб (трішки вівса — ідеал?), і тоді відпаде необхідність вдаватися до примусових заходів, відіме держава і законність. Ті, хто вхопився за теорію Мальтуса, могли, напевно, сказати інакше: держава і поліція існуватимуть вічно, бо «вівса» не вистачатиме ніколи, адже люди — не гуїґнґни, які, за твердженням доктора Свіфта, могли суворо обмежити себе народженням двох жеребчиків. Таким чином, антидержавний, анархічний ма-

ніфест, побачений Годвіном у четвертій частині «Мандрів Гуллівера», напрощуд легко можна було прочитати і як антигодвінський, антианархічний...

Зрозуміло, що перед нами саме той випадок, коли «коні не винні», і нема щонайменших підстав притягнути Свіфта до відповідальності за подібні тлумачення. Його Гуллівер зустрівся в четвертій частині і з людьми — це бридкі, ниці й підлі йєху, але гуїґнґни — не люди. Чхне щастя, як зауважила Леся Українка, «не для людей», і зауваження це варто б згадувати частіше — щоразу, коли беремося поцінувати ту чи ту соціально-економічну концепцію. Чимало їх зросло в нерівній борозні годвінського прочитання. В. С. Муравйов має рацію, пишучи, що «і під покривалом більш сучасної думки часто можна розрізнити годвінську основу», але він помиляється, вважаючи, що, придивившись ще пильніше, можна розгледіти «і сторінки перших видань «Мандрів Гуллівера». Помиляється, бо хоч Свіфт любив коней і знався на них, але «кінського щастя» людству таки не пропонував.

Він взагалі не запропонував нічого конкретного. Його утопія — це не утопія. Бо утопія пропонує. Томас Мор зібрав своїх сучасників у темному залі і показав їм страшні слайди: «Ось такі ми, ось так живемо!», і потім, коли віддунали вигук обурення, страху й огиди, коли всі заграгли вирватися з темряви до світла, на вулицю і почали гарячково шукати вихід, він показав на двері, над якими червоно світилося рятівне слово: «Утопія». А Свіфт зробив інакше.

Він переобладнав демонстраційний зал під кімнату дзеркал. Він покликав сюди всіх, від кого можна було сховатися хіба що в країні гуїґнґнів, — лікарів, які руйнують тіло, юристів, здатних ограбувати, конфідентів, наклепників, зубоскалів, кишенькових злодіїв, розбійників, ведмежатників, звідників, блазнів, картярів, політиканів, іпохондриків, нудних балаболів, насильників, убивць, крутіїв, п'яниць, повій, сварливих і марнотратних дружин, тупих і пихатих педантів, набридливих приятелів-матюгальників та ін. — покликав і, показавши на дзеркала, сказав: «Ці йєху — ви». Що тут почалося! Усі кричали: «Мізантроп! Людиноненависник! Божевільний!» А накричавшись і насміявшись, звично

рушили туди, де завше був вихід. Але не світився над дверима обнадійливий напис, поторгали — зачинено, почали грюкати, виламувати — марно. Тільки долинуло дивне іржання. Чиє? Хто це був?! І тоді почули голос Свіфта: «Ніхто».

Утопія — це ніде. ^{КОМІ} Гугінгами — ніхто, і це страшніше. Томас Мор, критикуючи, втішав і підбадьорював. Він сказав, що вихід є, і навіть показав його: «Ідіть туди, ви знайдете острів, дивовижний острів Утопію. Сьогодні його ще нема, ніде нема, але колись...» Людство вірило в богів, повірило авторам утопій — втішальників не бракувало. Врешті, з'явилися нові й нові герої — ними так зручно відкуповуватися! А прийшов Джонатан Свіфт і сказав: «Вас не порятує ніхто. Ні боги, ні герої, ні втішальники-утопісти. Вас не порятує жодна нація, жодний професійний клан, жодне товариство й жоден уряд». І треба було дуже вірити в людину, щоб додати: «Кожен мусить рятувати себе сам, кожен повинен шукати вихід».

У листі до Александра Попа Свіфт 29 вересня 1725 року зізнався: «Я завжди ненавидів усі нації, професії й товариства, і вся моя любов спрямована тільки на окремих осіб». Коментуючи ці слова, О. Анікст пише: «Ясніше важко сказати — Свіфт любить людину, але сповнений ненависті до тих форм суспільного буття, які самі ж люди вибудували впродовж своєї історії... Формулу «людина — мисляча істота» Свіфт уточнює: людина — це істота, яка здатна мислити, але не завжди використовує цю здатність. Така точка зору виокремлювала Свіфта з-поміж його сучасників, передових мислителів, які належали до просвітительського напрямку суспільної думки. Ті виходили з того, що людина первісно добра і для організації розумного суспільства досить просвітити голови людям; зрозумівши свою користь, вони самі погодяться перебудувати життя на справедливіших засадах. Свіфт також вважав, що людям треба роз'яснювати істину про них самих, про існуючі суспільні відносини. Але він був переконаний, що люди будують життя, виходячи не з вимог розуму. Довкола нього було суспільство, в якому панували корисливість, егоїзм, лютя і хижацтво».

Велич Свіфта, звичайно, не в тому, що він показав огидні пороки і їх носіїв — своїх співвітчизників і сучасників, не в тому навіть, що засобами гротеску, шаржу, карикатури й соціальної фантастики змалював цілком реалістичну картину класового англійського суспільства першої половини XVIII століття, ні — головним є те, що в «Мандрах Гуллівера» художньо досліджено принципи державної влади, змодельовано її механізм, який, забезпечуючи інтереси верхівки, працює в режимі антинародних репресій, політичної демагогії та морального розтління особи. Класовий мир — утопія. Насправді ж війна всіх проти всіх. І одним з принципів, які підтримують соціальну структуру в рівновазі, в стані спокою, є не замирення, а саме війна. Ведеться вона, сказати б, з випередженням — інспірується, провокується, аби не дійшло до справжніх класових битв.

У Лагадо професор люб'язно ознайомив Гуллівера з рукописом інструкції для розкриття антиурядових змов. Там, зокрема, рекомендовано державним діячам досліджувати їжу та екскременти підозрілих осіб, дізнаватися про те, на якому вони боці сплять, о котрій годині сідають за стіл і на горщик — усе це дуже важливо знати, бо таким чином можна проникнути в їхні думки й наміри, здогадатися, що є метою підступного плану: вбивство короля чи тільки повстання і підпал столиці... Вдячний Гуллівер стає популяризатором передового досвіду боротьби зі змовами і пропонує доповнити інструкцію новими статтями, які можна сформулювати на цінному матеріалі, з яким він познайомився свого часу в королівстві Трібнія. Там більшість населення суціль складається з розвідників, свідків, донощиків, звинувачів, позивачів, очевидців, присяжних, які разом зі своїми численними прислужниками перебувають на утриманні міністрів і їхніх помічників. Таку систему з погляду верховної влади можна вважати ідеальною. І не тому, що при ній не може бути антиурядових змов. Ні! Шпигуноманія цінна не тим, що унеможливорює такі змови, а саме надійною і безперервною організацією їх. Змови проти уряду потрібні урядові. Великі й малі урядовці пильнують, аби вони не припинялися. Бо «змови в цьому королівстві здебільшого є махінацією людей, які прагнуть

зміцнити свою репутацію тонких політиків, вдихнути нові сили у струхлявілі органи влади, придушити або відрекошетити громадське невдоволення, наповнити свої скрині конфіскованим майном, зміцнити або підірвати довір'я до державного кредиту, узгодивши те й інше зі своїми особистими вигодами».

Як бачимо, поважних причин для урядової підтримки антиурядових змов достатньо, а тому — хай живуть змови! Урядовці домовляються, кого з підозрілих осіб треба звинуватити у змові, і діють рішуче й швидко. Головне — закувати чергового кандидата в кайдани і знайти кілька приватних листів. Його чи до нього. А далі справа технічна: досвідчені дешифрувальники хутко відшукують докази задуманого злочину. (В листі згадується кульгавий пес? Мова, отже, про відомого претендента на престол. Слово «шибениця» означає державного секретаря, «подагра» — архієпископа, «чума» — постійна армія, «смердюча рана» — система управління та ін. Якщо жодне з таємних слів не зустрічається, то застосовуються інші методи розшифрування, один з яких є особливо ефективним: ініціал N означає змову, B — кавалерійський полк, I — флот на морі... Відпрацьована система діє безвідмовно і гарантує практично необмежену кількість змов — для підготовування величезної армії вивідників і свідків, для збагачення урядовців, для надійної безпеки трібанського короля, який вже може не так боятися змов справжніх.

Інспірування змов і розправа з «державними злочинцями» — лише один з принципів, які мають забезпечити спокій у королівстві. Не менш важливим є інший: війна. Антивоєнна тема належить до головних у «Мандрах Гуллівера», і автор проводить її послідовно, розглядаючи причини війн у безпосередньому зв'язку з функціонуванням державного механізму.

Відомо, як різко виступав Свіфт проти безглуздої війни Англії за іспанську спадщину. Його памфлети прискорили падіння доволі талановитого полководця герцога Мальборо і мілітаристської кліки, прислужилися підписанню Утрехтського миру. Але Свіфт у «Мандрах Гуллівера» мав на увазі не



Ілюстрація Гранвіля.

тільки цю війну — писав про війни взагалі, викриваючи їх офіційні та замасковані пружини. «Іноді війна між двома державами спалахує для того, щоб вирішити, кому з них двох можна підкорити третю, хоч жодна не має на те права. Іноді один володар нападає на іншого через страх, аби той не напав на нього першим; часом війна починається тому, що суперник сильний, а іноді, навпаки, через те, що він надто слабкий. Часто в наших сусідів нема того, що є в нас, або ж є те, чого ми не маємо: тоді ми воюємо, доки вони не відберуть

у нас наше чи не віддадуть своє. Дуже пристойним вважається напад на країну, якщо населення її виснажене голодом, винищене чумою чи знекровлене внутрішніми незгодами. Точнісінько такою ж справедливою вважається війна з найближчим союзником, якщо якийсь його місто розташоване зручно для нас або шмат його території округлить і викінчить наші володіння». Причина, власне, одна — грабіжництво. Різними є тільки приводи. Свіфт переконливо показує це на прикладі війн колоніальних, релігійних і, сказати б, ідеологічних, коли імператор Ліліпутії прагне примусити свого сусіда імператора Блефеску розбивати яйця не з тупого кінця, а з гострого.

Назвавши головну причину кровопролитних трагедій, Свіфт подивився ще глибше. Читаємо: «Іноді таким приюдом є шанобливість монархів, яким завжди бракує земель або підданих; іноді — зіпсованість міністрів, які намовляють своїх володарів до війни, щоб заглушити й відволікти скарги підданих на їхнє кепське управління». Сучасному досліднику творчості Свіфта ці приводи видалися «незначними», і, мабуть, даремно. Бо принаймні останній заслуговує більшої уваги. «Заглушити скарги підданих на кепське управління» — чи можна ясніше сказати про війну як засіб придушення антиурядових виступів власного народу? Можна. І Свіфт це робить, заявляючи: «Війна, голод і морова язва є звичними способами лікування при зіпсованості політичних справ». Урядовцям вигідна не лише війна, а й постійне балансування на небезпечній грані — для миролюбних народів війна є таким же страшним лихом, як голод і епідемія, а тому перед нависанням воєнної загрози стихає невдоволення внутрішньою політикою, «кепським управлінням».

Ще в «Казці про бочку» Свіфт «намацав» одне з коліщак державної машини — те, яке відкриває клапан для випускання надлишкової пари. Там це була релігія. Рятуючи корабель (державу) від переслідувань Кита (народу), моряки (урядовці) кидають за борт бочку, щоб відволікти його увагу, тобто нав'язують народу релігійні суперечки. Літературознавці не випадково характеризують давній памфлет Свіфта як своєрідний підготовчий етюд до головного твору. В «Ман-

драх Гуллівера» продовжено аналіз принципів антинародної влади. Вже бачимо, що рятівною бочкою для уряду може виступати й звичайна грабіжницька війна. Спекулюючи на миролюбних прагненнях народів, уряди вміло використовують для зміцнення власних позицій думку про те, що поганий мир кращий за будь-яку війну.

Аморальність цих принципів державного управління очевидна. Свіфт, характеризуючи добре відомий йому механізм влади, пише про те, що аморальність — її норма. Як, приміром, робиться кар'єра? Шляхів багато. Можна підстелити під когось власну дружину чи доньку, можна усунути свого попередника наклепами й інтригами, можна стати в опозицію — тоді й тебе намагатимуться купити, зроблять головою уряду чи бодай міністром. Гуїґнґнґ не може збагнути, хто ж такі міністри в Англії, тож Гуллівер терпеливо пояснює, що міністр «не виявляє ніяких пристрастей, крім шаленої жадоби багатства, влади й почетеї; він користується словами для різної мети, але тільки не для висловлення своїх думок; він ніколи не каже правди, хіба що для того, аби її сприйняли як брехню, і бреше в тих випадках, коли хоче видати свою брехню за правду». Це — міністри, а королі?

Дослідники, здається, зійшлися на тому, що під кінець «Мандрів» Свіфт остаточно розчарувався в монархічному способі управління й відмовився від давніх ілюзій. Ілюзії були. Кажуть, що такі ж ілюзії згодом плекав і Вольтер. Та ні ж бо, неправда: Вольтер, на жаль, опустився до вихвалання живих монархів, піддався, зокрема, на загравання російської імператриці Катерини II, а Свіфт пов'язував свій ідеал з мудрим монархом як принципом, а не з його конкретними виразниками. Він знав ціну європейським монархам — і живим, і мертвим. Ось уславлений придворними лакузами Людовік XIV. У «Казці про бочку» читаємо, що цей «самодержавний король упродовж тридцяти літ тишив себе тим, що брав і втрачав міста, завдавав і зазнавав поразок, виганяв володарів з їхніх володінь, відлякував дітей від бутербродів, палив, нищив, грабував, різав, пригощав драконівськими драконадами своїх і чужих, друга й недруга, без огляду на стать і вік». Король Трільдрогріба, як і належить королям, вірив, що його

«небесна величність» переживе сонце, вірив, бо так вітали його лакузи, наближаючись до високого трону повзком і злизуючи при цьому з підлоги пил, а іноді й отруту, завбачливо розсипану перед приходом штрафника. Низькопоклонництво та обожнювання потрібні особисто монарху, але ще більше потрібні державній машині, бо «ніщо так не залякує народ, як панегірики імператорській милосердності, адже помічено — що нестримніші вони й велемовніші, то нелюдська кара й невинніша жертва».

Король Бробдінгнега — виняток, але й цей виняток потрібен Свіфту для того, щоб Гуллівер виклав його погляд на історію Англії останнього століття: «Він заявив, що, на його думку, ця історія є купою змов, заворушень, убивств, побиття, революцій і заслань, що є найгіршим результатом жадібності, партійності, лицемір'я, віроломства, жорстокості, сказу, безумства, ненависті, заздрості, марнославства, озлоблення й шанобливості». Свіфт бачив, що буржуазія, прийшовши в результаті антифеодалних революцій до влади, нічого не змінила, а міжпартійна боротьба вігів і торі є такою ж не-принциповою, як змагання за пріоритет у моді — на високий каблук чи низький. Новий клас і новий уряд одразу ж, прийшовши до влади, освячують старі принципи державного управління.

Більше того, власні інтереси вони намагаються видати за всенародні. Відбувається те, про що в «Німецькій ідеології» писали Карл Маркс і Фрідріх Енгельс, а саме: кожний новий клас, який ставить себе на місце того, що панував до нього, вже для досягнення своєї мети мусить подати свій інтерес як спільний інтерес всіх членів суспільства, тобто, висловлюючись абстрактно, надати своїм думкам форми всезагальності, змалювати їх як єдинорозумні, загальнозначущі. Ось і в епоху Свіфта, як відзначає В. С. Муравйов, — література перетворювалася в ідеологічний апарат самовиправдання нового суспільства і, як ніколи, підпорядковувалася завданню, означеному Марксом як переробка нових панівних понять у вічні істини.

Відповідно і роль критики ставала іншою: її розвертали обличчям до минулого, вимагали від неї конструктивності,

а саму цю конструктивність розуміли як мудрі й гуманні проекти, які ніколи не матеріалізуються. Про таких «конструктивістів» Свіфт писав: «Ці нещасні пропонували способи переконати монархів, аби ті обирали собі фаворитів з-поміж людей розумних, здібних і добродійних; навчити міністрів зважати на суспільне благо; нагороджувати людей гідних, талановитих, які прислужилися суспільству; вчити монархів пізнанню їхніх істинних інтересів, опертих на інтереси їхніх народів; пропонувати посади особам, наділеним необхідними якостями для того, щоб їх обіймати; і багато інших диких і нереальних фантазій, які ніколи ще не зароджувалися в головах людей розсудливих». Чи нема в цих словах іронії «історичної», спрямованої проти утопій?

Згадаймо і таке: Томас Мор написав свою «Утопію» до того, як пішов на державну службу, а «Мандри Гуллівера» з'явилися після, коли Свіфт, досконало вивчивши механізм влади й атмосферу в її коридорах, відійшов, обурений і розчарований. Вірити в можливість мудрого монархічного устрою йому було дедалі важче. Розум? Але ж він так часто зраджує людину! Праця? Так, у Свіфта при бажанні можна вчитати думку про те, що треба чесно трудитися, але й праця не уявлялася йому як вихід — пам'ятав, напевно, працю на галерах, міг уявити й «новогалерні» форми організації праці в майбутньому. То, може, наука? Технічний прогрес?

Ставлення Свіфта до науки не було ні однозначним, ні строго послідовним. У «Мандрах Гуллівера» подекуди відчуваються гротескні перебори й полемічні перегини, деякі інвективи сприймаються сьогодні як безнадійно застарілі та спростовані науково-технічним прогресом, — і все це дало підстави окремим дослідникам твердити про своєрідну наукофобію Джонатана Свіфта, який, мовляв, виявився не на висоті своєї епохи. Неначе висота епохи визначається науковими відкриттями, а велич людини — пієтетом до них... Інші ж дослідники попрацювали немало, щоб зарахувати Свіфта до полум'яних наукофілів, і в їхній уяві автор «Мандрів» постає, здається, як такий собі футуролог (предтеча нинішніх), чий концептуальний песимізм не завадив йому зробити ряд дивовижних передбачень щодо конкретних відкриттів.

Так, коли ми читаємо про першу зустріч Гуллівера з йеху, які видалися йому чимось мавпоподібними, то не бачимо в цьому нічого дивного, але коментатори врочисто нагадують: з погляду післядарвінської науки людина є членом надсімейства вузьконосих із підзагону мавпоподібних, і Свіфт звернув на це увагу публіки на 145 (сто сорок п'ять!) років раніше від Дарвіна. Або інше: лапутяни відкрили два супутники Марса, і свіфтознавці знову з гордістю повідомляють, що те відкриття в «Мандрах Гуллівера» було зроблено за півтора століття до повідомлення американця Холла. Що ж, справді цікаво. Але — не більше. Бо оцінювати твір Свіфта за шкалою подібних «попадань» (є і така) — означало б применшувати його значення зарахуванням у розряд науково-фантастичних, де на першому місці за кількістю матеріалізованих наукових передбачень, звичайно ж, автор грандіозної серії з шістдесяти трьох романів Жюль Верн. Ні, шедевр Свіфта дорогої людству не цим...

Тепер, на порозі XXI століття, коли світ загрозливо розгойдується під стройовим кроком ентеєрівських і політичних катаклізмів, нам, як ніколи, можливо, видається сучасним і тверезим хід Свіфтових міркувань, хоч подані вони у формі наче й несерйозній і тим паче не в дисертаційній. А втім, без науковоподібності не обійшлося: і жанр вимагав (від розмаїтих «Подорожей» читачі чекали й нової інформації про далекі країни, відкриті острови та ін.), і схильність до пародіювання, шаржування та окарікатурення прислужилася якнайліпше. Фантазія Свіфта нічого не народжувала знічев'я — за найбільш химерними вигадками стояли реалії, добре відомі його сучасникам, що створювало і додатковий комічний ефект (для читачів з почуттям гумору) і замаскувало містифікацію.

Здавалося б, що може мати спільного з дійсністю фантастичний «хід», до якого вдався Свіфт у двох перших частинах? У його основі простенька формула 12:1:12, і якщо бачити в цьому геніальну простоту (бачать...), то мусимо визнати, що належить вона, звичайно ж, не Гулліверу і не Свіфту. Відомо зокрема, що за 8 років до публікації «Мандрів» у Французькій Королівській академії було зачитано доповідь

«Хронологічна шкала відмінності людей у зрості від сотворення світу до народження Христового». Там не бракувало «наукових» доказів того, що зріст Адама — 123 фути й 9 дюймів, тобто приблизно 37 метрів, Єва була на півтора метра нижчою, Ной виріс тільки до 31,5 метра, а Александр Македонський взагалі залишився недоростком — 183 сантиметри... Отож фантазія Свіфта була атакуючою щодо дійсності і в цьому: він розбивав псевдонауку.

Цікаво, що його вчені опоненти, спровоковані й введені в оману безпристрасною, науковоподібною розповіддю Гуллівера, часто вступали в полеміку, спростовували «помилки». Свіфт і це передбачив. Його Гуллівер дивується: «Чи ж не сподіваються ті нікчемні тварини, що я опускаюся до захисту своєї правдивості?» У XX столітті на цю «правдивість» вже не нападає ніхто, але робляться деякі «уточнення», що також створює ефект комічний. Навіть такий великий вчений сучасності як Норберт Вінер — і той не вберігся, хоч був людиною дотепною і розумів гумор. З приводу громадян Ліліпутії, у 12 разів менших від «нормальної» людини, і населення королівства Бробдінгнэг, у стільки ж разів вищого, він писав: «У обох випадках, змальовуючи наслідки таких різних змін, Свіфт виявляє достатню дотепність, але недостатню проникливість. Він, наприклад, не уявляє того, як можуть позначитися подібні зміни на здатності рухатися. Свіфт і не підозрює, що якби ліліпути були людськими істотами з плоті й крові, то при своєму зрості володіли б здатністю плигати на висоту, в кілька разів більшу від власної, а жителі Бробдінгнега виявилися б такими лінивими і зв'язаними з землею, що навряд чи змогли б перебувати у вертикальному положенні. Тут, здається, самому Вінеру забракло і проникливості, і дотепності. Адже Свіфту було важливо зіставити «мале» й «велике» зовсім в іншій площині, не фізичній і навіть не матеріальній.

Критикував Свіфт не лише псевдонауку і вчених-шарлатанів. У книжці «Я — математик» Норберт Вінер писав: «Лапута Свіфта — це ж пародія на Королівське товариство і на діяльність Лейбніца!» Саме так розуміти Лапуту було б, напевно, надто вузько, але сатиричні стріли летіли й за цією

адресою, то правда. Прагнучи з'ясувати причини того, що Свіфт і Лейбніц неприязно ставилися один до одного, Вінер знайшов таке пояснення: «Лейбніц, безумовно, брав участь в переговорах, які привели врешті представника ганноверського дому на англійський трон. Приходу ганноверців найбільше хотіли віги, які прагнули відібрати владу в не популярних вже Стюартів. Через те багато хто вважав, що Лейбніц особисто причетний до інтриг вігів... Свіфт, навпаки, належав до прихильників Стюартів і, отже, був торі.. Таким чином, Лейбніц і Свіфт опинилися в двох ворожих таборах, при цьому обидва відігравали помітну роль у політичній боротьбі свого часу». Тут помилка на помилці. Приблизно до 1710 року Свіфт був вігом, згодом перекинувся до торі, а 1714 року відійшов від них, і переїхав до Ірландії. Третю частину «Мандрів Гуллівера» Свіфт писав у 1724—1725 роках, а Лейбніц помер ще 1716 року. Створюючи свій шедевр, Свіфт вже не був ні вігом, ні торі — він був Свіфтом.

Звичайно, цитувати хибні міркування Норберта Вінера тільки для того, щоб вказати на помилки, не було б жодної потреби, якби не цікава обставина: Вінер, міркуючи «неправильно», дійшов правильного висновку. Він сказав (ще 1956 року) про те, що причиною неприязні Свіфта до видатного німецького філософа, математика, фізика, винахідника, історика й мовознавця була не наука, а політика. Тільки політика для Свіфта вже означала щось інше — не участь у «ліліпутській» боротьбі двох партій за владу і не інтелектуальний вплив на діяльність уряду, а свідомо відчужений об'єкт для сатиричних вислідів. Власний досвід, помножений на історичні приклади (о, він недаремне прикипав своїм зірким поглядом до життя Томаса Мора!), переконав його в тому, що де політика — там бруд. Урядам не потрібна істина. Антинародна держава перебуває у стані постійної війни передусім з власним народом, і вона використовує у цій війні всі матеріальні та інтелектуальні засоби, зокрема й науку.

В Академії Прожекторів — 500 кімнат, 500 лабораторій, де вирує «наукова» діяльність: тут прагнуть добути сонячне проміння з огірків, перетворити лід на порох, зробити фекалії поживним харчем, розм'якшити мармур (щоб можна



Ілюстрація Гранвіля.

було виготовляти з нього подушечки для голок), вивести нову породу овець — без вовни... Смішно? Так, але й страшно. Як писав Олександр Дейч, «у всьому цьому багато смішного, але Свіфт бачив і трагічне — люди, обділені розумом і талантом, шляхом протекцій чи високорідності очолюють науку, марнують державні гроші на нездійсненні проекти і шахрайські затії». Трагізм і в тому, що така «наука» оглуплює народ, сприяє нагнітання атмосфери тотального шарлатанства і невігластва. Усе це — на користь панівній верхівці і державній машині: «Хай!.. Хай зводять будинки від даху до фундаменту, хай знімають мірку на костюм за допомогою секс-танта, хай займаються астрологією, хіромантиєю, біополем і взагалі будь-чим — аби лишень не думали про сенс людського життя, не намащували причинно-наслідкових зв'язків у цьому світі». А наука справжня, велика?

Епоха, в яку жив Свіфт, вважається переломною для європейської науки. Астрономічні, географічні, математичні й фізичні відкриття підривали й заперечували середньовічні концепції про людину як гордого царя природи, про землю як центр світобудови та інші. Чи ж не бачив, чи ж не розумів цього Свіфт? Бачив, розумів — і міг у відповідь запитати: «Ну, то й що?» Він, очевидно, бачив і те, що згодом помітив його молодший сучасник Жан-Жак Руссо: прогрес науки й техніки супроводжується регресом моральним. Інші мислителі (та й сам Руссо) згодом збагнуть, що причиною морального занепаду є не науково-технічний прогрес, але й тепер, через два з половиною століття, Свіфт міг би повторити: «Ну, то й що?» Повторив відомий радянський публіцист Федір Бурлацький.

Розмірковуючи про соціальні наслідки технологічної революції, він пише: «Позавчора — пароплав, учора — літак, сьогодні — ракета, завтра — повністю автоматизований завод, яким керує міні-комп'ютер завбільшки з мізинець. Але що відбувається при цьому з суспільством і самою людиною? Чи стає їй краще, легше, красивіше жити? Чи здобуває вона нове духовне багатство і, нарешті, належну їй за природою просту радість буття на землі?». Ова, замислюємося над цим нечасто. «Очевидно, історія висуває на передній план то

одну, то іншу іпостась людського генія. І якщо в нашу епоху нема Шекспіра, Леонардо да Вінчі, Гегеля, то є Ейнштейн і Вінер. Технічний геній вочевидь притлумив генія художнього, а можливо, й філософського». То чи не означає це, що маємо якомога частіше перечитувати тих, хто оцінював науковий і технічний прогрес з поправкою на людину й на соціальний устрій?

Свіфт не просто «любив» окремішню людину — вона була для нього «мірою мір», єдиною мірою при характеризованні цивілізації загалом і її наукових досягнень зокрема. Його песимізм не був безпідставним. Свіфт бачив, що наука в руках держави стає зброєю проти особи — ще страшнішою зброєю проти людини і проти природи вона, як він збагнув, може стати в майбутньому. І тоді в «Мандраха Гуллівера» з'явилися вчені, які цілком перебувають на службі в антинатурою держави. Перебувають, власне, всі: і прожектери (які прагнуть «ощасливити людство», хоч поки що власна «країна, чекаючи майбутніх благ, стала запущеною, будинки в руїнах, а людям бракує харчів і одягу»), і відверті шарлатани, і ті вчені, які зробили літаючий острів Лапуту ефективним засобом для придушення народних повстань. Якщо якесь місто підніме голос протесту, острів за допомогою магнітних пристроїв опуститься на нього і своїм алмазним дном передупитиме усе — і жителів, і їхні домівки. Відбулася, отже, своєрідна мілітаризація космосу, щоправда — спрямована проти власних підданих. А втім, хіба не проти свого ж народу передовсім спрямовані дії ініціаторів гонки озброєнь і мілітаризації космосу в ХХ столітті? Залякати, придушити, втовкмачити в голови думки про те, що тільки державна машина може врятувати і тільки за існуючого соціально-економічного ладу. Свіфт наче у воду дивився. Він бачив, як багато наука може дати державі і як мало — людині. Нові утопісти ще покладатимуть надії на науку (Леся Українка у своїй статті дошкульно покритикувала роман Бульвер-Літтона «Прийдешня раса», де щасливе життя досягнуто за допомогою відкриття загадкової природної сили). Але Свіфт «закрив» утопію і з цього боку: віра людини і людства в бурхливий науково-технічний прогрес як мету чи бодай головний

засіб для досягнення щастя — нікчемна, і наука — не вихід.

Вірячи в людину, Свіфт не вірив в утопію. Люблячи людину, він знав, що вихід мусить бути. Сам він знайшов його в рідній Ірландії. Тобто в собі. Та чи тільки для себе?

Деякі дослідники вважають, що Свіфт був англійцем, а Ірландія — т і л ь к и місце його народження і пізнішого заслання. Честертон, щоправда, не сумнівався, що Свіфт — ірландець, але справа навіть не в цьому: оте «тільки» стосовно Свіфта звучить і немудро, і несправедливо. «В Ірландії доктор Свіфт з часом зайнявся ні більше ні менше — громадянським вихованням цілого народу і став його національним героєм» — ці слова належать В. С. Муравйову, і доводиться лише пожалкувати, що, на його думку, «це зовсім інша історія, тільки дотична» до написання «Мандрів Гуллівера», що далі в його дослідженні (доволі глибокому) твір цей розглядається без жодного зв'язку з ірландськими сторінками в біографії великого сатирика.

Ірландія врятувала Свіфта від реальної — після глибоких розчарувань і незбутих надій — небезпеки стати людиноненависником. Без Ірландії «Мандри Гуллівера» не з'явилися б узагалі або ж не мали б того, що зробило їх доконче потрібними людству. Декан собору святого Патріка зробив для ірландського народу багато, але й Ірландія не залишилася в боргу — вона підтримала його віру в людину. Йй вистачило мудрості не образитися на зойк, що вирвався з його грудей: «Нація рабів!» І це — вельми прикметний показник того, що в Ірландії Свіфт був ірландцем, бо комусь іншому, чужому такого не пробачили б. Свіфту пробачили, і Герцену, і Франку, і Шевченкові — як пробачать кожному, хто ціною найвищої жертвності здобуде право на різкі і зболені слова. Свіфт, отже, таке право здобув.

Підневільна Ірландія була пеклом для власного народу і раєм райським для заброд. Декан Свіфт робив усе, щоб полегшити становище бідних — третину своїх доходів віддавав голодним і роздавав, інше відкладав для спадщини їм же і їхнім дітям, але громадянину Свіфту цього добродієства було замало — він надав слово Свіфту-памфлетисту.

Джонатан Свіфт примусив здригнутися острівну монархію, опублікувавши шоковий за своєю силою памфлет «Скромна пропозиція, мета якої — не допустити, щоб діти бідняків у Ірландії були обузою своїм батькам або своїй батьківщині, а навпаки — зробити їх корисними для суспільства». Під цією довгою беземоційною назвою тлів страшний вибуховий заряд — «пропонувалося» запровадити відгодівлю вічно голодних бідняцьких дітей і м'ясо їхнє подавати на столи англійських джентльменів. Людоїди і людомори назвали його памфлет «людодіським»...

У літописі шоденних боїв, які Свіфт вів упродовж довгих десятиліть за свободу Ірландії, особливо яскравою сторінкою стала його битва з якимось Вудом. Той Вуд і справді був «якимсь» — якийсь спритний авантюрист, шахрай і хапуга, але за ним стояла Англія. Почалося все з того, що фаворитці короля було дозволено карбування мідної монети, а та продала це право грошовитому Вуду, який неймовірно розбагатів, заваливши Ірландію неповноцінною монетою. Злі памфлети проти шахрая з урядовими повноваженнями друкувалися анонімно, але і в Дубліні, і в Лондоні знали, що псевдонім «суконщика» взяв для цієї нагоди ірландський священник. Та зачепити Свіфта уряд побоявся. Побоялися народного гніву і дзвонів, якими ірландці зустрічали свого речника щоразу, коли той повертався з Англії на батьківщину. Довелося створити урядову комісію для розгляду зловживань афериста. До її складу включили навіть авторитетного вченого Ньютона. І лорд Ісаак Ньютон — великий Ньютон! — чиє прізвище стало одиницею сили й ваги в Міжнародній системі одиниць, посвідчив, що монета Вуда повновагова... Невідомо, яка сила переважила в ньому істину, але своїм підписом під очевидною неправдою президент Лондонського королівського товариства незадовго до смерті таки запламував себе. Та Вуда не врятувало й це: нові памфлети Свіфта викликали таке обурення народних мас, що уряд капітулював і відібрав надане Вуду право.

Ще один бій проти англійських грабників було виграно, але автор памфлетів розумів, що жодна з його перемог не стане остаточною. Потрібна інша зброя — далекобійніша.

Потрібні четверта і третя частини Гуллівера. У третій, розмірковуючи про місце титулованого вченого в державній машині, він згадає Ньютона. Ненависного прізвища не назве: великих ньютонів людство матиме небагато, і страшні не вони — куди страшніші малі та змалілі, а також ті, кого «великими» роблять уряди. Свіфта великим зробили таланти і народ. А ще — віра в людину.

Великий сатирик ніколи не казав людині, що любить її. Його щирим серцем освідченням в любові до людини й людства був сміх — гіркий і знущальний. Він — про себе: «Я ніколи не міг дозволити людям спокійно божеволіти». Повертав до життя електричним розрядом — і зупинене серце оживало. Неприємно? Іншого виходу не бачив. Іншого, можливо, й не було. Кажуть, що його «Мандрам Гуллівера» не завадило б трішки більше оптимізму. Трішки — це скільки? Жменька? Дві? В нього були підстави для суму. Він наче бачив той шлях, який доведеться здолати людині в наступні два з половиною століття: через кострища новітніх інквізиторів, через ненависть національну, релігійну і міжпартійну, через небачені заходи тотальної деморалізації та кровопролитні війни. Він вірив у те, що людина виживе. Залишиться людиною. Бо чи писав би він без цієї віри свою книгу? Мужньою рукою написана «перелицьована утопія» тверезого реаліста. І ця ж рука задалегідь написала епітафію: «Тут упокоївся Джонатан Свіфт, декан цієї церкви, і жорстоке обурення вже більше не може терзати його серце. Іди, мандрівнику, наслідуй, якщо можеш, ревного поборника мужньої свободи».

Ці рядки — на чорній мармуровій плиті в соборі святого Патріка. А з газетних шпальт криком кричать інші — про трагічні події в Північній Ірландії.

АНГЛІЙЦІ, ВІД ЧОГО Б ВИ ВІДМОВИЛИСЯ: ВІД ІНДІІ
ЧИ ВІД ШЕКСПІРА? ШО ВИ ОБРАЛИ Б: ЗАЛИШИТИСЯ
БЕЗ ІНДІІ ЧИ ЗАЛИШИТИСЯ БЕЗ ШЕКСПІРА?
Я ЗНАЮ, ШО СКАЖУТЬ ДЕРЖАВНІ МУЖІ,
А МИ ВІДПОВІДАЄМО: МИ НЕ МОЖЕМО ОБІЙТИСЯ
БЕЗ ШЕКСПІРА. НАСТАНЕ ДЕНЬ, І ІНДІЯ НЕ НАЛЕЖАТИМЕ
НАМ, А ШЕКСПІР ІСНУВАТИМЕ ЗАВЖДИ,
ВІН ЗАЛИШИТЬСЯ НАВІЧНО.

КАРЛЕЙЛЬ



І ГАМЛЕТ ЯК ЗАГАДКА

ОСОБЛИВО ПИЛЬНУЙТЕ НЕ ПЕРЕСТУПАТИ МЕЖ
НАТУРАЛЬНОСТІ. АДЖЕ ВСЯКА НАДМІРНИСТЬ ПЕРЕЧИТЬ
МИСТЕЦТВУ ГРИ, ШО Й РАНІШ І ТЕПЕР МАЛА Й МАЄ
НА МЕТІ ДЕРЖАТИ ДЗЕРКАЛО ПЕРЕД ПРИРОДОЮ,
ПОКАЗУВАТИ ЧЕСНОТІ ПІ ВЛАСНЕ ЛИЦЕ, ГИДОТІ —
ПІ СПРАВЖНІЙ ОБРАЗ, І КОЖНОМУ ВІКУ Й СТАНУ —
ІХ ВИГЛЯД І ВІДБИТОК.

ШЕКСПІР. «ГАМЛЕТ»



УІЛЬЯМ ШЕКСПІР

Амвросій Бучма міг зіграти короля Ліра.

Богдан Ступка — Гамлета.

Колись (то було ще у Львові, і нинішній лауреат Державної премії СРСР, народний артист республіки Богдан Сильвестрович Ступка був ще просто Богданом, і падав нетривкий, непевний сніг) я запитав:

— Якщо б у тебе була можливість грати в театрі одного драматурга — який би театр ти вибрав?

— Усе-таки Шекспіра.

«Усе-таки» — хоч тільки-но зміг передихнути після піврічної виснажливої праці над образом Річарда Третього. Усе-таки, бо Шекспір — невичерпний. Усе-таки, незважаючи на те, що не все і не всім у його драматургії подобається.

Чому не любив Шекспіра Лев Толстой? На це «наївне» запитання є така переконлива, така вичерпна, така обгрунтована відповідь, що мимоволі закрадається підозра: а відповіді якраз і нема... Бо відчуваєш незручність за тих дослідників, які, даремне побоюючись за непохитний авторитет великого Толстого, знову і знову уточнюють: він, мовляв, не любив лише деякі твори, а не всього Шекспіра, і не завжди, а тільки в період, коли заперечував будь-яке мистецтво, крім релігійно-моралізаторського. Хай би і так. То чому ж усе-таки «в певний період» свого життя Лев Толстой не любив «деякі» твори Шекспіра? Серед тих деяких не лише «Ромео і Джульєтта», а й «Король Лір»... Врешті, не любив — це надто м'яко сказано, неповно, бо ж можна не любити і — через те — не перчитувати, не рекомендувати для читання іншим, при нагоді висловлювати думку в колі сім'ї чи в товаристві Черткова, Сергєєнка, Гольденвейзера або в розмовах з численними ходоками, аж ні — вважав за потрібне викласти

нищівну критику на папері, в статті «Про Шекспіра і про драму».

Відповіді можна було б і не дошукуватися, якби не деякі обставини. Перша: у справді глибокій, справді мудрій монографії Віктора Шкловського «Про теорію прози» є те, чого не поясниш схильністю автора до парадоксальності у викладі оригінальних думок, а саме — втечу Льва Толстого з Ясної Поляни названо вчинком «лирообразным», його ж самого — і королем Ліром (дуже цікава, майже концептуальна думка!), і... «найбільшим із дослідників» Шекспіра. Врахуймо, що так сказано саме з приводу оцінки, яку Толстой дав «Королю Ліру», а що Віктор Шкловський при цьому не підписався під словами Толстого, то є над чим замислитися. Другою обставиною, яка змушує поміркувати над загадкою «Толстой проти Шекспіра», є численні спроби знайти пояснення поза історико-культурним контекстом, звівши все до прірви століть між двома і тільки цими двома велетами.

Справедливо вважаючи, що стаття Толстого наближає нас до однієї з важливих для розуміння творчості Шекспіра проблем (правдоподібність і поетична правда), найавторитетніший радянський шекспірознавець О. Анікст у монографії «Шекспір. Ремесло драматурга» пише: «Між Шекспіром і Толстим лежать кілька епох художнього розвитку. Правда життя в мистецтві людьми епохи Відродження розумілася інакше, аніж на початку ХХ століття, коли Толстой написав свою статтю... Шекспір і Толстой — обидва майстри життєвої правди в мистецтві, але вони митці різних формацій». І ще: багато з того, що «помітив у своєму аналізі Л. М. Толстой, є цілком справедливим з точки зору реалізму ХІХ століття й життєвої логіки». Нашої? Сучасної щодо Толстого? Згадаймо — стаття Толстого написана 1903 року, опублікована через три роки. Чи можемо вважати, що погляд Толстого узгоджений з платформою реалізму ХІХ — початку ХХ століть, що тогочасне розуміння реалізму саме так і мусило реагувати на «неприродне» у творчості Шекспіра? За Шекспіром стояв досвід майже п'яти століть європейської культури, його можна вважати тим теслярем, якому випало прикрасити дах квіточкою, тож його — бодай



*Будинок у Стратфорді,
де народився Шекспір.*

умовно — можна вважати голосом своєї епохи. Толстой — геніальний митець з могутнім голосом, але епоха вже інша. Якщо епоха Шекспіра ще могла «вміститися» у голосі Шекспіра, то для епохи Толстого потрібен був хор. Багатоголосся — ось її прикметна риса, а тому в кожному конкретному випадку корисно вслухатись і в інші голоси, які звучали одночасно.

Майже одночасно зі статтею Льва Толстого з'явилася інша — Франкова, опублікована як передмова до львівського видання трагедії Шекспіра 1902 року. Йдучи услід за тогочасною критикою, Іван Франко згоджується з тим, що Шекспір узяв основний мотив «Короля Ліра» живцем із хроніки — «зі звичайною у нього байдужістю до правдоподібності чи неправдоподібності». Г. Брандес, на якого Франко так часто посилається і з яким так часто полемізує, також вважав, що дії короля недостатньо вмотивовані. Але далі Франко пропонує взірць такого аналізу, який дає нам всі підстави вважати його одним з найглибших шекспірознавців,

чия думка обігнала і великих сучасників, і багатьох дослідників, які писатимуть про Шекспіра через 70—85 літ.

О. Анікст «виправдовує» Шекспіра в очах тогочасного глядача, не в наших: «Сюжет жив у свідомості народу, бо головне в ньому було істиною, і це виправдовувало все інше, включаючи й суперечності в деталях. Тому жоден глядач шекспірівського театру не замислювався над тим, чому Лір вирішив розділити королівство. Нікого не дивувало й те, що він віддав усе злим дочкам і прогнав хорошу. Шекспір аніскілечки не прагнув виправдати поведінку Ліра, знайти для нього розумне пояснення... Події, які відбуваються в п'єсах Шекспіра, далеко не завжди треба зіставляти з дійсністю». Читаєш — і постають запитання. Хіба сьогодні сюжет «Короля Ліра» не живе в свідомості? Інакше, але живе, навіть у свідомості тих, хто творів Шекспіра не читав і не бачив. І звідки ми знаємо, що шекспірівський глядач не замислювався над тим, чому Лір розділив (і саме так розділив) королівство? Припущення? Але навіщо припускати без достатніх на те підстав, що шекспірівський глядач не помітив і не збагнув дуже суттєвого в творі Шекспіра? Нам бракує в поведінці Ліра життєвої логіки, правдоподібності, психологічного обґрунтування його вчинків? Шекспір був би великим і своєю великою правдою — без «малої» правди життєподібних ситуацій і деталей, психологічно вмотивованих вчинків і порухів душі, але ця «мала» правда в нього таки є, є навіть там, де ми побоюємося зіставляти його слово з дійсністю. Іван Франко її побачив.

Наче передбачаючи можливі закиди Толстого й логічні побудови тих, хто «мирить» Толстого з Шекспіром, він написав: «Скаже хто: неможливо, щоб Лір не знав уперед вдачі своїх дочок. Невже неможливо? Але ж деспоти ніколи не знають того ані тих, що обертаються довкола них. Лір досі був зайнятий королюванням, ловами, аудієнціями, — куди йому було до дочок! Він бачив і любив тільки себе самого (як він у перших припливах нещастя часто жаліє себе самого!), свою повагу й величність; л ю д и н и ні в кім він не бачив, не знав ніколи... Докорюючи дочкам за їх невдяку, він знає лиш одно, за що вони повинні бути йому вдячні: він віддав їм усе своє царство... Він перед тим не знав їх, не дбав

про них, не любив їх; він останнім і самотнім актом великодушності супроти них дав їм ту свою сорочку Деяніри — необмежену владу. І що ж? Вона тільки розвила, розвернула в їх серцях усі погані зароди та інстинкти, що досі душилися в них під тиском царської та батьківської поваги... І за що мали вони бути вдячні батькові? Або, коли хочете, вони й були вдячні; вони одержали від нього владу, але не всю, обмежену його волею, його старечими примхами, і забажали мати в руках і зберегти батьківське насліддя в повній формі, в цілій об'ємі; старий батько стояв тому на заваді — геть з ним! Ось вам королівська форма вдячності: логіка становища. Правда вдячність не купується дарами, навіть коронами, вона плине з любові — не до порфіри, не до дарунків, але до людини». Як бачимо, слово Шекспіра не розходиться і з життєвою логікою...

Франковий аналіз нагадав іншу ситуацію: деякі місця в творах Бетховена всі музиканти найкращих оркестрів вважали такими, яких ніколи й ніхто не зможе виконати, переконували в цьому й автора, просили переписати, виправити «помилку», але несподівано з'являвся віртуоз і завігравши робив те, що вважалося технічно неможливим для того чи того інструмента. Щось подібне з Шекспіром буває часто.

Однією з найважчих, наприклад, вважається та сцена в «Річарді Третньому», коли Анна від проклять на адресу вбивці свого чоловіка приходить до згоди стати його дружиною. В блискавичну метаморфозу, яка звершилася протягом однієї сцени, сучасному глядачеві важко повірити. Розуміючи це, режисери й актори часто вдаються до редагування Шекспіра, прагнуть зробити цю сцену «бодай трішки правдоподібною». Автори англійської екранізації 1955 року, на перший погляд, навіть ускладнили собі роботу (як пише в монографії «Лоренс Олів'є» Джон Коттрел, «Річарда примусили добиватися руки леді Анни біля гробу її чоловіка Едварда, а не свекра Генріха VI, і спокушення молодої вдови вийшло ще зухвалішим і огиднішим, аніж в оригіналі, а капітуляція Анни — підкреслена на екрані пристрасним поцілунком, не передбаченим Шекспіром, — набула нового й дещо невротичного звучання»), але водночас, використовуючи можливості

кіно, полегшили завдання Лоренсу Олів'є — розбили сцену на два окремих епізоди. З'явилася, отже, «пунктирність», за якою глядач міг уявити чи бодай припустити і те, що сприяло спокушуванню, сама сцена з Анною видалася довшою. Перемиг реалізм почуттів, і навряд чи треба звинувачувати авторів фільму за такий відступ від Шекспіра. Звинувачувати — ні, але якщо спробувати «витагти» цю сцену за Шекспіром і примусити глядача все-таки повірити у можливість швидкої метаморфози? Так міркували у Львівському театрі імені М. Заньковецької, й усі, в тому числі й головний режисер Сергій Данченко, розуміли, що все залежатиме від Богдана Ступки — тоді ще молодого актора, не увінчаного жодною премією, жодним званням. І він, як і деякі великі попередники, своїм хистом зумів довести: Шекспір правдивий і там, де, здавалося б, суцільна неправдоподібність.

Річард — Ступка використовує все — улесливність, каяття, вишукані софізми, відверту хтивість, гру інтелекту, благання, низькі інстинкти, навіть звинувачення і щиру (щиру?! так, щиру!) пристрасть. І овдовіла Анна (Лариса Кадирова) майже непомітно для себе зраджує свою ненависть, свою жалюбу... То чи ж можемо твердити, що реалізм Шекспіра якийсь «неповний», перейдений і тільки дотичний до життя? Ні, він концептуальний, буттєвий, але водночас глибоко занурений в конкретику, в реалії, в побутове. То — його плоть, в якій явлено дух, то — земна твердь, в яку міцно закорінені незнищенні, не здевальовані ідеї.

Звичайно, Іван Франко — не єдиний, хто шукав у Шекспіра «життєподібне відображення життя» (Д. В. Затонський). Шукав — і знаходив, хоч цінність його шекспірознавчих студій визначається, ясна річ, не тільки цими знахідками. Франкове прагнення знайти в англійського поета-драматурга життєподібне навіть там, де є, здавалося б, непояснима алогічність, умовність, «договорність» слова з дійсністю чи, висловлюючись новітньою термінологією, моделювання можливого, лабораторність, — це прагнення найпереконливіше засвідчує рису, яка видається особливо цінною і, можливо, обов'язковою для сучасних шекспірознавців, а саме: довір'я. Багато праць про Шекспіра з'явилося на похмурому

недовір'ї до нього: заперечували його авторство і навіть саме існування людини під таким прізвищем, спростовували хибні думки і вказували на історичні, географічні та інші неточності, знаходили «плагіат» і професійну невірність, знову і знову дорікали, що ось цього, мовляв, він не розумів, а до цього — не доріс... Якби Шекспіру за життя довелось прочитати бодай соту частину всіх пізніших звинувачень на його адресу, то він, очевидно, не лише відрікся б від своїх творів, а й відмовився б від подальшого життя.

Франко також не в усьому виправдовує Шекспіра, не в усьому схвалює (змушений був, зокрема, визнати, що при глибокій народності автор «Гамлета» все-таки тяжів до того кола, до якого належали його покровителі і «протектори», але він і не звинувачує — намагається зрозуміти і повірити. Без цього довір'я (а воно видалось декому браком наукової критичності й самостійності) адекватне прочитання спадщини Шекспіра взагалі неможливе, що й засвідчують численні спроби підправити його, прочитати (а точніше — переписати) так, щоб можна було зробити активним членом тої чи тої новоутвореної партії, або ж тихим пенсіонером на заслуженому відпочинку, якого всі шанують, ввічливо вітають з ювілеями, але не дуже слухають, бо ж своє, мовляв, він уже сказав і зробив. Усьому свій час? Життя не стоїть на місці? Все правильно, але цих незаперечних істин замало, щоб вибудувати ідею художнього прогресу (як, до речі, й морального) у вигляді відомих сходів, які піднімаються від води на одеську набережну. Про залежність духовного розвитку суспільства від матеріальних оснoв Іван Франко знав. Але знав і те, що матеріальна основа не обов'язково відповідає рівню художнього розвитку.

У вступі «До критики політичної економії» Карл Маркс прямо написав про відношення грецького мистецтва й Шекспіра до сучасності: «Трудність полягає в тому, що вони ще дають нам художню насолоду і в певному розумінні є нормою і недосяжним зразком». В жодній з одинадцяти статей, присвячених Шекспіру, Іван Франко не цитує цих слів, але послідовно потверджує їх своєю позицією довір'я. Воно — в прагненні побачити життєподібне там, де комусь уявилася

ущербність реалістичного методу або відсутність життєвої правди, і в розкритті психологічної та соціальної достовірності характерів, індивідуалізованих і водночас типових, воно — це довір'я — виразно проступає і в самому погляді на Шекспіра як на сина свого часу, геніального митця, в особі якого людство сказало про себе доконче важливе і всечасове, озирнулося на минуле і здогадалося про майбутнє.

Не читавши джерел, якими користувався Франко при написанні своїх шекспірознавчих статей (праці А. Брандля, К. Сімка, М. Ландау, Т. Ельце, А. Броуна, Л. Френкеля, А. Брука, С. Лі, Т. Фішера та ін.), не маємо права на висновок про те, яким був його внесок у світове шекспірознавство, тож процитуємо думку фахівця: «Будучи видатним вченим, володіючи багатими й різносторонніми знаннями, він не раз спростовував помилки й неточності в науковій літературі, оспорожував усталений погляд, вводив нові факти в наукове вживання... Франко, хоч частково і орієнтувався на зарубіжні монографії, але в інтерпретації ідейно-художнього змісту творів англійського драматурга спирався на принципи матеріалістичної критики і власну теорію реалізму». Втім, про наукову цінність думок, висловлених Франком, переконливо свідчить і той факт, що багато з них повторюють й донині — не завжди, щоправда, з посиланнями, навіть у тих випадках, коли збіги майже дослівні. Вони вже «нічийні»... Цілком можливо, що деякі з них були такими вже до Франка, але при сучасному рівні українського шекспірознавства і це припущення є аж надто довільним — попереду ще роботи й роботи!

Ось лише кілька Франкових міркувань, які й сьогодні не втратили свого значення.

Дослідники «Антонія і Клеопатри» часто ставлять на карб авторів композиційну розхристаність. Ця критика йде, либонь, ще від Р. Кейза, який у вступній статті твердив, що «Антоній і Клеопатра» належить «до розряду п'єс, не завершених за побудовою і з затуманеним центром інтересу». Франко не міг читати цього вступу, уперше опублікованого 1906 року, але відповів і Кейзу, і новітнім критикам: «Жодна інша Шекспірова, та й загалом жодна інша драма не обіймає

такого широкого терену... Відповідно до сього й будова її вийшла не така одноцільна і щільно споєна, як у інших трагедіях, де дія розвивається в рамках одної сім'ї, одного краю, як ось у «Отелло», «Гамлеті», «Макбеті» або «Лірі». Се й природно. Не фамільна катастрофа, а катастрофа цілого світу, цілого державного устрою, цілої цивілізації була темою сеї драми. Робити Шекспірові закид із такої побудови, значить не розуміти його інтенцій», тобто намірів.

Відтворюючи авторський задум, Франко вбачає ключ до розуміння ідейної суті цієї п'єси в протиставленні двох світів — римського та єгипетського, тобто в тому, на чому зійшлися, як відзначає Ю. Шведов, шекспірознавці. В Івана Франка читаємо про відтворену Шекспіром «боротьбу двох світів — римського заходу з погреченим сходом», про «величезну історичну катастрофу», якою був «упадок римського республіканства і перший тріумф цезаризму». І далі: «Відгук республіканського духу живуть іще в таких фігурах, як Енобарб, як Секст Помпей, як Ерос і Скар — цезаризм потоплює, нівечить, деморалізує їх. Розкішний, розпущений і збабілий орієнт (Схід) розточує ту римську силу, римську чесноту і характерність». Можна погоджуватися з таким висновком і заперечувати його, але яким же блідим на його тлі виглядає, наприклад, твердження С. Бетелла, котрий вважає, що «Єгипет і Рим захищають відповідно кохання і обов'язок, або задоволення і обов'язок, або навіть любовні втіхи та обов'язок». Рим — це обов'язок? Чи, може (як заявляє Д. Денбі), «Рим — це світ політики»? 1901 року Іван Франко побачив відтинки, побачив те, що не вкладається в пізніші формулювання — категоричні і спрощувальні.

Усі статті про Шекспіра Іван Франко писав як передмови до українських перекладів, через те побудовані вони практично за одним принципом: погляд на джерела, якими користувався драматург, власне шекспірівське опрацювання і переосмислення давніх сюжетів, образна структура та ідейний зміст, українські переклади того чи того твору. Останнє видається особливо цінним, бо, крім усього, свідчить про важливе політичне значення, що його надавав перекладам Шекспіра Франко як перекладач і редактор чужих перекладів,

як невтомний розбудовувач духовної культури свого експлуатованого та упосліджуваного народу.

Услід за Н. О. Модестовою й інша дослідниця — М. С. Шаповалова — висловила думку, що не всі шекспірівські статті Франка рівноцінні. Так воно, мабуть, і є. Повірно і в те, що до найглибших не належить стаття, присвячена «Гамлету». Тим цікавіше придивитися до неї пильніше.

В останньому, третьому розділі Франко оглядає всі дотогочасні переклади «Гамлета» українською. Їх, власне, було небагато: Павлін Свенціцький під псевдонімом Павло Свій опублікував переклад першої дії — слабенський, бо в його «вірші ані ритму, ані поезії», до того ж — полонізми; повний переклад п'єси, опублікований 1882 року в Києві Михайлом Старицьким, надто довільний, хоч «читається гладко і виявляє працю неабиякого майстра української мови»; третім був переклад Куліша, відредагований Франком. Не вважаючи цей переклад ідеальним, вказавши на недоліки, Іван Франко усе ж віддав належне: «Сей переклад можна назвати вірнішим оригіналові, ніж, приміром, звісні мені польські, а декуди навіть ніж німецькі переклади Шлегеля та Дінгельштета. Французького перекладу Віктора Гюґо-сина я не мав під рукою, та вже се одно, що він увесь — прозовий, чинить його непридатним до порівняння з віршованим перекладом». На думку автора передмови, «усякий, хто відтепер у нас захоче братися до праці над перекладанням Шекспіра, буде мати стежку, протерту Кулішем», тобто вже тоді Іван Франко вдивлявся в майбутнє, бачив необхідність перекладів нових, довершених, які могли б слугувати однією з підвалин національної культури.

«Не вдаючись в коментування драми» і подаючи тільки «те, що найпотрібніше для її зрозуміння і доброго оцінення», Іван Франко підкреслив, що «Гамлет» справедливо вважається найгеніальнішим твором Шекспіра, що «в фігурі данського королевича можна бачити найкращий поетичний візерунок душі самого поета». Розвиваючи цю думку, Франко повторив, що «Гамлет є найбільше суб'єктивна фігура з усіх, які сотворив Шекспір», бо «його устами поет висловив багато

такого, що пекло його власну душу, та й написана була ся драма під впливом фактів, що дуже глибоко мусили зворушити душу і фантазію Шекспіра», а саме — смерть сина і батька, ув'язнення лорда Соутемптона, зрада жінки, яку кохав. Сьогодні ця думка (про «суб'єктивність» і автобіографічність) вважається вже нічийною — її повторюють, заперечують, і тільки, здається, Д. В. Затонський при цьому згадав Франка (у передмові до шеститомного видання творів Шекспіра українською).

У сучасних суперечках довкола «Гамлета» не зайве згадати і слово Франка з приводу «історичності» п'єси. Відомо, що деякі вчені, й серед них вітчизняні, прагнуть вчитати в Шекспіра історизм заледве не в науковому значенні цього слова, посилаючись на те, що всі «історичні» твори драматурга писалися з оглядом на історичні джерела. Франко ж у своїй статті ще в кінці минулого століття зауважив, що Шекспір «переніс місце подій із Ютландії до Ельсінора, із IX чи X віку в свій власний, велів Гамлетові вчитися у Віттенбурзьким університеті, велить данцям стріляти з гармат, дав данському королеві і декому з його двораків італійські назви... — одним словом, Гамлет є чим собі хоче, але не «історичною трагедією з данської минувшини». Не витримують серйозної перевірки на історичність і хроніки Шекспіра. То правда, що в нього є «ще дуже рудиментарна, ще дуже нерозроблена і нерозкрита, але все-таки виразно вловлювана, надзвичайно передова для тієї епохи філософія історичного процесу» (О. Смирнов), тільки ж мусимо пам'ятати, що ця філософія подана не в «чистому» вигляді, а крізь динамічну систему рухливих призм, якими є живі й неодноримірні художні образи. Вони блікують і підсвічують один одного, вони взаємно доповнюються і заперечуються, вони в собі несуть внутрішню суперечність, що робить небезпечним використання їх як найважливішого ілюстративного матеріалу при з'ясуванні історичних поглядів Шекспіра. Образ Гамлета — один з найскладніших і найбільш суперечливих. Загадковим є вагання Гамлета. Загадковою є і його смерть.

Надто просто, мабуть, пояснював Іван Франко неузгодженість повільного, чутливого характеру принца Датського

з «тою швидкістю, з якою він убиває Полонія, або з тою байдужістю, з якою посилає на смерть Гільденстерна і Розенкранца» — автор, мовляв, узяв ті факти з інших джерел і не узгодив з характером свого героя. Це пояснення живе й донині. Інші дослідники списують усе на імпульсивність Гамлетової натури. О. Анікст, наприклад, пишучи про «розлад між думкою і волею, бажанням і дією», пояснює «необдумані вчинки» Гамлета імпульсивністю, непрямою розв'язкою його характеру. Не погоджуючись, Ю.Шведов не назвав О. Анікста і заперечив американському дослідникові Е. К. Чеймберсу, який бачив парадокс у тому, що Гамлет, «ця людина думки, якщо й діє, то тільки під впливом імпульсу». Сам Ю. Шведов не належав до тих, хто схильний перебільшувати нерішучість головного героя. Критик слушно зауважив: «Як людина, Гамлет здійснив дуже багато. Серед усіх героїв шекспірівських трагедій не можна знайти іншого, який би зумів особисто знищити так багато носіїв зла».

Щоправда, Е. К. Чеймберс свого часу поставив усе з ніг на голову, звинувативши... Гамлета. Смерть Офелії він зарахував в один ряд зі смертю Полонія, Лаерта, Гертруди, Розенкранца, Гільденстерна і заявив: «Незважаючи на всі притаманні їм недоліки, всі вони принесені в жертву на вівтар нерішучості Гамлета», а вбивство короля-злочинця «не може перекрити збитку, спричиненого слабкою волею» принца. Гамлет, виходить, т а к о ж злочинець, як і Клавдій. Чи, може, тільки він злочинцем і є? Якби не він зі своїм «бути чи не бути», то все було б як і мало бути: Клавдій правив би, всі жили б... Жили б? О, звичайно! Клавдій їх не вбивав би. Нікого, навіть чисту Офелію. Усі вони потрібні Клавдію. Не людині, а королю. Потрібні не як люди — як піддані, як клапани на флейті.

Тож і Гамлет бореться не проти Клавдія як людини, а проти зла, яке той уособлює, проти аморалізму, освяченого і «виправданого» інтересами держави. Старому Гамлету було легше — у поєдинку зі старим Норвежцем проти нього діяла людина, а проти принца Датського — безособовий державний механізм. Як слушно зауважує в монографії «Шекспір»



Театр «Глобус».

Л. Пінський, в «Гамлеті» — «атмосфера всезагальної несвободи... Нема особистості, є функціонер... Як ланка Великого Механізму державної машини, він особисто ні за що не відповідає, а відтак — здатний на все... Інтереси Великого Механізму збігаються для функціонера з порядком, з інтересами Цілого, а отже, і з «благам народу». Не має значення, хто в центрі механізму — законний король чи узурпатор-убивця. Важливо, що це Головне Колесо, інстанція, від якої залежить «дихання й корм» тьми істот».

Шекспір, таким чином, зафіксував початок страшного процесу одержавлення особи в абсолютистському суспільстві, тобто розклад особистості, заміну всього особистісного державно-функціональним. У давнішому дослідженні («Реалізм епохи Відродження») Л. Пінський відзначав: «Прозаїчний формалізм і лицемірство «твердого» порядку в політиці — і тваринно-егоїстичні інстинкти, егоїзм в сімейних і суспільних стосунках, у побуті, а головне, нівелювання людської гідності як у верхах, так і в низах суспільства, — така картина наступаючої абсолютистської та буржуазної культури в трагедіях Шекспіра». У монографії «Шекспір» (вона, до речі, присвячена пам'яті Миколи Костянтиновича Зерова) дослідник уточнив: «У світі короля Клавдія переродилися, органічно розпалися зв'язки патріархальних часів, «природні» зв'язки, засновані на особистому служінню конкретній особі. Їх поглинуло служіння безособовому механізмові, його керманичу й годувальнику, перед яким відступають одвічно людські («органічні») зв'язки сім'ї, родоцтва, дружби, любові, розкладаються будь-які приватні форми спілкування людини з людиною». І цей відпрацьований, функціонально системний механізм є по-своєму ідеальним.

Так, зокрема, бачимо, що влада Клавдія спирається на широку мережу тих, хто підглядає, підслуховує і випитує. Це вмільо підкреслили постановники «Гамлета» у Єреванському драматичному театрі. Тут у всіх щілинах, за всіма дверима, брамами, люками, вікнами і віконцями — люди Клавдія. Крім повного штату конфідентів, до послуг Клавдія — відданий короні репресивний апарат, зокрема й високопоставлені

«позаштатники» Розенкранц і Гільденстерн, для яких злочин задля державних інтересів — не злочин. Такі потрібні королям, можливо, навіть більше, аніж той безідейний кат, який робить свою справу задля харчу й пійла. Здобути корону Клавдій зміг убивством, здійсненим власноручно, але для того, щоб втримати її, йому потрібен штат легальних і замаскованих тюремників. І він його має. Строго кажучи, тюрма Клавдія не повинна була впасти — така вона міцна й надійна. І — тюрма Клавдія впасти мусила, бо проти неї повсталала сила могутніша і незнищенна: сила духу, сила моралі і правди, яка всьому дає його справжню назву, спопеляючи витончену демагогію королівських указів, папських булл, віршомазних од і панегіриків.

«Чому гине Гамлет?» Формулюючи відповідь, О. Ф. Лосєв в «Естетичі Відродження» пише про те, що «Гамлет — це передовсім віра у вільну й розумну людину... Це цілком відродженська людина. В його венах пульсує титанічна кров благородної естетики Ренесансу, яка звикла звеличувати окрему особистість, славити її розум, хоробрість, мужність, як і героїчну жертовність в ім'я суспільства й народу». Ці високі ідеали наштовхнулися на бездуховну й антидуховну «нову» дійсність, тому «вся естетика трагедії Гамлета є нічим іншим, як трагедією загибелі відродженського індивідуалізму».

На думку О. Ф. Лосєва, за естетикою загибелі відродженського титанізму стоїть те, що «кожний титан хоче володіти всім існуванням, але в цьому прагненні він наштовхується на інших титанів, кожний з яких також хоче володіти всім; а позаяк усі титани, власне кажучи, рівносильні, то й виходить, що кожний з них може тільки вбити іншого». Через те, мовляв, кожна трагедія Шекспіра закінчується горою трупів — «жахливим символом повного безвиходдя й загибелі титанічної естетики Відродження».

Цей висновок авторитетного дослідника цілком правильний щодо названої естетики в її стосунках з трагедійною творчістю Шекспіра, взятого загалом, але відповіддю на запитання про те, чому все ж загинув Гамлет, він бути не може. Гамлет — тип титанічної особистості, це правда. Та

йому, по-перше, не протистоять рівносіильні титани, а по-друге — чим, яким повним існуванням він хоче володіти? Корона, зокрема, його не вабить. Чому? Адже, здавалося б, зауважив Ю. Шведов, така людина, як Гамлет, котрий звик розмірковувати над усіма можливими наслідками своїх вчинків, повинна неминуче замислитися над тим, що мусить зробити, посівши трон. Але навіть у відвертій розмові з другом Гораціо він ані словечка не мовив про те, як боротиметься силою влади з моральним і політичним злом. Він не бачить себе на троні. Він бачить аморальність не окремих осіб, а страшну, агресивну антиморальність їхніх державних функцій. Гамлет побачив антидуховність безособового механізму влади, протистояння державного і морального, то чи ж міг він сподіватися, що за допомогою цього механізму зможе вправити суглоби «вивихнутому часові», зруйнувати тюрму, відродити моральний дух особи і суспільне добро?

Як переконаний гуманіст, він хотів це зробити. Як реаліст, він бачив, що зробити цього не зможе — навіть з короною на голові. Ні, тим більше з короною! Саме через те Шекспір мусив «убити» свого героя. Так веліла логіка історії. І тільки так — смертю Гамлета — можна було оголосити моральний вирок суспільносту, яка виходила на авансцену історії.

«Тепер — мовчання», — ось слова, з якими відходить Гамлет. Чому не тут Шекспір поставив крапку? Адже заповідна помста звершилася, вбивця покараний, головного героя вже нема — чи ж можна щось додати до цього з'явою третьорядного персонажа, яким є Фортінбрас? Згадаймо насамперед, хто він.

Норвезький принц. Рішучий, войовничий, баламутний. Пихатий і марнослашний, він задля нікчемного шматка землі, «з якого тільки й користі, що назва» (Капітан), «заради дірки з бублика» (Гамлет) веде на смерть тисячі співвітчизників. У Польщу — як наказав йому дядько, ветхий Норвег, хоч спочатку вербував військо для походу проти Данії, прагнучи повернути втрачене батьком при закладі. Ні, не бажання помститися за батькову смерть рухає ним. Дядько забронював іти на Данію? Що ж, нехай буде Польща. Йому байду-же, кого воювати і грабувати:

В незрілому завзятті запальний,
Понабивав в околицях норвезьких
Шибайголів, безстрашних гольфіпак,
За хліб і харч на всяке діло ладних,
Де пахне здобиччю...

*(Тут і далі переклад
Леоніда Гребінки).*

Що ж хотів сказати нам Шекспір його з'явою на авансцені у фіналі трагедії? Чи, може, геніальний драматург дав маху, не зумів поставити вчасно крапку, пішовши за кимось з попередників? Відомо ж, що подекуди й у нього не все припасоване і узгоджене, трапляються і пропуски, і зайвина. Деякі навіть серйозні дослідники вважають, що й вихід Фортінбраса у фіналі — зайвий. У літературно-філософському етюді болгарського філософа й естетика Ісаака Пасі «Заповіт генія» читаємо про те, що Фортінбрас — зовсім не повноцінний антипод Гамлета, що у великих шекспірівських трагедіях ті, хто порушує гармонію світу й людини, хто гине в боротьбі проти цього порушення чи, не гідний її поновити, залишається у владі хаосу, — особистості сильні, яскраві, постають в усіх барвах художнього многоцвіття, а ті, за чиєю допомогою врешті-решт перемагають добро та істина, начеб перебувають за рамками картини чи принаймні займають у ній доволі скромне місце, як ось — Фортінбрас. Тут очевидна помилка: до перемоги добра та істини Фортінбрас аніскі-лечки не причетний. Все звершилося без нього і до нього. Але куди більшою помилкою видається інше твердження болгарського дослідника: «Трагедія Гамлета могла б реалізуватися і без теми Фортінбраса». Так, власне, вважає не лише він, і не лише шекспірознавці.

На думку багатьох режисерів, Фортінбрас у фіналі з'явився лише для того, щоб дати наказ забрати зі сцени трупи, адже в шекспірівському театрі не було завіси, а сцену треба було очистити. Тому, скорочуючи трагедію, Фортінбраса сьогодні можна, мовляв, і викинути... І не лише у фіналі — у фільмі Олів'є Фортінбраса викинули взагалі, а наказ винести трупи дає Гораціо. То, може, й справді тема Фортінбраса зайва?

Думати так можуть, мабуть, лише ті, для кого «Гамлет» — це п'єса про злочин і помсту. Мовби не з Фортінбрасом пов'язаний монолог Гамлета про жорстокість і безглуздість загарбницької війни (це тоді, коли проходить військо норвежця на Польщу), мовби не каже останньої миті свого життя той же Гамлет:

Та почуваво я, що Фортінбрас —
Обранець наш; йому мій мрущий голос.

То чи ж можна після цих слів твердити, що Фортінбрас у фіналі зайвий?! Ні, образ Фортінбраса, як слушно зауважує Ю. Шведов, — реальність, якою не можна нехтувати, бо «функція, покладена на цього персонажа, конче вимагає коментарів, без яких фінал трагедії залишається практично непоясненим». У монографії «Еволюція шекспірівської трагедії» він окремо зупиняється і на цьому: наскільки і в який бік змінює поява норвезького принца атмосферу фіналу? З'ясувати це, очевидно, тим більше потрібно, що йдеться не лише про фінал і не лише про атмосферу: не збагнувши причин, які примусили Шекспіра закінчити трагедію Фортінбрасом, ми не збагнемо в ній чогось дуже присутнього і вкрай важливого, того, власне, що вивиснує її над п'єсою про ще один злочин і ще одну помсту.

Звичайно, і до Ю. Шведова (задовго до нього!) робилися спроби відгадати «останню» загадку «Гамлета». Він, зокрема, нагадав, що Д. Б. Харрісон (та й чи тільки він?) прочитував закінчення як оптимістичне і, сказати б, перспективотворче: «Як і у всіх трагедіях, Шекспір розсіює напругу трагічного почуття, перше ніж розпрощатися з аудиторією, бо не в його звичаї було кидати трагічну тему до показу того, що життя триває. Ще до смерті Гамлета лунає барабанний дріб, сповіщаючи про прихід Фортінбраса і його армії. І ось Гамлета врочисто виносять для поховання під звуки траурного маршу, а коли сцена порожніє, п'єса закінчується гарматним гуркотом». Ну, чисто тобі оптимістична трагедія! І таке прочитання — силувано оптимістичне — досі можна побачити в працях вітчизняних дослідників, що неминуче веде до ідеалізації образу Фортінбраса. На початку 30-х років І. Аксенов



Театр XVII ст.
На передньому плані — герої Шекспіра.

прямо написав: «Ось — Фортінбрас, каже нам автор: наслідуйте його». І наслідували... Хоч можна було б замислитися: а чому це Шекспір, пропонуючи нам як взірець для наслідування Фортінбраса, написав свій твір про якогось Гамлета?

Проти вульгарно-прагматичного, кон'юнктурного прочитання фіналу трагедії ще 1940 року виступив Г. Бояджієв: «Гамлет» закінчується врочистим в'їздом царственного Фортінбраса... Ніби має настати нова, світла ера. Але хіба можна серйозно казати про те, що «Трагедія про принца Датського» свій ідейно-філософський сенс здобуває у фанфарах Фортінбраса? Хіба, повіривши в мажорні фінали багатьох шекспірівських п'єс, ми не позбавимо їх мудрості й трагічної сили?» Проти спроб «вчитати» шекспірівський оптимізм в образі Фортінбраса рішуче виступили й інші дослідники, зокрема Ю. Шведов.

Він виходить з того, що «найлегше, як це іноді роблять дослідники, побачити в появі Фортінбраса суперечність між творчим методом художника-реаліста, втіленим в усій тканині трагедій, й політичною декларацією людини, обмеженої світоглядом свого часу, яка шукала засобів для проголошення тріумфу монархічної влади; але визнання реалізму Шекспіра і його майстерності повністю виключає таке припущення». Міркування Ю. Шведова з приводу норвезького принца розпросторені й на інші твори Шекспіра, викладені вони послідовно і з усією логічністю підводять до складного висновку: «Фанфари і барабани, які чує за сценою вмираючий Гамлет, зовсім не означають торжества ідеалів. А гуркіт гарматних залпів негоден заглушити траурної мелодії, під звуки якої світ прощається з великим гуманістом. Фортінбрасове посідання трона — це і є матеріалізація того велетенського знака запитання, що ним закінчується трагедія про Гамлета, принца Датського».

Тут, як бачимо, дослідник підписується під словами Віктора Гюґо: великий французький романтик також вважав, що Гамлет «закінчує страшну драму свого життя й смерті велетенським знаком запитання». Чи так це? Не хочеться, ой як не хочеться деяким шекспірознавцям бачити цього знака!

Адже в ньому — і сумнів, і скептицизм, і невизначеність, яка, мовляв, шкодить трагедії. Їм, як мовилося, Фортінбрас видається «зайвим». Нарікаючи на художню невизначеність цього образу, вважаючи, що «трагедія Гамлета могла б реалізуватися без теми Фортінбраса», Ісаак Пасі змушений визнати, що не лише «Гамлет», а й інші «великі шекспірівські трагедії залишають в нас якийсь осад, відчуття невикорінності зла, невірності пороку й неможливості відновити гармонію», а тому поспішає перейти до казкової «Бурі». Що ж, це принаймні чесно... Інші ж дослідники прагнуть будь-що розігнати цей «велетенський знак запитання», зробити його знаком оклику — однозначним і мажорним. Чи мають на це право?

Мають. Шекспір — невичерпний, кожне нове прочитання зумовлене новим часом і наперед дозволене старим, вічним Шекспіром. Вічно молодим і новим. Але є і такі прочитання, за які навіть мужній Шекспір відмовився б узяти на себе відповідальність. Вони, власне, нічого спільного з ним не мають. Бо не лише продиктовані новим часом, а й цілком віддані на потраву й потребу дневі, миті, моменту, загримованим під вічне й історично справедливе. Тоді перед нами вже не нове прочитання Шекспіра, а спекуляція на його імені, прагнення освятити великим ім'ям мізерне й суєтне.

То правда, що Шекспір — митець тенденційний і твори його — політичні, але є така тенденція і така політика, які — наче отрута в келиху Клавдія. Вони — не для сплячого короля Гамлета, а для Шекспіра. Для нас. І те, що в давній трагедії робить Клавдій, тепер, на думку новітніх клавдіїв, має зробити Фортінбрас. Келих — у його руці. На келиху тим звабливе слово: сучасність. Але тільки для того, щоб приспати. Щоб потайки влити у вуха отруту. Відтак забезпечити класовий мир і порядок. «Новий» порядок...

Згадаймо: ошукані й засліплені, приспані та отруєні гаряче аплодували Густаву Грюндгенсу — Гамлету 1936 року, явленому в нацистській Німеччині і для неї, а в цей час американці й англійці аплодували Івенсу та Олів'є — Гамлетам таким же вольовим і сильним. Аплодували, сподіваючись на сильну людину. Не завважили різниці:

народам потрібен мир, а сильним людям на троні — порядок, навіть ціною війни. Людству потрібна сила гуманізму Шекспіра, а новітнім клавдіям — просто сила, брутальна й тотальна, тож гуманізм вони знову і знову називатимуть пацифізмом, інтелігентською закомплексованістю, гнилим гамлетизмом і — як там ще? Вони відчувають себе в «мишоловці», поки на сцені «Гамлет» шекспірівський. Їм потрібен «Гамлет» інший — той, що вбиває Гамлета.

Розмірковуючи над цим фактором — три «сильні» Гамлети напередодні війни, — О. В. Бартошевич у книжці «Шекспір на англійській сцені» враховує, що «героїв і воїнів потребували обидва супротивні табори, але усе ж доходить висновку: «В усіх трьох трактуваннях певною мірою відбилася властивість, яка була спільною для західної культури 30-х років і несла в собі серйозну моральну небезпеку: прихований захват перед войовничою могутністю, поклоніння силі».

Для вбивства Гамлета пристосовано й кінематограф. Гельмут Кейтнер, наприклад, чия кар'єра в кіно почалася в гітлерівській Німеччині 1939 року, рівно через 20 років випустив на екрани фільм «Тепер — мовчання» — модернізовану версію «Гамлета». Там Лаерт — очевидний фашист, який щойно повернувся з табору для військовополонених в Росії, короля (власника концерну) вбиває не головний герой, а мати... Оцінюючи цю роботу, кінорежисер Сергій Юткевич у ґрунтовному дослідженні «Шекспір і кіно» написав: «Гельмут Кейтнер перетворив на екрані сюжет про Гамлета в поліцейську драму... Можна було б, хоч це й важко, якось прийняти всю цю «модернізацію», якби за нею поставала бодай якась думка, бодай слабенька спроба філософсько узагальнити справді трагічний період німецької історії; якби Джон — Гамлет — був наділений іншими функціями, крім приватного сищика й доморощеного месника; якби хоч на мить новий Гамлет на екрані замислився над проблемами століття і в його образі постав перед нами катований суперечностями образ сучасної молодого людини. Та ба!»

Французький кінорежисер Клод Шаброль розправився з Гамлетом ще рішучіше — зробив його (за фільмом — Івана) справді божевільним, що не завадило йому побачити в дядь-

кові експлуататора. Той же Сергій Юткевич з приводу селянського страйку у фільмі «Офелія» зауважив: «Здавалося б, заслугове схвалення намір режисера занурити сімейну трагедію в атмосферу справжніх соціальних конфліктів, але саме тут Клод Шаброль зазнав найжорстокішої поразки». І, мабуть, не випадково: для дешевеньких політичних загравань Шекспір завеликий.

У його всечасовій правді попеліють наймодерніші версії-одноденки, зроблені на потребу дня чи й миті, навіть якщо продиктовані вони поважними спонуками.

•Так, Шекспір — наш сучасник. Це слушне твердження вже давно стало надокучливим штампом. І все ж мусимо повторити: наш сучасник, і тому зовсім не потребує осучаснення. Силуваного і не завжди коректного. У творчій спадщині Шекспіра найважливішим є Шекспір, а не набір можливих асоціацій, паралелей, аргументів. Не все можна освячувати його іменем, не все виструнчується в паралельні ряди.

Король Лір і Лев Толстой? Цікаво, дуже цікаво, але ж знаймо міру! Тут є точка дотику (доля — поділ майна), та паралельні ряди все ж не вибудовуються. Київська Русь і середньовічна Англія? Теж цікаво. У Віктора Шкловського читаємо: «Була історія чернігівських земель в епоху Бориса і Гліба. Нашадки чернігівських князів розділили уділи, позбавивши верховного князя влади. Уділи були малоземельні, але ось стоять ці люди перед главою, який розділив свою владу, він Володар. Позбавив себе влади при хисткій можливості переробити дітей батьківською волею... На того князя поклали дошку й осліпили». Спільне є: «Варварські часи. Епоха короля Ліра — це час утворення нації. Одночасно це питання про відчуття моральності, провини, відкриття очей. І нема протиріччя в тому, що це епоха виривання очей. Це відчуття самої Англійської держави як цілого: держава складається і ділиться на частини. Шекспір оголошує Англію завершеною епохою збирання і каже про можливість цієї побудови, про втрати при будівництві і про можливість нової побудови». На якій же основі? Моралі не обминеш. «Звичайної», загальнолюдської. Але натомість — «історична мораль». Навіщо? Петро I «був мовби захищений історією».

Історією чи мораллю? Історичною мораллю... Та наскільки вона історична, можемо бачити з подальших абзаців: «Україна за Петра — це недавня частина Росії. Причём, цікаве питання, коли з'явилась назва «Україна» — край чогось, — великого; і більшого. Тобто виділення України в прихованому вигляді означає існування іншої держави, в якій Україна — біля краю». Тільки, очевидно, авторитет автора примусив видавців заплющити очі на антинауковість подібних тверджень. Історії в них нема. А мораль?

Питання про зміну моралі поставив сам В. Шкловський. Це — його запитання. І хоч аналіз тонкий, хоч спостереження точні, відповідь все ж несподівана й лежить таки в іншій площині: державність. При цьому враховано багато: «часи Ліра — це розпадання роду, виокремлення сім'ї з роду»; «суперечності в сім'ї мовби стягують всередині себе суперечності світу, багато що в цьому пояснюється боротьбою за майно та боротьбою за владу в сім'ї, але сама ця боротьба породжена тими прихованими силами, що стягують сім'ю в ціле, як систему». А що «Корделія не взяла участі в цій величній картині сімейної боротьби і сімейного поділу», то хай живе Корделія: «віднаходження її місця в історії людської свідомості» автор вважає «сучасним питанням не лише театрального, а й загальнофілософського сенсу», і сама вона, протестуючи проти умов поділу, постає перед ним причетною до «таємниці», «людиною майбутнього, яка прийшла не в свій час». Прийшла як пророче уособлення нової моралі чи нових суспільних зв'язків? «Історія «Короля Ліра» — це історія оновлення сім'ї» — ми, по суті, повернулися до того, з чого починали («виокремлення сім'ї з роду», «час утворення нації», «державна складається»), і з цього замкнутого мислительного кола якось непомітно випорснуло м о р а л ь н е, взяте в собі, а не лише в опосередкованих зв'язках з політичним та економічним і ними ж «виправдане»...

Між моральним і державним є зв'язок, але нема тотожності, нема знаку рівності, і Шекспір саме тут побачив трагічний вузол, саме це зробив нервом своїх великих трагедій. То правда, що «Гамлет не міг убити свою матір, йому заборонив батько», але чому заборонив? У цьому зміщенні акцен-

ту — крок до відповіді на інше запитання: чому Гамлет віддав свій голос Фортінбрасу?

У згаданій вже монографії «Шекспір. Ремесло драматурга» (вона, до речі, присвячена Віктору Шкловському) О. Анікст висловив думку, що в основі п'єс Шекспіра «лежить не ідея моральної справедливості, а ідея порядку», через те, мовляв, фінали його п'єс і не могли вирішуватися в узгоді з принципом поетичної справедливості. Узгодження таки неможливе, бо ідея порядку (В. Шкловський писав про історичну мораль) лежить в іншій площині, не в тій, де мораль загальнолюдська і всечасова, але принцип поетичної справедливості у трагедіях Шекспіра все ж утверджується: знак запитання — це не дуплиста порожнина, в якій не було, нема й не буде нічого, це знак того, що чогось не стало, що має з'явитися щось. Що? Шекспір того не знав. Але чи знаємо ми? О. Анікст та деякі інші дослідники кажуть: порядок. «У «Гамлеті» гине вся королівська сім'я, але порядок відновлюється воцарінням Фортінбраса» — в такий спосіб хочуть, по суті, зняти знак запитання, але чи це хотів сказати нам Шекспір? «Це!» — твердитимуть прихильники такого прочитання і посилаються на голос самого Гамлета, відданий Фортінбрасу. Знову, отже, Фортінбрас, його «залізна» рука?..

Як уже мовилося, найближче до адекватного прочитання образу Фортінбраса підійшов, здається, Ю. Шведов. Часткова й, на перший погляд, вузька проблема Гамлетового заповіту дала можливість йому точніше визначити місце «Гамлета» серед інших шекспірівських трагедій, глибше проаналізувати еволюцію Шекспіра — трагічного поета й реалістичного мислителя-гуманіста. Ю. Шведов знайшов додаткові підстави для зближення Гамлета з Прометеєм: «Гамлет, ще тільки-но ступаючи на шлях боротьби з неправдою, зрадою, корисливими злочинами, розуміє, що йому одному судилося підняти меч проти моря зла. Від погляду освіченого філософа не може приховатися ні співвідношення сил у цьому нерівному бою, ні відсутність у гуманіста необхідної зброї для битви проти зла, яке панує в світі. І все ж Гамлет піднімає свій меч. Так у трагедії про принца Датського виникає тема

Прометея, тема самовідданого та безкомпромісного опору злу — тема, яка зближує п'єсу з пізніми творами трагічного циклу». Зрозуміло, що цей прометеївський, «приреченський» оптимізм Гамлета не має нічого спільного з плитким оптимізмом тих, хто бачить рятунок і перспективу в «залізній руці» Фортінбраса...

Ю. Шведов має рацію, відмовляючись бачити в приході Фортінбраса вияв ідейно-політичної обмеженості Шекспіра, який буцімто розвинув у фіналі думку про необхідність негайного зайняття престолу задля збереження монархічного принципу. З цього приводу дослідник слушно зауважив, що якби драматург хотів продемонструвати свої вірнопідданські почуття перед англійською короною, то мав би примусити Гамлета заповідати датську корону не норвезькому принцові, а англійському королю, посла якого з'явилися на сцені одночасно з Фортінбрасом.

І все-таки в міркуваннях Ю. Шведова є одне дуже вразливе місце. Хоч це й парадокс, але ним стало те, що слугує чи не основною опорою, — маю на увазі шекспірівський образ гнійника. Вже в першій дії Марцел каже: «Щось у державі данській підгнило». А в четвертій і сам Гамлет проникливо зауважує:

От де чиряк надмірного достатку:
В нутро прорветься, і ніяк не взнать,
Від чого смерть...

Як же коментує це місце Ю. Шведов? На його думку, Гамлет просто помилився на слові: «Очевидно, схвильовані слова Гамлета не встигають за роботою його думки: похід Фортінбраса слугує засобом для того, щоб гнійник прорвався назовні; якщо ж він проривається всередину, він затемнює картину смертельної хвороби». Висновок Ю. Шведов робить правильний: «Діяльність Фортінбраса асоціюється в Гамлета з гнійником. Подібна асоціація ніколи не могла б виникнути, якби Гамлет бачив у поведінці Фортінбраса взірць для наслідування». Але цей правильний висновок підперто доволі хистким припущенням про те, що Гамлет помилився: мав,



На сцені —
«Сон літньої ночі».

мовляв, сказати «назовні», а сказав, бач, «всередину», «в нутро»... Чи ж не надто наївним є таке припущення?

У Шекспіра чимало «темних» місць і неузгоджень, є вони і в «Гамлеті», то правда. Правда і те, що, як відзначав Іван Франко, праця коментаторів, починаючи з «Вільгельма Мейстера» Гете, більше затемнила постать Гамлета, «ніж вияснила її, повіднаходила загадки і темноти й там, де їх зовсім нема». Але прояснювати не зовсім зрозумілі слова Гамлета в такий спосіб, як це робить Ю. Шведов, також, мабуть, не варто — вкладати в уста героя помилкове слово тільки для того, щоб показати «невстигання» усної мови за думкою, Шекспір не міг. І не лише тому, що то для нього надто «тонкий» прийом (його відкриє проза через кілька століть), — герої Шекспіра та його сучасників багато і прямо говорять

про свої відчуття, зокрема про глибоку схвильованість, «називають» їх, і це цілком узгоджувалося з середньовічною та ренесансною традицією, а можливо, і античною, хай навіть неусвідомлено. Потрібно, отже, шукати інше пояснення словам Гамлета.

Потрібно знайти нові докази того, що свій «мрущий голос» принц Датський подав не за мілітариста, яким є Фортінбрас, не за принцип «залізної руки» у внутрішній політиці, спрямованої проти народу й особи.

В боротьбі за Шекспіра варто покластися на Шекспіра. Треба повірити йому. Можна бодай припустити: вустами Гамлета Шекспір сказав те, що хотів сказати. А саме: держава, яка стала аморальною, не має права на існування.

Данія — тюрма. Але й сама вона — в тюрмі. За межі тієї тюрми негоден вийти ніхто. Всі — в системі. Чи може хтось вийти за межі свого часу? Лише подумки, в уяві, реально ж — ні. Це теж стіни, проти яких людина безсила. Безсила й держава — вона приречена, смертний вирок їй вже оголошено. Гнилий плід мусить впасти. Ще день, ще мить — вона чіпляється за час, вона вивихнула йому суглоби. Вона може існувати тільки у вивихнутому часі, а він негоден відмінити вирок, підписаного часом реальним і, сказати б, нормальним. Вивихнутий час безсилий, бо він — фікція. Він дійсний лише в межах тюрми. Його вигадали в'язні. Чи, може, нагодачі? Різниця нема — в тюрмі ті й інші. Всі — в'язні. Вони наївно втішаються тим, що змогли ув'язнити час, зробити своїм, що можуть підганяти його й зупиняти, називати добрим чи поганим. Вигадали тюремний час і тішаться, не підозрюючи, що є час «без'якісний», нейтральний, однаково нещадний і об'єктивний як до власне в'язнів, так і до в'язнів-нагодачів. І копача могильних ям з'їсть хробак. Наймогутніший король — всього лиш капо. Він не владен над об'єктивним часом. В його владі лише час тюремний, вона тримається тільки контролем над часом тюремним — соціальним.

У цікавому дослідженні А. Я. Гуревича «Категорії середньовічної культури» читаємо: «Соціальний час різний не лише для різних культур і суспільств, він диференціюється і в рамках кожної соціально-культурної системи залежно від

її внутрішньої структури. Соціальний час неоднаково плине у свідомості окремих класів і груп: вони по-своєму сприймають його і переживають», тобто в будь-якому суспільстві «завжди є на якийсь єдиний «монолітний» час, а цілий спектр соціальних ритмів», тою чи іншою мірою скоординованих між собою і узгоджених за ієрархічним принципом. Автор вводить поняття домінуючого соціального часу в суспільстві: «В антагоністичній суспільній системі соціальний час панівного класу, природно, є визначальним доти, доки цей час не втратив реального контролю над суспільним життям і залишається впливовою ідеологічною силою». Можна, мабуть, сказати й інакше: ідеологія панівного класу слугує, зокрема, і для того, щоб неминучу множинність часів у суспільстві максимально пристосувати до амплітуди свого маятника, тобто, по-перше, закріпити найважливіший для себе варіант ієрархічної скоординованості соціальних ритмів і, по-друге, ввести у свідомість усіх станів і окремих осіб фікцію єдиного часу.

Його, єдиного, бути не могло. Але кожний клас, прийшовши до контролю над соціальним часом, обов'язково дбав і про те, щоб створити ілюзію єдиного часу. «Ми всі рівні перед богом», — нагадувала бомканням дзвонів церква, скликаючи у певні дні й години всіх. Спочатку механічні годинники в містах показували час локальний — кожна міська комуна («всі» її члени) жила за своїм часом, згодом з'явився загальнодержавний час, що стало можливим при дальшому зміцненні механізму державної влади. При цьому виникло єдине темпоральне мислення, що допомагало панівному класові створювати ілюзію рівності й однодумства, маскувати дедалі глибіючу різницю між часовими ритмами різних соціальних груп, видавати свої інтереси за всезагальні, а офіційно проголошене — за дійсне. Запровадження фікції єдиного часу (а з нею — цілої системи фальшивих цінностей) було «вивихненням» часу, усунути яке доля наказала Гамлету. Хоча ні, не доля, а той об'єктивний закон, за яким все в історії (в незалежному від монархів і їхніх літописців часі) мусить стати на своє місце і все має бути назване своїм ім'ям — і добро, і зло.

Отож, коли Гамлет каже, що «нічого — ні доброго, ні злого — нема, а мислення утворює те чи те», то слова ці зовсім необов'язково прочитувати в дусі етичного релятивізму. Адже вони мовлені з приводу того, що «Данія — тюрма», «весь світ — тюрма», тюрма «добряча; у ній стільки буцегарень, камер, підземель; Данія — одна з найгірших». Тут, у цій тюрмі, зло проголошується добром, а добро шельмується як зло і карається як злочин. Етична відносність слова і вчинку — факт, фактом для Гамлета є і те, що брехня видається за правду, безчестя — за найвищу честь, але ж незаперечним фактом для нього є існування і правди, і справедливості, і честі. Привид покійного батька-короля — «поза» тюрмою, і з в і д т и він забороняє Гамлету піднімати руку на матір, бо є, таки ж є святе, морально однозначне! «Бути чесним на цім світі — це значить бути одним, виловленим з-межи десятих тисяч», але чесність як така все ж є, її змісту об'єктивного негоден відмінити жоден тюремний закон, жодний спосіб мислення, запараграфований цим законом. Один чесний на десять тисяч — виняток? Хай так, виняток, але такий, що не потверджує правила, а заперечує його — етичне заперечення сильніше від арифметичного.

Гамлет — один. Він ніщо проти десяти тисяч клавдіїв, полоніїв, розенкранців, гільденстернів та інших безчесних лицедіїв. Тут, у тюрмі, він приречений і, здається, усвідомлює це або принаймні здогадується. Але й вони усі — чи десять тисяч, чи й сто — безсилі перед однією-однісінькою особою, їхній тюремний закон заперечується законом моральним, навіть якщо носієм морального виступає хтось один, дарма що й він не ідеальний (вважаючи себе чесним, Гамлет усе ж зізнається Офелії, що «міг би собі закинути такого, що краще було б моїй мамі й не родити мене на світ»). Моральне в тюрмі приречене. Вони несумісні. Моральне може виродитися в аморальне і, пристосувавшись, зробити ще сильнішою аморальну тюрму, а може, й заперечити її. Як?

У Гамлета нема вибору — він може зробити це тільки ціною власної смерті. Своім життям, своїм царюванням після вбивства Клавдія він нічого б не довів і не зробив, тюрми б не зруйнував. Повернення собі незаконно відібраної ко-

*Попередник
славного драматурга —
Бен Джонсон.*



рони — хіба не це ж велить йому зробити й один із тюремних законів? У тюрмі все стає тюремним — навіть священна помста, навіть справедливість. Тож справедливість мусить восторжествувати так, аби її перемога не потвердила тюремного закону. І хтозна, можливо, Гамлет думає не стільки про те, якою смертю покарати Клавдія, а про інше — якою має бути його власна. Перечитаймо роздуми Гамлета про смерть (батька, Йоріка та взагалі про смерть живого) — чи не до смерті він готується? Вже готовий її зустріти: «Нам чхати на віщування; і горобець не впаде без певного на те провидіння. Коли станеться тепер, то не згодом; коли не згодом, то тепер; а як не тепер, то однак коли-небудь. Готовність — і все. Ніхто не знає свого часу, так що воно значить відійти своєчасно? Будь що будь». Фаталізм? Деякі дослідники прочитують ці слова саме так — як вияв фаталізму, як готовність до двох можливих варіантів, тобто до перемоги в

поєдинку з Лаертом або ж до смерті. Але чому, власне, Гамлет каже про смерть? За умовами поєдинку його поразка означатиме «тільки ганьбу та зайві удари». А він вже бачить смерть — невідворотну, залежну від волі провидіння. Від людини залежить небагато — дійти межі у цьому малому, зробити можливе. Діючи в узгоді з тим, що в ті часи називали провидінням, Гамлет готовий прислужитися йому всім, навіть смертю. Тому у фіналі вбиває Клавдія не лише ударом рапіри, а й своєю смертю — Лаерт намастив лезо отрутою з намови Клавдія, і цей злочин незаконному королю приховати вже не вдалося, смерть Гамлета з усією очевидністю засвідчує злочинну натуру Клавдія і, отже, всі попередні злочини.

Чи не зайвим був цей «другий удар»? Хіба не вистачило б Клавдію і однієї смерті? Клавдію — так, але Гамлет замахнувся не на нього одного — на всю тюрму, якою є Данія. А тому завдає і третього удару — віддає свій «мрущий голос» за Фортінбраса. Тюрма не має права на існування, Данія мусить втратити свою державність. Завоює її Фортінбрас, послаючись на якісь права, чи хтось інший, підкорить силою зброї чи здобуде з благословінням законного принца — не це є головним для Гамлета й Шекспіра. Вони знають одне: коли гнійник прорвало всередину — смерть організму. Зокрема й тому національному та правовому, яким є держава. Віддавши голос за Фортінбраса, Гамлет зробив так, щоб стало очевидним: причиною загибелі Данії як самостійної держави була не ворожа агресія, ні, — тією причиною стало розходження закону державного і морального. У своєму знанні Шекспір дійшов межі: «Тепер — мовчання». Зрозуміло, що Фортінбрас не заслуговує такого подарунка — датської корони, хай і забрудненої; зрозуміло і те, що Фортінбрас не руйнуватиме тюрми світової. А хто? Хто і, головне, якою ціною це робитиме?

¹ Ось воно, те запитання, яке залишив нам Гамлет у нелегкий спадок. Є й інші (справжні й вигадані шекспірознавцями), але тільки задля нього Гамлет свідомо пішов на смерть. Його смерть — це відповідь на його ж таки «бути чи не бути». Його відповідь. Він відповів за себе і за свій час. А ми?

За нас не відповідь ніхто. Немає відповідей для всіх і на всі віки — є лише вічні запитання. Зв'язок часів тримається на них, зокрема й на тому, яке полишив нам Гамлет.

Звичайно, можуть бути й інші прочитання. Адже, як нагадує Д. В. Затонський, «Гамлет» — система саме х у д о ж н я, саме о б р а з н а. Інакше кажучи, така, що виражає більше від суми в ній зібраного. Вона не аморфна, не відносна (і тому здатна опиратися такому над собою насильству, як, скажімо, «неокритичні» тлумачення Вільсона Найта). Але вона й не одномірна; їй органічно чужий відвертий дидактизм». Так, чужий, бо чим, власне, є дидактизм? Спробою нав'язати відповіді. Злочинним замахом на вічні запитання. Вже сьогодні годі й оглянути — бодай побіжно — всі існуючі інтерпретації «Гамлета», і жодної, як слушно зауважує Д. В. Затонський, «не можна відкидати цілком». Жодна, мабуть, не є остаточною, бо ж у цій трагедії всі «ситуації, всі колізії, всі характери — відкриті і немовби чекають наповнення, конкретного розв'язання, відповідного до місця, часу, світовідчуття інтерпретатора». Отже, будуть, обов'язково будуть нові прочитання! Вони потрібні і в літературознавстві, і на сцені. Головне, щоб не зводити вічних запитань Шекспіра до ужитковості, не пристосовувати його до ілюстрування маленьких, спродукованих на повсякдень істин. Бо ж іноді, знаємо, трапляється і так, що на безсмертному творі Шекспіра складають присягу, наче на Біблії, говорити правду, тільки правду, нічого, крім правди, а потім кажуть те, що не має жодного стосунку ні до Шекспіра, ні до правди.

* * *

Коли Георг Брандес сльотоваї осінньої днини переступив поріг будинку Анни Хатвей, остання представниця славетного роду сиділа на стільчику біля каміна, якраз навпроти лавки, де, як свідчать перекази, найчастіше сиділи її далекі, закохані одне в одного предки. Гість чемно, з підкресленою шанобливістю привітався з літньою господинею, а його меткий, надивовижу, як для науковця, чіпкий погляд помітив силу-силенну деталей, які мали б засвідчити культ Шекспіра

і його дружини: фамільна Біблія, багато портретів, багато фотографій з зображенням предметів, які нібито колись належали драматургу. Господиня жила у світі цих справжніх і фальшивих реліквій. Жила з них, пояснюючи гостям значення кожної. Брандесу стало сумно. Він обережно поцікавився:

— А ви читали бодай щось про Шекспіра?

Господиня щиро здивувалася:

— Читати про нього? О ні! Я читаю лише Біблію!

Що ж, стареньку представницю роду Хатвей можна було тоді, наприкінці минулого століття, зрозуміти й не осуджувати. А чи можна зрозуміти сьогодні тих організаторів театральної справи, які готові поклястися на Біблію, що люблять Шекспіра і... не мають з чим їхати на Шекспірівський театральний фестиваль? Дивна любов!.. Бо хіба можна любити Шекспіра — й не думати про те, яким має бути наш театр?

Амвросій Бучма міг зіграти короля Ліра. 1941 року Максим Рильський писав Корнію Чуковському: «Моя мечта — український Лир на сцене. Бучма, кажеться мне, справилсЯ бы с центральной ролью». А образ Гамлета? У статті «Гамлет» Шекспіра у виконанні Сергія Балашова» Рильський з тривогою запитував: «Чому радянська українська сцена не показує ні «Макбета», ні «Гамлета», ні інших шекспірівських шедеврів?.. Я вірю в радянський український театр, у талановитих його акторів і режисерів, я вірю, що мій докір не залишиться без відгуку — відгуку ділом». Через 20 років, включивши цю статтю до свого десятитомника, поет подав примітку: «Гадаю, що й досі наші театри недостатню увагу приділяють Шекспірові». Звідтоді минуло ще чверть століття. І пам'ятаючи, що один з найглибших інтерпретаторів образу Гамлета Майкл Редгрейв виконував цю роль до п'ятдесятирічного віку, мусимо повторити: Богдан Ступка міг би зіграти Гамлета.

У СЕРЕДУ ПІСЛЯ ВІТА 1528 РОКУ НАКАЗАНО
ЧОЛОВІКОВІ, ЯКИЙ НАЗИВАВ СЕБЕ ДОКТОРОМ ГЕОРГОМ
ФАУСТОМ З ГЕЙДЕЛЬБЕРГА, ШУКАТИ СОБІ ПРОЖИТОК
ДЕЙНДЕ І ВЗЯТО З НЬОГО ОБП'ЯНКУ ЗА ЦЕЙ НАКАЗ
НЕ МСТИТИСЯ ВЛАСТЯМ І НІЯКИХ НЕПРИЄМНОСТЕЙ
ІМ НЕ ЧИНИТИ.

З МАГІСТРАТСЬКОГО ПРОТОКОЛУ ПРО ВИСЛАВННЯ
З МІСТА ІНГЛЬДШТАДТА



ФАУСТ УЧОРА Й ЗАВТРА

ЯКЩО В НЕДАЛЕКОМУ МАЙБУТНЬОМУ З'ЯВИТЬСЯ
ТАКА СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА, ВИНИКНЕННЯ ЯКОЇ
НЕМИНУЧЕ ПРИ РОЗВИТКУ ЗАСОБІВ СПОЛУЧЕННЯ
І ЗВ'ЯЗКУ, МИ НЕ ПОВИННІ ЧЕКАТИ ВІД НЕЇ НІЧОГО БІЛЬШОГО
І НІЧОГО ІНШОГО, КРІМ ТОГО, ЩО ВОНА МОЖЕ
ЗДІЙСНИТИ І ЗДІЙСНИТИ.
РОЗПРОСТОРЕНИЙ СВІТ, ЯК БИ ДАЛЕКО ВІН НЕ ЛЕЖАВ,—
ЗАВЖДИ ТІЛЬКИ РОЗШИРЕНА ВІТЦІВШИНА,
І, ЯКЩО УВАЖНІШЕ ПРИДИВИТИСЯ, ВІН НЕ ДАСТЬ
НАМ НІЧОГО НАД ТЕ, ЩО ДАВАЛИ ГРУНТИ ВІТЧИЗНИ.

ЙОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЕТЕ



ЙОГАНН ВОЛЬФАНГ ГЕТЕ

Цій людині судилося сказати світові багато: про себе і час, про нас у цьому неспокійному світі.

Гете — автор однієї з найвідвертіших автобіографій, написаних будь-коли, і його «Поезію та правду» порівнюють зі сповідями Августина, Руссо, Толстого. Це, по суті, перший, як відзначає Н. Вільмонт, життєпис, в якому ідея становлення особистості, ідея індивідуального розвитку одноосібно панує над усіма деталями двоєдиного образу: особистості й часу, адже час підхоплює за собою кожного, незалежно від чийогось бажання чи спротиву.

Другою автобіографією великого німецького поета-мислителя є, звичайно ж, ті шедеври, які постають у пам'яті вже при самій згадці про їхнього творця: історії Вертера, Вільгельма Мейстера, Торквато Тассо, Фауста. Мав рацію Томас Манн, порівнюючи цю «автобіографію» веймарського поета з іншою — романами Льва Толстого. Втім, з не меншими підставами він міг би взяти для порівняння і творчу спадщину іншого великого митця, бо ж творчий акт — це майже завжди проекція самого себе, свого світовідчуття і світогляду, свого життєвого шляху, тобто — майже завжди — автопортрет. Щоправда, поета дратувало, коли хтось конче хотів знати, як було в його житті «насправді», чи була, наприклад, зрада, подібна до зради Вайслінгена в «Геці фон Берліхенгемі», чи не робив він спроби самогубства та ін. Гете злився, шляхетна витримка зраджувала йому, і він, траплялося, відповідав доволі грубо. Справді, не варто, мабуть, прочитувати його романи, драми й лірику як зашифрований літопис приватних і громадських справ, клопотів, поразок і перемог. А легкість саме такого прочитання звабила багатьох. Вказуючи на помилку, яку роблять дослідники, ототожнюючи

Гете з образом Торквато Тассо, О. А. Анікст влучно зауважує, що цьому героєві «в драмі бракує саме тих якостей, завдяки яким Гете не зломився в умовах німецької нікчемності, хоч на компроміси з нею він іноді йшов; але, можливо, саме ці компроміси врятували Гете від долі Вертера і від морального краху, що його зазнав герой драми». Ця «автобіографія», отже, є радше автобіографією душі, її поривань і борінь, небезпечних і вчасно пригальмованих, «знятих» у процесі творчості. Сам поет згодом зізнався: «Все, що тішило, мучило чи бодай цікавило мене, я відразу ж поспішав перетворити в образ, у вірш; тим самим я зводив порахунки з самим собою, виправляв і перевіряв свої уявлення про зовнішній світ і знаходив внутрішнє заспокоєння. Поетичний хист був потрібен мені більше, ніж комусь, бо моя натура вічно кидала мене з однієї крайності в іншу. А тому все досі мною опубліковане — це тільки розрізнені уривки єдиної великої сповіді».

Але є в автора «Фауста» ще один автопортрет, до якого підшукати аналогію вельми складно чи й неможливо, — бесіди з Еккерманом. Відомі «Розмови з Гете в останні роки його життя», автором яких є Йоганн-Петер Еккерман, стали саме автопортретом майстра, хоч перо (ні, різець!) тримала не його рука. Кажуть, що наївний початківець прийшов до нього, сподіваючись на авторитетну підтримку, і досвідчений майстер кмітливо скористався цим. Що ж, хай так, гріха в тім не було, бо ж ім'я Еккермана він таки увічнив... Про що ті розмови? Чи ж, бува, не про акцизні справи й рекрутські набори? Або, можливо, про будівництво каналів і суконних мануфактур? Про земельну аренду чи притулки для бідних? Таке припущення не зовсім позбавлене логіки, бо ж упродовж цілого десятиліття (кращого!) йому довелося займатися саме цим. І все ж думки Гете, ретельно записані Еккерманом, про інше — про життя і смерть, про людські вади і право на безсмертя, про злиденність і велич духу, про істину, історію, природу і мистецтво. У кінцевому підсумку — про себе.

Не всі його думки перебувають у взаємній злагоді, не всі симпатичні й нам, людям нового часу. Так часто буває: до

Фауст
(з гравюри
Рембрандта).



автопортрета, зробленого чесною рукою самокритичного майстра, більше претензій, ніж до «обтічного» портрета, виконаного кимось з його колег чи епігонів. Любителям портретного живопису іноді видається неприємною неминуча суперечливість самооцінок — важко охопити зором різноплочинне і різновелике в натурах складних, неоднозначних. А висловлюванням Гете властива непослідовність, адже й сам він, як зауважували вже сучасники, був людиною доволі суперечливою. Тож через сто років після смерті веймарського мислителя Ромен Роллан справедливо сказав: «Його можна використовувати для доведення певної тези. Але точно так можна буде підкріпити ним протилежне твердження». А тому й не дивно, що творчість Гете в різні часи намагалися використати різні сили — конкуруючі партії, воюючі держави,

уряди і опозиція. І цілком природно, що захисники Гете (справжні й удавані) передовсім аналізують його ставлення до революції, його погляди на прогрес людства. А він суперечливий і тут...

У одній із бесід сказав: «Ми розуміємо час як вічний рух уперед, і справи людські кожні п'ятдесят років набувають нового вигляду; через те усталений звичай, який 1800 року був найвищим досягненням, 1850 року може стати вже злочинним». А це означає, що кожний народ має природне право на великі переміни, «потреба яких глибоко закорінена в серці нації». Невже то його величність перший міністр Великого герцогства Саксен — Веймар пан Гете прорік ці слова? Він.

Так, він осудив французьку революцію, але три десятиліття по тому визнав, що не мав рації, бо її «благодійні наслідки тоді ще не могли виявитися». Кажучи про те, що «у Франції стало результатом великої необхідності», Гете, можливо, й сам не відав, що зафіксував найважливішу спонуку в генезисі всіх революцій, зокрема й тій, що звершиться через століття в слов'янському світі, який він не надто віншував...

Його старість (а вона була довгою) не в усьому гідна його молодості. Сучасники залишили нам немало напіванекдотичних історій та легенд, які свідчать про його — ова! — старечі химери. Відомо, наприклад, що він на дих не переносив запаху часника, людей в окулярах і собак. Коли за квазівикою герцога на сцені з'явився пес, директор театру Гете негайно подав у відставку. Все це не надто узгоджується з образом монументального, врівноваженого олімпійця, правда ж? Але вікові дивацтва не зачепили його духу, не позначилися на силі таланту. У цієї «готичної споруди» був могутній, антиерозійний фундамент!

Легко уявити Гете таким собі плеканчиком долі. Життя й справді стелилося перед ним м'якими веретами, і він — що бачимо в розмовах з Еккерманом — сприймав це як належне. На чому ж трималася ця велична, майже патрицианська віра в безпомилність долі? На походженні з роду поважних франкфуртських бюргерів? Іноді він був схильний перебіль-

шувати значення цього факту (чим ще більше обурював заздрісників-невдах), але головним вважав усе ж інше. 27 січня 1824 року зізнався: «По суті в моєму житті не було нічого, крім тяжкої праці, і я можу сказати сьогодні, коли мені сімдесят років, що за все життя я й чотирьох тижнів не прожив у своє задоволення. Наче весь час викочував камінь, який знову й знову скочувався долу, й треба було знову його підіймати...» Тяжкою є праця задля хліба насущного, але не легша й інша — задля хліба духовного.

Всебічно обдарований дилетант (це той високий дилетантизм, яким відзначалися й діячі Відродження), він створив цінні праці з різних галузей природознавства, зокрема ботаніки, глибоко цікавився не лише історією, психологією, а й анатомією людини, осягав світ у всіх його духовних і матеріальних, предметних виявах. Та й чи можливим був би без цих енциклопедичних зацікавлень і знань «Фауст»? «Гете і медицина», «Гете і музика», «Гете і театр», «Гете і природа» — світ не здивується, якщо колись з'явиться дослідження й на тему «Гете і космос». Людство багато зробило для завоювання космосу і мало — для його осмислення. А Гете знадобився б і в цьому. Він не застарів. Людство гордо несе на своїх переможних штандартах зображення Фауста, а з іншого боку — виразніше і загрозливіше проступають обриси того, хто купує душі. Гете передбачив і цю ситуацію, яка виникла на порозі третього тисячоліття. Передбачив, зумів, тож і творчість його не ввібаєш в якийсь одне століття, не відгородиться від суворих засторог роками, які минули після його смерті.

Томас Манн, характеризуючи Гете як типового представника бюргерської епохи, мав на увазі те півтисячоліття, яке почалося XV століттям і закінчилося XIX. Іноді здається, що жив він і в період Реформації, що сівацем був на ниві Відродження — адже тяжкою працею осягнув гуманістичні ідеї та дух цієї епохи, адже цілеспрямованістю таланту дорівнявся до титанів Відродження. У цьому розумінні його можна, очевидно, назвати й сучасником Лютера і Шекспіра, Еразма Роттердамського й Томаса Мора, Григорія Сковороди й Івана Франка. Так, можна!

То, звичайно ж, був цілком випадковий збіг: 150 років од смерті Й. В. Гете, 260—від народження Григорія Сковороди, 350 літ од заснування Києво-Могилянської академії, 100—першому перекладу «Фауста» на українську мову... Але взята навіть у такому малопродуктивному, довільно-«ювілейному» зрізі, історія людської духовності спроможна іноді якщо не пророчити, то бодай натякнути на невідмінні закони, у світлі яких кожен факт потребує не тільки хронологічно «вертикального», а й «горизонтального» прочитання, тобто зіставлення з іншими в одній часовій площині. При цьому, наприклад, неминуче з'ясовується благотворність одних впливів чи взаємодіяє впливів і повна відсутність впливів інших, вигаданих з метою спекулятивною; з'ясовується і справжня цінність факту, взятого не лише в тенденції, в зіставленні з нашим днем, а й у його, сказати б, номінальній вартості, означеній датою. Тож пам'ятаймо дати, осмислюймо їх і під час ювілеїв і щодень, радісні й гіркі, викарбувані на меморіальних дошках і розсіяні в напівзотлілих манускриптах. Не варто, певна річ, улаштовувати гучних учт, але згадати слід було, хоча б нонпареллю:

Першому перекладу «Фауста» українською мовою — 100 років.

Знаємо ж усі, що жодна національна культура не може розвиватися без опертя на такі інтернаціональні духовні цінності, якими є вершинні твори Гомера, Данте, Шекспіра, Сервантеса, Тагора, Льва Толстого... Як відзначав на VII з'їзді письменників СРСР Д. Павличко, «кожне нове покоління відчуває потребу на своєму рівні мислення й трансляторського мистецтва» перекласти світові шедеври, і «кожен» новий переклад великих творів — крок у розвитку тої чи тої національної культури». Звичайно, розвій культури передбачає не лише запозичення на рівні прямого цитування ідей, мотивів, образів, не лише переосмислення і вписування в новий контекст, а й такі не менш конструктивні форми обсервації, як прихована полеміка чи повне, маніфестоване заперечення. Адже і в такому разі роль «чужого» залишається тією ж — воно слугує опертям, свідомі того ми чи ні. А що спиратися можна тільки на те, що є не десь, не ген там, а

The image shows a page of handwritten text in German, written in a cursive script. The text is dense and fills most of the page. It appears to be a letter or a page from a manuscript, possibly related to the Faust legend mentioned in the text. The handwriting is somewhat slanted and characteristic of the 18th or 19th century.

3 листа Гете 1772 р.

тут-таки, в нас, на відстані одного, хай навіть замашного кроку, то й значення перекладацької праці-творчості, мабуть, важко переоцінити. Так кажемо й пишемо, так думаємо, але...

Але проаналізуймо репертуар наших театрів — після постановки у Львівському академічному імені М. Заньковецької

«Річарда Третього» ми не мали нічого, що можна б зі спокійною гідністю назвати в одному ряді з грузинською інтерпретацією Шекспіра. Не скоро, певно, матимем поеми Аріосто, Мільтона, «Едду»... Чекаємо — не дочекаємось Сервантесового «Дон Кіхота», перекладу роману Елвіса Канетті, зробленого ще до присудження автору Нобелівської премії.

Втім, не варто, либонь, і применшувати зробленого. Кілька років тому з'явилася збірка поезій Рабіндраната Тагора, перекладених В. Батюком. У цій же бібліотечці — «Перлини світової лірики» — вийшли українською поезії Махтумкулі (переклав П. Мовчан), Гійома Аполлінера (М. Лукаш), Габрієлі Містралі (колектив перекладачів) та ін. Закономірним продовженням «Слов'янського неба» стала нова антологія, підготовлена Р. Лубківським, — «Слов'янська ліра». Цілу бібліотечку перекладних видань подарував шанувальникам поезії Д. Павличко, і його антологія «Світовий сонет» є прикладом того, як багато може зробити навіть одна талановита людина. А «Метаморфози» Овідія в перекладі А. Содомори? А «веселчанські» видання? Від «Гліади» й «Одіссеї», від міфів Давньої Греції — до розкішного видання роману Франсуа Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель», до збірки світової поезії ХХ століття «Поклик». А Гельдерлін у перекладі Миколи Бажана? Книжкою твори цього видатного німецького поета вийшли на Україні вперше. Перелік подібних видань можна продовжувати, а ще ж є вагомі публікації в періодиці (здаймо принаймні добірки творів Хіменеса в «Літературній Україні», кельтської середньовічної лірики в «Жовтні», фрагменти «Пісні про Гайавату» у «Всесвіті»), які також можуть прорости в окремі видання. А перевидання? Чудовий подарунок читачам — «Голоси стародавньої Індії» П. Ріттера з ґрунтовною розвідкою О. Білецького і в привабливому художньо-поліграфічному виконанні Р. Масаутова, вдруге зустрілися з «Декамероном». Врешті, у 80-і роки з'явилося нове видання перекладу «Фауста», зробленого одним із кращих перекладачів М. Лукашем. Це видання є третім, і, вочевидь, ще не одне покоління читачів дякуватиме перекладачеві за його подвижницький труд.

Справді, переклад «Фауста» вимагає праці не лише сумлінної, не просто творчої (хоч творчість — це, либонь, уже не просто), а такої, що дорівнює подвигу, потребує жертвності, глибокого усвідомлення своєї відповідальності, яка межує з відчуттям месіанства. Людина, що взялася за цю многотрудну справу, неминуче рокована до найчорніших самокатувань, сумнівів, непевності, вагань і хвилин (годин? днів?) відчаю. Найглибше знання мови, найтонше відчуття її відтінків не зарядять — треба знати всю багатогранну творчість поета, еволюцію його світогляду, знати епоху в її духовних і матеріальних ознаках, а ще — відчувати нерозривний часу, який не стає дискретним од того, що ми запроваджуємо нове літочислення від народження Христового чи якийсь інше. Втім, чи ж перелічиш усе, без чого переклад «Фауста» неможливий? Згадаймо лишень, яку титанічну роботу мусив здійснити Бейард Тейлор.

Великим поетом він не був, і, спрагло жадаючи слави, розумів це. Гірко усвідомлювати невідповідність шанолюбних замірів і власних можливостей, але без такого об'єктивно-тверезого поцінування своїх потенцій імені його сьогодні не знали б навіть історики літератури. Бо й справді, чи ж багато можуть сказати нинішньому читачеві «Домашні пасторалі» або «Цар Девкаліон»? Але слава усе ж прийшла до Тейлора — на початку сімдесятих років минулого століття, коли з'явився друком його переклад «Фауста». Відтоді згадка його імені (чи її відсутність) стала для всіх видань історії американської літератури однією з ознак, які свідчать про рівень професіоналізму дослідників і їхнє розуміння справжніх культурних вартостей.

Так, він здійснив роботу, на яку спроможні лиш одиниці. Як пише Уїллард Торп, Тейлор «легко вивчив напам'ять майже весь текст першоджерела. Не маючи академічної освіти, він вивчив також критичну літературу про Гете, якої вже тоді було чимало, і здійснив «побічне дослідження» — задля того, щоб поглибити своє розуміння драми. Він добросовісно консультувався з німецькими вченими і людьми, які знали поета. Він був першим ентузіастом в Англії та Америці, що завдав собі праці проникнути в задум другої частини «Фауста», яку

навіть Дж. Г. Льюїс, провідний англійський біограф і перекладач Гете, називав «велетенською помилкою». До речі, недооцінку другої частини твору бачимо і в інших авторів — так, наприклад, М. Чернишевський вбачав у цій частині, по суті, претензійність поета, його намагання зробити кінцівку твору такою, «щоб вийшло колосальніше», а Д. Писарєв через п'ять років у статті під промовистою назвою «Схоластика XIX століття» написав: «Дивним було б назвати геніальним твором Гете другу частину «Фауста», якої ніхто не розуміє». Тейлор, отже, як це часто буває з «дилетантами», виявився зіркішим, аніж дослідники-професіонали. А результат? У тритомній «Літературній історії Сполучених Штатів Америки» читаємо: «Незважаючи на деякі пасажі, не властиві ні англійській, ні німецькій мовам, а також на неточності, що іноді трапляються в передачі думки Гете, тейлорівський переклад «Фауста» залишається кращим серед тих сорока чотирьох перекладів першої частини і шістнадцяти — другої, які з'явилися відтоді, й здається, що йому не варто боятися суперництва».

Запам'ятаймо це — і «деякі пасажі», й «неточності», а зараз звернімо увагу на такі вражаючі цифри: 44 і 16! Перекладачів, як бачимо, ніколи не полишала думка й надія зробити краще, ніж попередники. І не лише в американській, англійській чи французькій літературі, а й у слов'янському світі, зокрема в Росії.

Відомо, наприклад, що з темою Фауста задовго до написання «Фауста» приїздив до Петербурга ляльковий театр з Німеччини. Вважається, що з народною легендою про Фауста росіяни знайомили й німецькі письменники Якоб Рейнгольд, Міхаель Ленц і Фрідріх Максиміліан фон Клінгер, які жили і померли в Росії (першому належить фрагмент про чорнокнижника з легенди, другому — роман). А перший повний переклад першої частини «Фауста» на російську мову здійснив Едуард Губер (окреме видання, суттєво «виправлене» цензурою, з'явилося 1838 року). Герцен вважав цей переклад «прекрасним», а Белінський чортихнувся на адресу «бездарних Губерів». Вже через шість років нова спроба — переклад Вронченка, військового, що був доволі відомим пе-

рекладачем, чия стаття про твір Гете викликала як справедливу критику, так і не зовсім мудрі й навіть вульгарні зауваги з боку І. Тургенева (див., наприклад, — В. М. Жирмунський. Гете в рускій літературі. — Ленінград: Наука, 1982, с. 422—423). Минає 12 років — і в «Современнике» з'являється новий переклад першої частини, що належав Струговщикову, який, переклавши трагедію шість разів, обіцяв (доволі необачно) тисячу карбованців тому, хто краще зможе перекласти ті чи ті чотири рядки «Фауста». Ще через три роки — переклад Грекова і, крім того, історикам літератури відомі переклади Овчинникова, Павлова, Фета, Труніна, Аносової, Врангеля, Голованова, Маклецової, Соколовського, Вейнберга, Мамонтова, Цертелєва, Мережковського, Бальмонта, Вяч. Іванова та інших — аж до Пастернака.

Хоч і не 44, але однак немало. Виконані на різному фаховому рівні, вдаліші й недолугі, повні та фрагментарні, віршовані й прозові (дехто другу частину просто переказував), ці переклади, як правило, відразу ж наражалися на різку критику, причиною якої були не тільки і (часто) не стільки огріхи й недогляди перекладачів — холодний тон у поцінуванні ряду перекладів зумовлювався різними поглядами на те, який переклад взагалі можна вважати «правильним». Як бачимо, нестихаючим дискусіям про точність перекладу виповнюється щонайменше 150 літ, хоч, як засвідчила, зокрема, перша нарада перекладачів української літератури на мови братніх народів, ми часто-густо й досі вагаємося, який принцип обрати — «філологічний» чи «поетичний», точний стосовно слова чи того майже невлвовимого «духу», який також робить твір оригінальним. Вагалися й наші попередники. Але показово, що тривалий час найкращими вважалися переклади Холодковського і Брюсова, згодом — Холодковського і Пастернака. Не випадково й видавництво «Молодая гвардия» зупинило свій вибір саме на цих авторах.

Наприкінці 1983 року в «Музеї Фауста» (є, виявляється і такий — у західнонімецькому місті Кнітлінгені) було розгорнуто експозицію «Сприйняття Фауста в Росії та в Радянському Союзі». Тут серед інших експонатів були представлені й переклади — видання великої трагедії російською

мовою, а також азербайджанською, каракалпакською, чуваською та ін. Що ж до мови української, то «Фаусту», як і взагалі творчості Гете, тривалий час не таланило. Щоправда, 1827 року в «Вестнике Европы» П. Гулак-Артемовський опублікував (анонімно!) переклад «Рибалки». Але як вибачливо звучить передмова редактора Каченовського до цієї публікації! Автор, виявляється, «хотів спробувати: чи не можна малоросійською мовою передати почуття ніжні, благородні, піднесені, не примушуючи читача або слухача сміятися, як від «Енеїди» Котляревського та інших з тією ж метою написаних віршів». Можна було б припустити, що цей погляд на рівень розвитку української літературної мови належить саме Каченовському, якби не вибір твору перекладачем — для перекладу взято баладу, в основі якої фольклорний сюжет. Отже, і для Гулака-Артемовського це була тільки спроба, своєрідний дослід, експеримент, проведений, до речі, не зовсім «чисто». Адже, як зауважить через сто років В. Жирмунський, «він перекладає фольклорну поему баладу Гете на мову українського пісенного фольклору». Зрозуміло, що цією мовою, з її народнопісенною лексикою, годі було й братися за переклад «Фауста».

Ще мусив з'явитися мислитель Шевченко, ще треба було відмовитися від погляду на трагедію «Енеїду» Котляревського як на твір чисто сміхотворчий, розкопати в гродських актах чудернацькі виквіти, що з'явилися від схрещення канцелярської лексики та бурлескної традиції, а в полемічній літературі братств — чи не перші спроби поєднання мови народної з «ученою» та потенційно-державною, тобто суспільно-політичною лексикою. Ще належало осмислити мову не тільки як зброю (це усвідомлювалося віддавна), а й як живий, вельми тендітний під спопеляючими указами царату організм, що потребує повсякчасної опіки та прихистку в душах, глибокого закорінення в національний побутовий ґрунт і гінкого росту до пишнокроного верховіття загальнолюдської культури. Ще повинні були виникнути політичні умови, за яких переклад «Фауста» став би доконечною необхідністю, ще мав з'явитися Іван Франко, з його освіченістю і жертівністю, з його незнищеним оптимізмом і доб-



Письменник диктує свої мемуари.

ровільною приреченістю щодень, щогодини робити свою справу, дарма що течія, здавалося б, не залишає на річковому плесі й сліду навіть по найбільш замашних ударах.

На вихід у Львові першої частини «Фауста» українською мовою відгукнулася женецька газета «Вольное слово». Маючи на увазі заборону царським указом 1876 року української

літератури, в тому числі й заборону перекладати твори російської та світової класики українською мовою, М. Драгоманов відзначив, що Іван Франко зумів довести: «Український язык в богатстве, изяществе и гибкости форм не уступает ни одному из современных литературных языков славянства и вовсе не так беден понятиями, чтобы на нем затруднительно было переводить глубину философских мыслей и живописать высокохудожественные образы. Это не язык простонародья только, как утверждают московские невежды, а язык целой нации, политическое будущее которой еще впереди, но чье место на право самостоятельного развития в ряду цивилизованных народов уже завоевано и не может быть занято никем иным». Зрозуміло, що ця спонука була для Івана Франка дуже важливою. Але — не єдиною.

Пояснюючи в передмові до львівського видання «Фауста» причини, що спонукали його до перекладання цього твору, І. Франко писав: «Знялась велика революційна буря на заході Європи. Ціль її була передовсім свобода в найширшій, т. є. і в зовсім неозначенім розумінню. А позаяк средство до осягнення тої свободи було одно: с и л а — хоть вже не фізична сила меча, а сила економічна: к а п і т а л і розумова: н а у к а, йдуча, конечно, наразі в парі або і в услужі капіталу, то й свобода, тим средством здобута, мусила... статися с в о б о д о ю с и л ь н и х, а тим самим свободою меншості багатирів та вчених, свободою в и б р а н и х о д и н и ц ь, а не цілої маси простого, сірого люду... Очевидна річ, що така свобода — дуже двосічне оружжя і, як усяке оружжя, може наробити безмірно більше шкоди безоружним, слабим, аніж справити радості своєму властивцеві... Ані наука сама собою, ані свобідне й безжурне життя, ані почесті, ні слава, — ніщо те не може ущасливити чоловіка, як довго той чоловік все й всюди має на оці себе с а м о г о. Аж коли він всі свої здобутки, всю силу поверне на працю коло ущасливлення д р у г и х, колю запевнення їм безпечного, хоч і ненастанним трудом окуплюваного, життя й розвитку, тоді чоловік може бути щасливим. Ся велика правда, котрою завершується «Фауст», надає тому творові ще й тепер, у наш вік, живу революційну силу».

Як багато цими словами Франко сказав нам про себе! Але й про твір також. І про час, в який переклад «Фауста», на його думку, став необхідністю. У тогочасній Галичині й загально у відсталій Австро-Угорській імперії не бракувало партій, груп і групок, які маніфестували своє прагнення до свободи, та при цьому малося на увазі різне, іноді й те, що свободою гріх називати. Бо й справді: чи ж назвеш вільною масу, темну, політично нерозвинену і морально zdeградовану, байдужу до всього, крім шматка хліба? Уряди злочинні, антинародні завше намагатимуться вхопити своїх громадян за карк і навернути їх до корита, порожнього чи повного — байдуже, аби лише думали і відчували шлунком, а не розумом і серцем, аби долі іншої не прагли. Ще й нашіптуватимуть їм: «Ви вільні, ви щасливі... Дасть бог день — дасть і харч. Хутчій клякайте навколішки перед коритом! Порожне? А ваша совість, честь, людська гідність і подоба — чим не харч? Ковтайте — і будете вільні, жуйте — і будете щасливі!» Що ж, Вагнер також почувається вільним і щасливим:

Книжжя, книжки читати — от де втіха,
Немає в світі кращої краси!
Вони скрашають вечори зимою
І зогрівають серце і думки,
А розгорну пергамени шумкі —
То й небо те, здається, тут, зі мною.

І як же точно, з якою вбивчою іронією В. І. Ленін охарактеризує уявний, безплідний «соціалізм» вагнерівським!

Якщо бути точним, то Фауст для Вагнера незрозумілий, а «Фауст» непотрібний, бо втіху свою він знаходить для себе в книжках інших, тих, які «скрашають вечори зимою». Тому й Франко, виступаючи проти різноликів вагнерів з їхніми кудими уявленнями про щастя й волю, взявся за переклад «Фауста». А що мріяв він при цьому про українську літературну нову, об'єктивно корисну, то це бачимо хоча б з назви, яку він дав першому варіанту своєї передмови, не пропущеному цензурою, — «У нас нема літератури!».

Повторивши слова В. Белінського, він пояснював: «Спори, свари та крики про літературу — се ще не література...»

Повісті про торішній сніг, у котрих видно все, крім життя, правди й дотепу; стихи про весну, літо, зиму й осінь, про любовні зітхання і святу трійцю, про природу, засушену в бібулі, і про чуття, законсервовані в спиритусі, — се ще не література... Се плісень, що криває гниле болото». Фауст заповзвся осушити «гниле багно», і Франко, мріючи про літературу рівновелику з «Фаустом», ставив таке ж завдання — «страсти з себе стару плісень і з трансцендентальної висоти зійти на землю та взятися до твердої роботи». В ім'я особи, а отже, й громади. В ім'я народу свого, а значить — і людства. Бо великою може бути лише література корисна.

Користь... Чи ж то не дивина? — так багато розмірковуємо про вміння читати, маючи на увазі користь від прочитаного, а про корисність написаного сором'язливо мовчимо. Мовляв, надто полярні категорії — користь і поезія, тож і ставити питання так не можна. От і виходить: якщо котрась із сотень і тисяч збірок не принесла тобі ніякої користі, то винен тільки ти сам — не доріс або не зумів знайти корисне... Та годі вже, годі вам, де воно, оте корисне, де ота розрекламована в черговій анотації чи рецензії «філософська заглибленість», де обіцяне «відкриття світу»? Шеллінг писав: «Якщо котрась поема може бути названа філософською, то цей предикат можливий стосовно лише «Фауста» Гете». Помилувався, звичайно, бо ж он скільки в нас «філософських»... І далі — про корисність цього твору: «Гострий розум, що еднає глибокодумність філософа з силою непересічного поета, дав нам у цій поемі вічно свіже джерело знань, спроможне омолодити науку нашого часу, вдихнути в неї свіжість нового життя». Чи так це? Чи здатна трагедія Гете принести користь ще й науці? Вельми сумнівався в цьому, аже ось зустрів знайомого, який, хоч і не вважає себе вченим, так серйозно заглибився у спадщину Григорія Сковороди, що й розмов інших негоден підтримувати. Є ще, знаєте, такі дилетанти-фанатики: їхні міркування не витримують жодної критики з боку дипломованих дослідників, викликають по-смішки, але іноді все ж видаються цікавими (звичайно ж, не для фахівців). А тому й зважуюся викласти деякі його думки — не дослівно, а через те без лапок.



Алхіміки.

...Не до кінця з'ясованим, зокрема, залишається питання про те, чим була для Григорія Сковороди Біблія. У працях сучасних дослідників читаємо, що філософ різко критикував церкву і священне писання, що ця критика «підривала їх корінні основи — релігійну ортодоксію з її мертвою догматикою і порожньою схоластикою», «вважав біблійські легенди протиприродними, такими, що протирічать законам матеріальної природи».

Разом з тим критика відзначає його «вагання між запереченням Біблії і прагненням її зберегти», намагання «знайти їй місце в пізнавальному процесі», а це, мовляв, неможливо й наївно.

Що ж, про наївність Сковороди говорити легко, то більше, якщо звести всі чинники, які впливали на формування його світогляду, до тогочасних суспільно-історичних умов і спадщини десяти-п'ятнадцяти філософів, з-поміж яких нібито, як твердить автор цитованої праці, найбільший вплив мав М. Ломоносов. Справді, вельми сумнівними виглядають

спроби Шпета, Радлова, Колубовського, Мілюкова, Зеленогорського, Краснюка поставити світогляд Сквороди в цілковиту залежність, скажімо, від Орігена, Діонісія Ареопіта, Августина, Максима Сповідальника чи — Плутарха, Ціцерона, Горація, Лукіана чи Дютуа-Лозаннського, Беата Людвіга де Муральта, Пурхочія й сотні інших. Але ж неумдро обмежуватися лише тими, кого Скворода цитував або назвав, бо тоді годі й сподіватися, що нам удасться осягнути енциклопедичну ерудицію і велич філософа, збагнути самостійність і оригінальність його мислення, трудність протиріч, яких не здолав його могутній інтелект. Втім, цілком може виявитися, що деякі протиріччя постануть перед нами в іншому світлі...

Так, ставлення Сквороди до Біблії не було однозначним. Але ось що цікаво: в уявленні філософа третій світ, тобто «світ символів» — це не лише Біблія, а й міфологія. Як слушно зауважують І. Іваньо та В. Шинкарук у передмові до двотомного зібрання творів мислителя, яке вийшло друком 1973 року в тому ж видавництві «Мысль», «міфологія так само цікавить Сквороду, як спосіб пізнання людиною внутрішнього закону, що владарює над кожним буттям». Він, отже, і в Біблії, як і в народній мудрості, бачив своєрідну фіксацію пізнавального та морального досвіду людства. Це правда. Але не повна, бо замало констатувати зв'язок Сквороди з неоплатонізмом, треба визначити їхні «точки дотику».

Видатний історик естетики О. Ф. Лосев, досліджуючи період пізнього еллінізму, чий розквіт знаменується неоплатонізмом, окремо спинився на проблемі міфу в Плотіна. При цьому зокрема він дійшов таких висновків: «Будь-яка міфологія в самій суті своїй в античні часи символічна. За основним значенням своїм вона зливає чуттєву подію та образ з тим чи тим загальним поняттям, зливає часткове й загальне. А це — також та обставина, котра предметно зближує діалектику (логіку загальних категорій) з міфологією... Те, що ми назвали міфом, є, з точки зору античної думки, не більше як доведене до кінця діалектичне дослідження... Кажучи принципово, якщо мати на увазі античний неоплатонізм, нема ніякої логічної можливості заборонити перехід діалектики в міфологію... Існує єдиний і безперервний ді-

алектичний ряд від перших і найбільш абстрактних категорій і до останніх, міфологічних». То, може, не таким уже й «наївним» був Скворода, прагнучи визначити місце Біблії в пізнавальному процесі? Він і в міфології шукав закони логіки та діалектики! (Дидактичні коментарі в дусі його морального імперативу — то зовсім інше). І, до речі, не лише він, а й його найбільш освічені сучасники. Шеллінг, наприклад, як і неоплатоніки, також ототожнював логіку й міфологію. Для них, як зауважує О. Лосев, «міфологія без логіки й діалектики зводиться тільки до порожніх і дитячих казок. А логіка без міфології — тільки до порожніх розмірковувальних і далеких від будь-якого реалізму суджень». Як і для Сквороди, котрий так різко критикував біблійські вигадки, називаючи їх «бабськими казками»...

Читач, можливо, запитас: до чого ж тут Гете? А до того, що і його «Фауст» — це теж складна міфологічна система. Шеллінг вже з фрагменту зрозумів, що цей твір є справді міфологічним, як твори Данте, Шекспіра й Сервантеса. Розглядаючи його в одному ряді з вічними міфами, він писав: «Цей твір є нічим іншим, як сокровенною, чистісінькою сутністю нашого століття: матеріал і форма створені з того, що містила в собі вся ця епоха, з усім, що вона виношувала чи виношує». Ось тому, либонь, є не випадковістю, а природною закономірністю те, що хтось, хай навіть такий дилетант, яким є мій знайомий, зумів по-своєму побачити один з моментів філософії Сквороди. Побачив, як сам зізнається, завдяки «Фаусту». Що ж, з цього випливає ще один висновок: нашим цей твір стає повністю тільки тоді, коли включається в сферу нашого думання — і на побутовому рівні, і на «високому», коли допомагає нам осмислити своє буття у світі й часі, а також місце народу нашого і його кращих синів у вселюдській історії.

Франко це розумів, розуміли й інші. І не лише подвижники українського слова, а і його досмертні вороги. Пісенку «Дощик, дощик...» публічно тривалий час можна було виконувати тільки французькою, а дозвіл на переклад «Казки про рибку й рибу» дано аж 1907 року... Діав, зокрема, указ від 18 травня 1876 року, «коим переводы на малороссийское



Ілюстрація М. Режша.

наречие не допускаются». Не допускалися й раніше. Та й сама можливість вдалого перекладу, як видно з передмови до згаданого перекладу П. Гулака-Артемовського, багатьом видавалася вельми сумнівною. Було вигадано підленький анекдотик про «заковику» в перекладі гамлетівського «бути чи не бути». Ні в Старицького, ні в Куліша ніякої «заковики», як з'ясувалося в радянський час, не було, а була вона хіба що в «высочайшем повелении», яким самодержавство сподівалося безповоротно вирішити питання «бути чи не бути» для української мови, літератури, історії, а відтак — і для майбутнього української нації.

Щоправда, в Галичині ситуація була сприятливішою, але переклади, зроблені там, не могли стати популярними серед тої частини роз'єданого народу, яка перебувала в підданстві Російської імперії. Для нас вони також значною мірою втратили свою цінність: «Неустановившийся, бродячий язык де-



Гете. Силует. 1779 р.

лает их почти недоступными нынешнему украинскому читателю», — так писав Олександр Білецький ще 1929 року. Застарів, отже, й переклад Івана Франка, інші ж перекладачі (зокрема М. Старицький) обмежилися лише фрагментами, Д. Загул — першою частиною, а переклад І. Улезка (1926) виявився хоч і точним, але важким. Тому так вітав О. Білецький через три десятиліття завершення праці М. Лукаша. В передмові до видання 1955 року він писав: «Зважитися на цю справу — на переклад усього «Фауста» — стало можливим тільки тепер, в епоху розквіту української радянської культури, після численних і вдалих спроб передачі шедеврів світової літератури усталеною в певних нормах і збагаченою українською мовою, після незнаного раніше розширення читачької аудиторії».

Лише звідтоді в нас є наш «Фауст», і український читач має змогу скласти повне уявлення про геніальний твір Гете.

Хтось, можливо, зауважить, що й раніше така змога була, адже перевидавалися російські переклади. Справді, російська мова завше була і буде для українських читачів дужим мостом до вершинних надбань світової культури — це Т. Г. Шевченко знайомився з першою частиною «Фауста» в перекладі Е. Губера. Але проблеми це не знімає. Як зауважував у іншій своїй статті академік О. Білецький, «надо понять, что такого рода восполнение лишь суррогат, а не подлинно питательная пища. Надо увидеть ясно, что нарушается этим в естественном росте и развитии мысль, которая, как мы знаем, неотделима от слова, формируется словом. Великие культурные задачи, стоящие перед Советской Украиной, не могут быть до конца разрешены, если новый украинский читатель будет всегда осужден возвращаться в заколдованном кругу двуязычия, если, стремясь усвоить себе достижения всемирной культуры, он поминутно будет перестраивать свое мышление на лад другого языка и, следовательно, иного мыслительного строя».

Тільки в умовах радянської дійсності стала можливою така постановка питання, важливого для розвитку всіх національних культур, і тільки в соціалістичній державі перекладацька справа є справді державною. Вітчизняна перекладацька школа давно здобула визнання у світі, і, якщо повернутися до «Фауста» Лукашевого, то він, безперечно, potwierджує об'єктивність цього визнання. Доскіпливий читач, надто звиклий до школярського буквалізму, знайде в цьому перекладі і деякі «пасажі» й «неточності» (згадаймо лишень переклад Тейлора, що став класичним, або те, як суворо свого часу оцінювала російська критика навіть ті переклади, що перевидуються й донині!). З дечим, можливо, справді погодитися важко.

Так, зокрема у Присвяті Еолова арфа стає звичайною — доволі поширеним у XVIII столітті інструментом. Читаємо тут же шостий рядок третьої октави: «Та їх хвала не радує чуттів». Справа не лише в тому, що радувати чуттів не можна; прикро, але з'явилася певна обтічність, згладженість, бо ж у автора було різкіше — про хвалу, яка л я к а є. Щоправда, Іван Франко також не передав цього важливого штриха,

та все ж, мабуть, відчував потребу в місткішому вислові, бо хвала у нього не лише «низить мя», а й через кому «гне долів». У болгарському перекладі Христо Станішева також є страх: «но тяхната похвала вдъхва страх», як є він і в інших перекладачів. Вронченко навіть не задовольнився власним «боюсь, им чуждый, самых их похвал» і в примітках зауважив, що точніше було б «самое одобрение их пугает мое сердце». Це вже, звичайно, буквалізм, яким іноді грішив Вронченко, але в даному разі його можна зрозуміти — зважаючи на психологічну місткість штриха.

У сцені «Ліс і печера» надміру цнотливими стали слова Фауста: «Я заздрую й на розп'ятого Христа, коли його торкнуть її уста». Зник елемент еротичного, бо ж сказано недвозначно про розп'яття, а не тіло, як переклав Е. Губер: «Я телу божию завидую, когда Устами нежными она его коснется». (Христо Станішев, до речі, також зберіг цю двозначність). Не завше виправдано є «українізація реквізиту». На стор. 470 «останнім жваво до каналу байдак великий заплива» — мовиться ж про човни піратські. Ще одне: у Гете все ж не Відкриття (стор. 50), а Одкровення, тобто, за християнським віровченням, істина, догма, в якій постає воля божа. Це варто було принаймні пояснити у примітках. Їх, до речі, годилося б укласти дбайливіше — без деяких сьгодні просто не можна видавати цього твору, якщо адресуємо його широкому колу читачів (тираж, щоправда, 20 тисяч). Та й ґрунтовна передмова також потрібна. Читаємо, наприклад, у примітках, що Ерос — бог кохання. Правильно, але це на рівні опери Гуно. Сучасний читач не зрозуміє багатьох натяків, прихованих цитат, якщо йому не вказати, не розшифрувати їх (хоч пояснювати геть усі без винятку вже нема потреби). Варто було прокоментувати й ремарку Гете до сцени «Палац» у п'ятій дії, пославшись, можливо, на пояснення автора Еккерману. Справді-бо, чому постарів той, кому даровано вічну молодість? Та й самі пояснення зручніше подати посторінково, а не в кінці (їх усе ж багато, до того ж у тексті нема відповідних позначок-посилань).

І ось, нарешті, остання з'ява Фауста, його останні слова, що легко прочитуються і як пророчі візії, і як заповіт. Ота

легкість спокусила силу-силенну критиків і коментаторів прочитати цей монолог Фауста як заклик самого Гете до революції, а що ніде й ніколи більше поет не висловлював чогось подібного, то й спокуса та виявилася для них непереступною. Ось що писала, наприклад, у своїй справді глибокій монографії про німецького поета М. Шагінян: «Уперше за все життя народжуються в Гете слова, що містять у собі заклик до революції. «Гниле болото» — це образ віджилої суспільної системи, що заважає будувати нове, вільне життя. Коментатори, які насмішкувато пояснювали це місце як «план меліоративних робіт», до якого начебто звелася вся грандіозна епопея Фауста, прогледіли тут ясний і простий символ старого світу, старих феодальних відносин, які ще душили Німеччину». Що ж, літературознавець має право прочитати й так. А перекладач? Відповідальність перекладача більша, адже його прочитання для читача є д и н е. То не коментар, з яким можна погоджуватися чи ні — перекладачеві мусиш вірити, мусиш покладатись на його вміння знайти найточніший відповідник до чужого слова, збагнути задум автора і в цілому творі, і в кожному фрагменті.

М. Лукашу можна вірити. Він майже ніде не додав чогось від себе, не спокусився прочитати думок Гете надто сучасно. «Майже», бо при перекладі останнього монологу Фауста пішов усе ж за тими, хто воліє бачити тут заклик Гете до революції. До «народу вільного» у «вільному краю» він додав лише два слова — «лани широкополі». І в уяві читача одразу ж зринає інший заповіт — справді революційний, Шевченковий. У такий спосіб перекладач свідомо чи несвідомо «підфарбував» монолог Фауста, зацентрував його політичний зміст, а робити цього, мабуть, усе ж не варто. Гете, чий образ природи сформувався значною мірою під впливом діалектичних ідей Дідро, мав на увазі не лише соціальне і, звичайно ж, зовсім не класове. Його зірке око художника й мислителя бачило рутинність суспільних відносин у проблемі «людина — природа», але революціонером-бунтарем шевченківського типу він не був і не міг бути. Тому перекладачеві, мабуть, варто було, враховуючи психологію читацького сприйняття, обійтися без «ланів широкополіх».

До речі, чи ж варто дослідникам так кпити з тих, хто бачив у монолозі Фауста і «план меліоративних робіт»? Звичайно, не це головне для Гете, але майже завжди в його символічно-абстрактному є матеріально-конкретне. Тому мав рацію Максим Рильський, який ще 1958 року писав так: «Це місце літературознавці тлумачать алегорично, бо і весь «Фауст», особливо друга частина, є твором алегоричним, не скрізь ясним. Я думаю, що місце це можна брати і не алегорично, а буквально. Мудрий літами, мудрий досвідом Фауст пропагує те, що ми називаємо нині планом перетворення природи». Вузько? Образливо для Гете? Аніскілечки! Геній поета виявився зокрема і в тому, що він пророче передбачив складність взаємин людини з природою і в майбутньому, а переосмисливши елемент античного міфа про патріархальних і добросердних Філемона та Бавкіду — натякнув на непрості колізії, що через півтора століття ляжуть в основу «Прощання з Матерою» В. Распутіна чи «Свята останнього млива» Ф. Рогового.

Так, твір живе, виразно перегукується з проблемами сьогоденними і звучить у перекладі М. Лукаша напрочуд сучасно. Перефразовуючи слова самого автора про одного з художників-ілюстраторів, можемо з цілковитою певністю сказати, що перекладач почувається наче вдома у цьому диковинному творі, між небом і землею, між можливим і неможливим, між найгрубішим і найніжнішим, між усіма протиріччями. Він, врешті, явив нам могуть нашої мови, нагадав слова призабуті (як, наприклад, «резолютно» в значенні «рішуче») і запропонував доречні, не силувані неологізми, що, безперечно, ввійдуть до наступного видання Тлумачного словника. Не випадково ж і сам автор «Фауста» вважав, що очищення мови без її збагачення — заняття для бездарних. Що тут додаси? Хіба лише те, що цей переклад став виквітом не лише сучасного Слова, а й того Діла, на вівтар якого поклали життя наші великі попередники.

І знову постає в пам'яті, що першим одважився перекласти «Фауста» українським віршем Іван Франко. Він робив його для своїх сучасників, але думав про нас. Знав-бо добре, як багато сил і віри потрібно буде людині й через 100 літ.

На початку 1982 року літературознавець Вільгельм Гірнус (Німеччина) висловив предбачення, що ювілей поета навряд чи обійдеться без славослів'я, яким маскуватимуть спроби знецінити його творчу спадщину, «нейтралізувати» ідейні заповіді. Одні, вдаючись до незрозумілої мови, ховатимуть Гете під лавиною псевдонаукових трактатів про Фауста і фаустівське начало; інші, розмаїті заздрісники, будуть таврувати його як «князівського прислужника», як «мертвого класика», як «зреченця», як «одноокого історичного оптиміста» й високоставленого «філістера»; знайдуться й особливо хитромудрі — ті вищукватимуть суперечності й писатимуть, що «з одного боку, так, але, з іншого боку,— ні»... Вільгельм Гірнус не помилився, все це було. Але в потоці нещирого ювілейного славослів'я з'явилося й те, чого він передбачити не міг.

Так, було запропоновано ряд нових прочитань історії Фауста, й серед них такі, де переакцентування і переосмислення дуже вже нагадує викручування пальців. «Сучасне виробництво як алхімічний процес» — статтю німецького дослідника Ганса Крістофа Бінсвангера під такою назвою запропонувала своїм читачам «Нойє рундшау». Автор вважає, що в угоді Фауста з Мефістофелем ішлося зовсім не про душу: «Він заклав Час людства. І Фауст програє. Він втрачає «час» саме тої миті, коли йому здається, начебто може втримати його в своєму видінні вічного прогресу». Сама ідея про час у закладі цікава, але «підверстується» вона під висновок, який нав'язувався читачам Гете й раніше, а саме: прогресу нема ніякого, людство не розвивається, ні доктор Фауст, ні людина як така нічого не здобувають і врятуватися не годні. Людина, отже, приречена. Приречена, якщо продасть душу? Ні, душа, виявляється, ні при чім...

Робляться й інші спроби похвалити Гете і його героя. Г. Якушева в статті «Смерть і відродження доктора Фауста» пише про непристойні постановки на театральній сцені, в яких трагедія перетворюється на вульгарну комедію нестримної хтивості пристаркуватого вченого. Свого часу французькі телевізійники зробили Фауста... промисловим магнатом, якого вилікувало від наукової сверблячки сентименталь-



Будинок у Празі,
пов'язаний з іменем Фауста.

не кохання. Німецькі постановники спектаклю «Доктор Фауст засвічує вогні» показували свого «маленького Фауста» таким собі переляканим Прометеєм (теж, ясна річ, маленьким), який, відкривши електричне світло, у страхі мало не добровільно готовий бігти в пекло. І хіба не стала грубим викручуванням пальців постановка першої частини «Фауста» на сцені віденського Бургтеатру? Там режисер «сміливо» покидав ключові фрази, зламав ритм і мовну структуру, попереставляв сцени, передав текст одним персонажів іншим, й рецензент була щиро здивована, що публіка холодно

сприйняла цю сміливість, хоч, мовляв, «духовна субстанція» трагедії аніскілечки (є і в нас такі рецензенти) не постраждала...

Мусимо згадати і найстрашнішого псевдо-Фауста — коричневого. Його сконструювали творці нацистського міфа і, оголосивши надлюдиною, доручили утвердження німецько-арійського духу. Мефістофель не зумів перемогти Фауста, а тому хай зробить це псевдо-Фауст — такою є логіка всіх новітніх «міфотворців», які плекають мрію про світове панування. Не розібравшись в суті справи, деякі гуманісти, протестуючи проти коричневого Фауста, ладні звинуватити і справжнього Фауста, і самого Гете. Англійський професор Мейсон — один із них: «Фауст уособлює ідеали, прагнення й надії тої епохи розвитку людського духу, яка минула і, здається, ніколи більше не повториться». Професор Мейсон хотів би вірити, що таки не повториться, бо людство пам'ятає страшні «спроби втілити ідеал фаустівської надлюдини на практиці». Так, людство пам'ятає, але до чого тут Фауст, яким його бачив Гете? І чи не поменшає в нас оптимізму, якщо відмовимося від цього Фауста — справжнього? Знаємо ж бо добре: порожнім місце в пантеоні вічних героїв не буває — прийдуть нові псевдо-Фаусти. Не маючи душ, вони продаватимуть людство. Небезпека ця — реальна, і не бачити її означало б забути засторогу автора «Фауста». Бачать її й політики, але реагують по-своєму.

Колишній канцлер Аденауер вдав, ніби не бачить різниці між Фаустом Гете і псевдо-Фаустом. Назвавши «безмежність бажань» і «духовні безодні» фаустівської людини «зловісними», він зізнався, що вписав би твір Гете «під номером один в індекс заборонених книг». Колишній президент Ейзенхауер у своїй прощальній промові 1961 року сказав про реальну небезпеку — можливість «захоплення суспільної політики науково-технічною елітою», і ці слова також були прочитані багатьма в контексті дедалі гостріших суперечок про доктора Фауста, а точніше — про сучасного Фауста.

Цікаву спробу створити «модель» сучасного Фауста зробив канадський літературознавець Роберт Філмус. Проаналізувавши «фаустіанське» в цілому ряді літературних героїв

Стівенсона, Уеллса, Хакслі, Воннегута та інших авторів, він звернув увагу на те, що вченого вже не змальовують такою собі великою дитиною, наївною і безпорадною в життєвих справах, заглибленою в «свою» гру-науку, ні — тепер це безсердечний комп'ютер, негідник, антигуманіст, який «у пошуках демонічної влади над зовнішнім світлом вивільняє приховані в ньому сатанинські імпульси» і віддається дияволу. Технократам, звичайно ж, не подобаються такі портрети, вони, як зауважує В. Молчанов, вбачають у цьому лише вияви «диверсійної» діяльності інтелектуалів — людей «традиційної» або «літературної» культури, провокаційні спроби ошельмувати науку, вчених, а головне — їхні стосунки з бюрократичним апаратом, армією, промисловістю. Але ж і в сердовищі самих учених зростає занепокоєння і тривога з приводу того, що дедалі більше технократів демонструють віртуозне вміння вести брудну політичну гру на користь «диявола»!

Бачимо таких вчених, зокрема, і в романі Норберта Вінера «Спокусник», в основі якого — фаустіанська схема. То ким же не хоче бути сучасний Фауст — Фаустом Гете чи анти-Фаустом? І ким бути хоче? З ким?

Облишмо тих західних вчених, які б хотіли відсунути від керма влади професійних політиків і встановити свою «диктатуру технократії», — це, мабуть, усе ж нереально. Облишмо і тих безталанних науковців (а літератори? а вчителі?), для яких влада — єдиний шлях утвердитися на вищому щаблі соціальної ієрархії, здобути славу й корито. Для талановитого й чесного вченого залишаються три шляхи: співпраця з можновладцями «на рівних», дорадчий голос при інститутах влади і повна відмова від участі в політичній грі, в розвитку того, що зміцнює інститути влади й може бути використане проти самої ж науки й людини. Перший шлях, як визнав відомий американський філософ і політолог Гарольд Лосвел, не змінить механізму державної влади: «Ми можемо мати вчених в уряді, не маючи при цьому уряду для науки й людини». Це вже було — Томас Мор. Дорадчий голос «високоочолого» антинародній владі взагалі не потрібний (приклад — Свіфт). Ну, а третій шлях?

«Кожна епоха виробляє свій ідеал не лише діяльного життя, а й життя споглядального» — так пише А. Немилов у статті «Ідеал «вченого самотництва» в німецьких гуманістів». І стосовно епохи Відродження уточнює, що тоді стиль життя будувався передусім на античних зразках, що ідеал споглядального життя вплинув на формування ідеології німецьких гуманістів. Пліній-молодший свого часу втік у Лаурентініум, де зміг усамітнитися й залишитися наодинці з книгами, згодом Петрарка, втікши від авіньйонської суєти, знайшов у Воклюзі «свій Рим, свої Афіни», ось так і прихильник Лютера Піркгеймер, відлучений папською буллою від церкви й виключений земляками з міської ради Нюрнберга, здобув внутрішню рівновагу в Нейнгофі, де зайнявся улюбленими студіями. Інший гуманіст — Трітемій — писав йому також, що «народжений для наук, заняттю якими найчастіше шкочить придворна суєта». Але нереальність повного усамітнення, повної автономії від державної системи розуміли й самі гуманісти. Гуттен, наприклад, мусив піти на службу до курфюрста і, виправдовуючись, писав своєму однодумцю Піркгеймеру, що місця для спокійного заняття знайти не зміг: «Якщо ж ти можеш знайти таке місце на світі, то порадь і покажи його мені, поклич туди — і я відразу ж скористаюся твоєю порадою». Вже тоді такого місця не було — переконався в цьому і Піркгеймер. А. Немилов констатує: «Ідея вченого самотництва, що її проповідували гуманісти, в роки Реформації втратила свій сенс — напередодні французької буржуазної революції XVIII ст., її своєрідним відродженням стало філософське самотництво Вольтера й Руссо, але й воно скоро вичерпало себе й зникло під хвилину революційної боротьби».

Хтось, можливо, зауважить, що Вольтер і Руссо — не найбільш вдалі приклади, що третій шлях таки є, що ген там, вдалині, на ньому бовваніє бодай одна постать — мандрівного філософа Григорія Сковороди. Що ж, наш поет і мислитель справді зумів уникнути угодовства з будь-якою владою — і світською, і церковною. Декому й повірити в це важко — легше уявити собі Сковороду заблуканим у містичних візіях аскетом, котрий не зумів скласти ціни повнокровному



Будинок Гете у Веймарі.

життю, не зазнав розкошів духовного спілкування й дивився на світ через ґрати власної гордині й нетерпимості. Інші скептики нагадують, що Сковорода жив ще аж коли, що в ті часи особи легше було відстояти свою автономність. Легше? Це правда, бо ось і Генріх Белль за місяць до смерті сказав, що кожного дня вмирає часточка свободи — і селянина, і рейнського річника, і представників так званих «вільних професій», бо багато лікарів і юристів ледь перебиваються, «втрачаючи при цьому свободу», а «серед письменників і митців лише одиниці піднімаються вгору: кінорежисери, дехто з письменників, дехто з художників — десь десятеро чи двадцять, — решта гибіє, і цим варто б поцікавитися політикам, які щонайменше десять разів на день розводяться про свободу». Але й Сковороді було дуже, дуже нелегко! У ґрунтовній розвідці про нього поет Іван Драч нагадує: «В чорні часи реакції, коли все прогресивне і вільнодумне, здавалось, було міцно впіймане в самодержавні лещата, він підсумував

своє життя цим викликом, в якому горда суть закута у войовничу простоту: «Світ ловив мене, та не спіймав».

Так, ця простота — войовнича!

Горді слова Сквороди при бажанні можна прочитати (і прочитували!) як позицію такого собі внутрішнього, духовного емігранта, який перед смертю тихенько втішається відносною чистотою власних рук, схованих у глибокій кишені. Але втім і річ, що Скворода не втік ав. Він і в гнітливих умовах самодержавства зумів уникнути влади Мефістофеля, знайшов у собі моральну силу відсторонити срібні шори й золоті пута, гнівним словом і способом життя засудити страшний у своїй бездуховності світ.

Це дуже важливо — щоб не лише словом (як це зробив автор «Фауста»), а й власним життям.

Третій шлях є, але й він, якщо триматися за ідеал споглядальництва, введе прями́сінько на угоду з Мефістофелем. Бо гріш ціна «внутрішній», кишеньковій порядності — вона зручна, безпечна і, не явлена у конкретних вчинках і спротиві, не перетворена в активну життєву позицію, залишається ганебною втечею. Та втеча — в обійми Мефістофеля. Адже замало перемогти Мефістофеля в собі. Замало бути людиною без диявола всередині. Дияволу, як нагадає В. Молчанов, «і нема потреби проникати всередину: йому досить і зовнішньої влади над маріонеткою-вченим, слухняним інструментом його волі». Врешті, хіба не про це безжалісно нагадував Григорій Скворода? Хіба не до такого висновку наближає нас «Фауст»? І до такого також... Бо зміст «Фауста» невичерпний.

Вічні книги тому й вічні, що потрібні були вчора і будуть потрібні завтра — людині минуцїй і все-таки (все-таки!) незнищенній.

МОЖЛИВО, НАРОД, В ЯКОМУ Є ЧАСТОЧКА ДОН
КІХОТА, НЕ ЗАВЖДИ ПРОЦВІТАТИМЕ... АЛЕ НАСТАНЕ
ДЕНЬ, КОЛИ ДОВЕДЕТЬСЯ КИНУТИ ВИКЛИК ЛЕВАМ,
НЕ МАЮЧИ ПРОТИ НИХ ПРИДАТНОЇ ЗБРОЇ, І ТОДІ НАМ
КОНЧЕ ПОТРІБЕН БУДЕ БЕЗУМЕЦЬ, ЗДАТНИЙ ЗНЕХТУВАТИ
НЕБЕЗПЕКОЮ І ЯВИТИ ПРИКЛАД.

АНТОНІО МАЧАДО



НАШ СУЧАСНИК ДОН КІХОТ

А СУТЬ У ТОМУ, ЩОБ, НЕ БАЧАЧИ, ПОВІРИТИ,
ЗАСВІДЧИТИ, ПОТВЕРДИТИ — І ЗАХИСТИТИ.

МІГЕЛЬ ДЕ СЕРВАНТЕС



МИГЕЛЬ ДЕ СЕРВАНТЕС

Повірити важко, але — є іспанці, щиро переконані, начебто Сервантес (великий Сервантес, що його весь світ вважає гордістю Іспанії!) знеславив свою вітчизну і свій народ.

Чи ж не дивина?

Більше того — вони звинувачують письменника в тім, нібито він завдав своїй вітчизні непоправної шкоди, підступного удару, які разом з іншими бідами й історичними катаклізмами згодом сприяли занепаду іспанської могутності. При цьому митцеві ставиться на карб не пасторальний роман «Галатея» чи авантюрно-сентиментальні «Мандри Персилеса й Сигізмунди», не «Повчальні новели» чи різновартісні п'єси, що їх намережано понад три десятки. Ні. Злочином проти нації оголошується вершинний твір світової літератури, назва котрого постає у свідомості щоразу при згадці про Іспанію, про щасливу «батьківщину Дон Кіхота».

Ще в XVIII столітті епіграміст Хуан Марухана назвав Сервантеса «катором, який всадив ніж у честь Іспанії», а успіх його роману в світі пояснив тим, що, мовляв, цей твір принижує гідність іспанця і його національну гордість. Дісталосся й читачам, оскільки той «маленький» поет і «великий» патріот звинуватив їх у сліпоті й немудрій захланності при виборі читання. Та що там якийсь епіграміст! Навіть славетний Байрон був переконаний: Сервантес своїм твором убив лицарський дух. А без нього, на його думку, Іспанія неминуче мусила втратити свою історичну життєздатність.

Тож, як писав півтора століття тому іспанський літератор Хосе Мор де Фуентес, «не бракує скептиків, які звинувачують автора «Дон Кіхота» в тому, що він, мовляв, хотів позбавити іспанців мужності». Захищаючи свого великого попередника, Фуентес послався на виняткову хоробрість, виявлену іспанськими офіцерами у всенародній боротьбі проти

наполеонівської окупації, а також взяв у свідки полеглих героїв. Та все марно — «антидонкіхотівський» погляд у сервантесознавстві пустив міцне коріння. Як зауважує вже сучасний іспанський літературознавець і поет Г. Діас-Плаха, неприйняття сервантесівського героя вилилося, врешті-решт, у воєвниче гасло: «Смерть Дон Кіхоту!»

Втім, щось подібне в історії вже було і в давніші часи, і в новітні. Хіба не називали деякі ура-патріоти Гашекового Швейка ганьбою Чехії в ХХ столітті? Хіба не закидали Шевченкові за його історично виважену характеристику гетьманів в ХІХ столітті? Дорікали і пізніше, коли зроблено було ще одну спробу реалізувати ідею української державності у формі гетьманської влади, й здебільше ті, хто уявляв себе й невдачу Скоропадського поводитися, донкіхотами, за котрими не одважилися піти санчопансівські маси — народ.

Цікаво, яку роль при такому розподілі запропонували б критики самому Шевченкові? Невже й він, з огляду на своє мужицьке походження, мав би прямувати за новоявленими донкіхотами? Ой, не побіг би він — ні за тими, хто рятувався в німецькій обози, ні за тими, кого привезено було в обози муравйовським. Всі самозвані донкіхоти вважають, що Санчо зобов'язаний іти за ними «до кінця», а Шевченко залишився з народом. З ідеалом, для реалізації якого потрібне не приміряння до знадливих ролей, а самокритичне осмислення історичного досвіду — власного і світового. І — передовсім — тих мудрих надбань, які вміють обертати навіть трагедію на перемогу. Чи, може, всі перемоги проростають з трагічних поразок? У це так хочеться вірити... Адже в нас за плечима (і під ногами) стільки трагедій, і стільки вже довідок про нашу смерть засвідчено печатками з одно- і двоголовими орлами, півмісяцями, зірками та іншою геральдиком, що мимоволі починаєш думати: довідка про смерть — це ознака безсмертя. Хіба ж не це мала за-свідчити і довідка про смерть Дон Кіхота?

Томасу Манну дуже не подобалося закінчення твору: мовляв, воно «доволі слабеньке». У нього склалося враження, що смерть Дон Кіхота була продиктована передовсім прагненням автора захистити свій художній образ від можливих

спроб літературного вжитку. Отже, герой загинув не природною смертю, а, сказати б, літературною — Сервантес заявив про своє суверенне право на нього й заперечив будь-які «продовження», наслідування, підробки. Це було спонукою хоч і зрозумілою, та все ж літературною, побічною, до якої нам, читачам, зрештою, байдуже. Що ж до автора есе «Подорож морем з Дон Кіхотом», то його не влаштувало й те, що Сервантес зробив свого героя з великого дивака «таким, як усі люди». Читаємо: «Передбачається, що ми маємо радіти з того, але неймовірно, як мало це нас тішить — нас це розхолоджує, ми відчуваємо прикрість».

Томас Манн намагався збагнути задум Сервантеса в його глибинних витоках. Досліджуючи твір, він визнав, що про смерть Дон Кіхота в одному з його нерозсудливих поєдинків не могло бути й мови — «це було б аж занадто негарно щодо нього». Не міг Сервантес і продовжити життя Дон Кіхоту після того, як до нього повернувся здоровий глузд, бо «це означало б принизити його, продовжити життя його оболонки, а не душі». Зробити причиною смерті відчай переможеного, який усе ж не позбувся своєї безумності, — це було б «не в дусі християнства й непедагогічно».

Інакше кажучи, кожен з варіантів мав свої «мінуси», і Сервантес, на його думку, обрав не найкращий: «Смерть при усвідомленні того, що Дульсінея зовсім не є гідною поклоніння принцесою, а лише нечупарною сільською дівкою, і що все, що він робив, у що вірив і за що страждав, було суцільним безумом, — чи ж не виповнена така смерть відчаєм?» Підсумовуючи свою незгоду з іспанським попередником, Томас Манн меланхолійно констатував: «Це показує, що геніальність може принести багато труднощів, що вона здатна сплутати плани автора». А які ж вони насправді, ті плани?

Гадаємо, німецький прозаїк надто легко повірив у те, що Сервантес найбільше дбав про «авторське право» на образ Дон Кіхота і про «спасіння душі»... Священик взяв в каламарника довідку про смерть Алонсо Кіхано. Вже цей факт мав би, напевно, насторожити читача. Чого більше тут — авторового бажання переконати у тому, що такі ж так, герой таки вмер, чи, може, вказівки на інше, а саме: смерть

героя потребує переконливіших доказів, вона не очевидна, не доведена, «не остаточна»? Наївно було б думати, що довідка про смерть, виписана якимсь каламарником, перешкодить комусь, окрім Сіда Амета, «воскресити» Дон Кіхота і вгадати продовження його подвигів. Хай вірить у це сільський священник, а допитливому читачеві годилося б знайти інше тлумачення цього Сервантесового жесту.

Що за ним?

Певна річ, тут є якась загадка. Відгадку, зрозуміло, слід шукати в руслі авторського задуму, а не створювати довільні гіпотези щодо суперечності між геніальністю і намірами іспанського письменника та його «планами»... Навряд чи Сервантес не розумів того, що смерть, для засвідчення якої потрібна довідка, у читацькій свідомості постане під знаком запитання чи принаймні додатково заакцентованою. Тут є над чим помислити. Провівши нас дорогою реальної ганьби і фантастичної слави Дон Кіхота, автор призвичаїв нас до фантастичного і незвичайного, а тут раптом припускає, що хтось може не повірити у звичайне. Дивина! Чи, може, йому важливо було ще раз наголосити саме на цій звичайності?

Якщо абстрагуватися від причини смерті вигадливого ідальго, то вона, ця смерть, видається дуже звичайною. Все відбувається так, як велить звичай: герой сповідається, прощається з друзями, складає заповіт. Як і належить, економка, племінниця і Санчо Панса (дуже показово, що і «доброго зброєносця» автор не виключає з цього ряду) «сильно ридують і глибоко зітхають безліч разів». Упродовж наступних трьох днів, коли Дон Кіхот лежав без свідомості, все в домі пливало своїм плином: «племінниця їла, економка перехилила скляночку, і Санчо також догоджав собі». А щоб це не обурило когось із читачів, автор поспішив запевнити, що і в цьому нема нічого незвичайного, бо (наступна іронічна сентенція вказує на загальне правило) «чекання спадщини пом'якшує і притлумлює в спадкоємцях природний сум, що його викликає думка про покійника». Герой відходить «спокоїно і по-християнськи», тобто — знову ж таки — як і належить звичайній людині: не від страшних ран, не в результаті наглого насильства, не в дорозі і не в тюрмі, не на чужині і не

EL INGENIOSO HIDALGO DON QUI- XOTE DE LA MANCHA,

*Compuesto por Miguel de Cervantes
Saavedra.*

DIRIGIDO AL DVQUE DE BEJAR
Marques de Gibraltar, Conde de Benalcacar, y Ban-
tes, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de
las villas de Capilla, Curiel, y
Burguillos



CON PRIVILEGIO,
EN MADRID Por Juan de la Cuesta.

Véndese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey año fecho

Титульна сторінка
першого мадрідського видання
«Дон Кіхота».
1605 р.

в зачумленому домі, який усі обминають, а у своїй постелі, в оточенні близьких людей і після відпущення гріхів. Хіба не на такий кінець мав би сподіватись у ті часи кожен? Тож Алонсо Кіхано помер звичайно, «природною» смертю, що й засвідчила довідка каламарника. Ох, ця довідка!

Переконуючи, вона зароджує сумнів. Стверджуючи, натякає на можливе заперечення, припускає його і навіть провокує...

А як бути з Дон Кіхотом? Може, він не вмер? Адже, складаючи заповіт, сам відзначив: «Я був божевільним, а тепер я при повному розумі; я був Дон Кіхотом Ламанцьким, а зробився, як уже сказав вам, Алонсо Кіхано Добрим». Отже, вмирає не Дон Кіхот, а звичайна, зовсім не видатна людина — Алонсо Кіхано. А Дон Кіхот? Той, на думку болгарського дослідника Ісаака Пасі, вмер раніше — тоді, коли уперше сказав, щоб поздоровили його з тим, що він уже не Дон Кіхот: «Дон Кіхот умер за кілька днів до смерті Алонсо Доброго, і важливою для світу є тільки ця перша смерть, навіть якщо б Алонсо прожив ще п'ятдесят літ».

Найвні, таким чином, дві смерті. І друга — не важлива?

Якби це було так, то Сервантес, напевно, не вказав би на останню пальцем, точніше — загадковою довідкою. Алонсо Кіхано перед смертю знову став тим, ким був від народження. Ми пам'ятаємо, що він був і Дон Кіхотом. Іншої людини, отже, не було. Тож і смерть лише одна: вмирає Алонсо Добрий, який побув Дон Кіхотом. Вмирає звичайна людина — і вичерпується можливість появи в майбутньому Дон Кіхота. Така можливість існувала, доки жив Алонсо Кіхано. Лише одна особа спромоглася стати Дон Кіхотом. Ця людина — звичайна, вона — як усі. Значить кожний може стати Дон Кіхотом. І тоді — помріймо! — не було б грубого насильства, войовничого міщанства, ідейної нетерпимості, церковної ортодоксії, розтлінної влади грошей, користолюбства, боязливості — ет, усього, проти чого так палко і відважно повстає Дон Кіхот, не назвеш, тож скажемо просто: не було б зла і того, на чому воно тримається, а було б добро. Перед смертю Алонсо Кіхано визнав, що він таки не Дон Кіхот. Але тут же й заперечив собі, сказавши, що він — Алонсо Добрий.

Добрим був і Дон Кіхот. Відмежування від того, хто ніс у світ добро, не відбулося. Тож не було й роздвоєння особистості: Алонсо був добрим до свого перевтілення в Дон Кіхота і залишився добрим після того, як склав свої лицарські повноваження. Не безумність подвигла його на подвиги в ім'я добра, а природна, звичайна доброта, якої він не зрікся.

Метаморфоза відбулася двічі: Алонсо Кіхано став Дон Кіхотом і Дон Кіхот знову став Алонсо Добрим. Чи можна від смертних вимагати більшого? Людина минуша, її життєвий шлях короткий. Звичайній людині забракло сил, аби в поєдинку зі світом залишитись Дон Кіхотом, мало часу, щоб стати ним вдруге, й щоб перевтілення відбулося втретє.

У цьому зв'язку наївним видається твердження критики, начебто автор «Дон Кіхота» припустився помилки, вклавши в уста велемудрого Сіда Амега слова про неможливість третьої подорожі. В результаті з одного видання в інше перекочувувало плитке пояснення, від якого мали б побіліти п'ястуки в кожного, хто справді любить Сервантеса. Ось він, цей «науковий» висновок: «Сервантес помиляється в підрахунку «виїздів» Дон Кіхота: в I частині змальовані перший і другий виїзди героя, у II — третій. Тому тут доречнішим було б казати про неможливість здійснити четвертий виїзд і про достатність трьох, які вже відбулися». Як же це ви так, товаришу Сервантесе, га? Забули, що не дві було подорожі, а три? Нічого, ми вам нагадаємо. І нагадують.

Виїзд перший (обмежений невеличким простором рідної округи, на півночі якої — село Кінтанар де ла Орден, де панував зажерливий і жорстокий багатій Хуан Альдудо) почався «в один із липневих днів», на світанку у п'ятницю. Вже наступного дня, надвечір, Дон Кіхот, добраче побитий пого-ничами мулів, повернувся в рідне село. Другий виїзд триваліший: рухаючись на південний захід упродовж вісімнадцяти днів, герой проїхав повз село Кампо де Кріптана (там відбувся його історичний бій з вітряками), через містечко Пуерто Лапісе, Калатравською долиною між маленькими містами Ла Кальсада й Вісо дель Маркес дістався скелястого передгір'я С'єрра-Морени, тобто тримався королівської дороги, якою в той час можна було проїхати з провінції Толедо

до Андалузії. Нарешті, третя подорож: Тобосо, поселення Оса де Монт'ель на сході Ламанчі, володіння герцога на берегах Ебро у півстах кілометрах на північний захід від Сарагоси, шлях на Барселону, столиці Каталонії, та зворотний шлях.

Як бачимо, маршрути трьох подорожей Дон Кіхота достеменно вивчені. Сьогодні вони прокладені на туристських картах. Хоч, як свого часу в монографії «Сервантес» слушно зауважив К. М. Державін, надто ризиковано прив'язувати всі пригоди й переїзди героя до точних топографічних координат: автор «не зв'язував себе педантичною узгодженістю з картою» і «події в романі розміщував у просторі й часі доволі вільно». Але навіть такий приблизний «маршрут» став в руках сповідачів математичної точності вагомим речовим доказом того, що великий Сервантес — забудько. І як це, мовляв, він міг помилитися?

А письменник же помилявся і не забував. Здаючи влітку 1604 року до друку перший (за пізнішою розбивкою) том свого роману, автор залишив за собою право написати продовження, бо в переказах Ламанчі є «спогад про те, що, вихавши з дому втретє, Дон Кіхот побував у Сарагосі й узяв участь у знаменитих турнірах...» Втретє! Рахувати, отже, Сервантес умів не гірше від своїх майбутніх коментаторів, тому слова Сіда Амета про неможливість третьої подорожі (після смерті героя) треба розуміти не як помилку автора, а як вказівку на інші, не просторові, географічно не означені «подорожі». Їх було таки ж дві...

Алонсо Кіхано піднявся до Дон Кіхота — здолав шлях, який підніс його. Якби автор обмежився розповіддю лише про цю «подорож», то сучасники одержали б дуже веселий роман — ще один, яких багато, але про нього нічого не знали б уже найближчі нащадки. Та була ще інша дорога — від Дона Кіхота до Алонсо Кіхано. Відступ? Так, можливо, але не повернення. Це — друга «подорож», яка робить веселий (як учили нас у школі, — «пародійний») роман надивовижу сумним. Є дуже багато повістей, печальніших за повість про Ромео і Джульєтту, але «Дон Кіхот» — одна з найсумніших книг у світовій літературі. І справді, третьою «подо-

рожі», як зауважив і Сід Амет, бути не може — Алонсо Кіхано мертвий, він уже не підніметься до уславленого Дон Кіхота, не наблизиться до нього. Та й дві попередні «подорожі» відбулися не послідовно, а, сказати б, одночасно — у протилежних напрямках. Згадаймо: тільки-но Алонсо Кіхано ставав внутрішньо вільним і робив крок до утвердження своєї свободи вчинком, гідним рицарського кодексу, як його — вже Дон Кіхота — жорстока дійсність заперечувала і штовхала на іншу дорогу, ту, яка веде не обов'язково навіть у рідне село Алонсо Кіхани — веде в антидонкіхотський світ, туди, звідки він прагнув вирватися. І так — щоразу... І так — до самої смерті Алонсо Кіхани Доброго.

Його смерть не випадково засвідчена довідкою — ця довідка одночасно є довідкою про те, що вмер він, а не Дон Кіхот. Адже про смерть Дон Кіхота подібної довідки немає.

Можна, звичайно ж, і не погоджуватися з таким коментуванням загадкових слів Сервантеса про «дві подорожі», можна й довідку про смерть прочитати якось інакше — за довгу, майже чотириохсотлітню історію цей роман «обріс» цілою бібліотекою розмаїтих інтерпретацій і тлумачень, автори яких намагалися утвердити саме своє прочитання «темних місць», власне бачення безсмертного образу. І кожен по своєму мав рацію — цей твір невичерпний, новий час, крім того, «вчитує» в нього новий зміст, але чи варто, наполягаючи на власній непомилності, оголошувати свої погляди обов'язковими для інших? Чинити так — означає засвідчувати нерозуміння головного в цьому романі, саме того, що він — внутрішньо діалогічний і, як такий, утверджує право, висловлюючись по-сучасному, на плюралізм думок. Якщо Дон Кіхот обстоював своє право не погоджуватися з вірним зброєносцем, герцогами, погоничами мулів, бакалавром і багатьма іншими, то хіба ми можемо заперечувати таке ж право за іншими читачами?

Їх мільйони: наші предки й сучасники, шанувальники літератури і фахівці літературознавці, художники і кінематографісти, перекладачі й письменники, філософи і навіть композитори. Згадаймо бодай найвідоміші імена (крім тих, які вже називалися): Гегель, Шеллінг, Унамуно, Ортега-і-Гасет

вчитувалися у філософський зміст роману, Гойя, Хогарт, Жоанно, Доре, Дом'є, Пікассо ілюстрували твір чи, відштовхнувшись від його словесного ряду, творили свої живописні еквіваленти, а Мендельсон, Рубінштейн, Ріхард Штраус, Масне — музичні втілення, Кальдерон зробив одну із численних спроб пристосувати роман до театру, Козінцев — до кінематографа... А романісти? Уругвайський прозаїк Хуан Карлос Онетті, одержуючи премію Сервантеса, відзначив: «Усі ми, романісти, — якою б мовою не писали, — всі ми в боргу перед цією нещасною людиною та її великим твором. У цю книгу кожен із нас занурювався, забираючи, як грабіжник, щось для себе: так було впродовж століть, а роман Сервантеса, незалежно від минулих століть, попри незліченну кількість наслідувань, залишається недоторканим і чистим, прозорим і таємничим».

Так, наслідувань, переробок і цілком самостійних творів, навіяних окремими ідеями чи мотивами «Дон Кіхота», — сила-силенна. Трапляються серед них такі, що дають можливість по-новому глянути не лише на роман Сервантеса та його епоху, а й на себе — вчорашніх і нинішніх. Ці твори також, як правило, сумні. Чи не тому, що ідеали й нових донкіхотів залишаються недосяжними? Чи не через те, що й з'явилися вони за умов, коли реалістичний погляд на реальність суспільного буття залишався неприйнятним для авторів?

Сервантес, працюючи над своєю книгою, змушений був озиратися на цензуру. Це, до речі, ще раз підтверджує думку: метою автора аж ніяк не було висміяти і в такий спосіб «убити» рицарські романи. Якби в твір закладалася лише пародійність на те, що двома роками раніше заборонив своєю владою іспанський король, то можна було б і не зважати на іспанську інквізицію. А Сервантес боявся її, і не даремно.

Як слушно зауважив сучасний дослідник роману Всеволод Багно, «ми не знаємо, чим довелося пожертвувати письменникові при підготовці першого видання, проте нам відомі купюри й виправлення у наступних». Лісабонська інквізиційна цензура добачила у книзі те, чого не завважила в рукописі цензура мадрідська — непоштивість до церкви, відгук заборонених в Іспанії поглядів Еразма Роттердамського та іншу



Титульна сторінка першого англійського видання твору Сервантеса. 1620 р.

крамолу, яка, звичайно, й була рішуче знешкоджена олівцем цензора при перевиданні. Не випадково ж через багато літ Сервантес саркастично й гірко напише, що тільки мовчання не карають... Але сам він за тих умов зумів сказати багато.

Цензори, наприклад, не збагнули, що знищення лицарських романів б'є не так по тих романах, як по самій інквізиції, адже від аутодафе гинуть і корисні книжки, зокрема й ті, що заслуговують довічного зберігання в архіві, — гинуть, як гинуть і праведні люди. Але незалежно від обраної автором тональності ми все ж дізнаємося з тих з них, які вціліли, про людей, котрих колись силоміць вихрестили, а пізніше вигнали з батьківщини, про підкупи в суді й корупцію, про соціальну нерівність, про масовий страх перед інквізицією. Цей страх примушує одного з безгрішних людей — Антоньо Морено — завчасу визнавати свою уявну провину.

Та й чи тільки його одного?

Згадаймо інші країни, інші часи — згадаймо хоча б долю «українського Дон Кіхота» та його творця. Цей образ привертав увагу багатьох українських літераторів (назвемо хоча б Кіхану з «Байгорода» Юрія Яновського). Згадаймо і Миколу Куліша та його «Народного Малахія».

Щоб уявити той глухий кут, у який було загнано найкращого українського драматурга пореволюційної доби вже на початку 30-х років, слід уважно перечитати його лист, опублікований 28 лютого 1931 року. Це варто зробити ще й тому, що подібні «каяття» донедавна, як і в чорні часи інквізиції, слугували деяким літературознавцям як своєрідна «авторизація» наклепницьких звинувачень. Давній вирок, мовляв, оскарженню не підлягає, бо ж і самі ув'язнені визнали свої помилки та ще й публічно покаялися. За цією логікою найкращим виправданням вуспівської критики мали б, напевно, бути протоколи пізніших допитів, коли заарештовані зізнавалися в усьому, що їм інкримінувалося, аж до запланованих терактів та шпигунства на користь ворожих держав, чий столиць не завжди могли назвати правильно... Каявся і творець «українського Дон Кіхота».

Визнаючи ідеологічну неясність, нечіткість першої редакції «Народного Малахія», Микола Куліш у своєму листі,

зокрема, писав, що то було наслідком ідейної кризи автора, який десь з 1926 року перейшов від активного утвердження революційної дійсності до надто критичного ставлення до неї. Наче погоджувачись із тими, хто добачив у його п'єсі згубний вплив непу, він писав, що негативні явища непу від якогось часу згіперболізувалися у його нових творах, заступили позитивне, затуманили ясність революційної перспективи та політичної думки. Читати далі важко, але мусимо: автор намагався врятуватися ціною вбивства свого героя — він оголосив, начебто «Народний Малахій» виріс із песимізму й скепсису, що малахіяństwo, мовляв, — це комплекс ворожих ідей, забарвлений під революцію націоналізм, а сам Малахій утверджує войовничий національний радикалізм...

Що водило в ту хвилину рукою драматурга? Страх? Був, напевно, і він, хоч і не чітко усвідомлений. Глухе передчуття завжди страшніше за найгіршу, але виразно побачену перспективу. Чи не тому й Дон Кіхот завжди намагався персоналізувати й уречевити зло, уявити його у вигляді тих же, наприклад, вітряків? Мужній і безкомпромісний, Микола Куліш знайшов би в собі сили зустріти очевидну небезпеку стоїчно, але тоді вона видавалася йому лише можливою, хоч і в це не хотілося вірити. Гнав од себе, за визначенням колишнього працівника КДБ, «привид таємної поліції» й хотів сподіватися, що зможе вирватися з глухого кута. Отож не лише зі страху з'явилося те каяття — була ще й надія, хоч маленька і... наївна. Була! Бо ж «самокритичне зізнання» стосувалося, головним чином, першої редакції.

Ні, автор не захищає редакцію другу, не сподівається вивести її з-під обстрілу новітніх бакалаврів. Більше того — погоджується, що й у цій редакції п'єса начеб не на часі, тобто виправдовує тих, хто зняв її зі сцени. Аякже: опір ворожих партій, розмаїті ухили, шкідництво, змови — за цих умов потрібні інші п'єси, які б мобілізували маси й заряджали їх енергією робітничого класу... Що ж, усе логічно, в узгоді з тогочасними приписами і схемами, але заслуговує уваги маленьке «але», а саме: автор вважає свою п'єсу історико-літературним документом з епохи великої літературної дискусії 1925—1928 років, він, крім того, пише, що всі його

спроби виправити цю п'єсу ще не увінчалися успіхом. Ще... Тобто М. Куліш заявив про свій намір продовжити роботу над «Народним Малахієм», висловив надію про повернення п'єси на кін. Проте вона вже не виставлялася.

Не з'явилася на сцені, мабуть, не тільки через те, що недовзі був заарештований драматург. Була ще й причина внутрішня: п'єса не надавалася до подальших переробок у тому напрямі, в якому її можна було б хоч якось пристосувати до тогочасної політичної ситуації. Відомо, що автор, рятуючи її, дописав, зокрема, сцену зустрічі Малахія з робітниками харківського заводу «Серп і молот», зняв слова про необхідність відродження України, яка віками стояла старчиною при шляхах битих та й нині соняшникове насіння луска, а також зробив ряд інших виправлень і скорочень. Але — марно. Відчував сам, що нові злободенні акценти не роблять п'єсу художньо цільнішою. Малахій Стаканчик випорскував з рук — чинив одчайдушний опір медперсоналу Сабурової дачі й вислизав з гамівної сорочки. Щось було в нім таке, що лежало в іншій системі координат, не в тій, якою послуговувалася голобельна (тоді — «нормальна») критика. Він протистояв реальному світові — і той був не владен над ним, як і над його попередником Дон Кіхотом, бо ж і Малахій перебував у світі іншому, там, де все мішма: і найчистіші мрії, і химерні візії, і фантастичні прожекти. Одне слово — божевільний... Божевільний? Але чому ж він так драгував?! Чому не втікали від нього, а навпаки — нападали та били? Його і, звичайно ж, автора.

І лист Миколи Куліша, і, тим паче, сумна сценічна доля п'єси «Народний Малахій» — це своєрідний лакмусовий папірець, який безпомилково засвідчив початок неминучого в доволишній дійсності. У яких же стосунках з нею перебував герой п'єси? З'ясувати це тим важливіше, що його вустами іноді — й тим несподіваніше! — промовляє сам автор (як і Сервантес вустами Дон Кіхота). Кулішеві думки прочитуються в інвективах Малахія на адресу цілого ряду негативних тенденцій тогочасного буття, нелегкі й сум'ятливі роздуми драматурга вгадуються за «аксіоматичною» (не лише для героя!) необхідністю реформувати людину, її свідомість і мо-

Ілюстрація
С. Далі.



раль на таких первісних, «докласових» засадах, як милосердя і добротинність, як ті, що в іронічній формі заявлені в іменах трьох Малахіївих дочок: Віра, Надія, Любов. Це ще більше ріднить п'єсу українського драматурга з романом іспанського письменника — особливість, яку давно завважили дослідники Кулішевої творчості.

Про подібність його героя до Сервантесового Дон Кіхота писала, зокрема, румунська дослідниця української літератури Магдалена Ласло-Куцюк. Ретельно фіксуючи всі ознаки цієї подібності, а також спільне в побудові обох творів, авторка виданої 1980 року в Бухаресті збірки нарисів «Шукання форми» звернула увагу, наприклад, на те, що засліплення героїв почалося з того, що вони начиталися книжок, обидва непохитно вірять у свою місію (Малахій у перекладі з давньоєврейської — «ангел», «посланець божий»), посвячення їх відбувається біля криниці, вони прагнуть порятувати

скривджених, хоч ті допомоги їхньої (і такої!) не потребують. Але, на жаль, ці та й інші спільні елементи обох творів, так зірко помічені дослідниками, залишилися зафіксованими — і тільки. Тобто не спонукали до глибшого аналізу. Лише цим можна пояснити деяку розгубленість тогочасної критики, її щире обурення «оскаженим міщанином», а також внутрішню неузгодженість висновків критики сучасної.

Мистецтвознавець Ю. М. Бобошко, наприклад, у своїй монографії «Лесь Курбас» (1987) слушно зауважив, що «дивак-герой» цієї п'єси звернувся до сучасників аж ніяк не з марним питанням — за його наївно-утопічним проектом про необхідність реформи людини стояла цілком земна тривога про розгул міщанської стихії». На думку критика, Малахіяєва філософія і його наївні проекти голубої реформи — «це лише зворотний бік життєвої норми того самого маленького світу міщанства, де уживалися, співіснували хижацька практика та ілюзорне, прекраснодушне її прикриття, віра, міф». Тобто й сам Малахій — міщанин? То чому ж у такому разі драматург, який так ненавидів міщанство, доручив йому висловити й деякі власні вистраждані думки?! Адже ж не лише для того, щоб глядачі були заінтриговані амбівалентністю, і не з метою замаскувати вади, ущербність «малахіанства», як то наївно припускали деякі дослідники, А для чого?

Помилка багатьох прочитань, мабуть, у тому, що «відрахунок» починається з адреси, за якою живе Малахій Стаканчик: вулиця Міщанська, № 37. Міщанська! І всі, хто вважає Малахія міщанином і ставить знак рівності між «малахіанством» і міщанством, вбачають у цьому факті символічний зміст, натяк, ключ до розуміння п'єси, неспростовний доказ Малахіяєвого міщанства. При цьому, однак, чомусь не беруть до уваги того, що Малахій не живе на Міщанській, а ж и в («удом навшпиньки ходив»), що він звідти рішуче втікає, випускаючи і канарку «в голубую даль», втікає «з полону релігійного», з міщанського болота. Це — бунт, а чи здатен на бунт міщанин? Ні, на таке його ніякі книжки не подвигнуть! Ох, ті книжки...

У п'єсі Миколи Куліша вони — «большовицькі» — з'явилися не випадково. Як не випадковим було і те, що причиною

перевтілення героя з Ламанчі також виявилися книжки — середньовічні рицарські романи. Ключ до розуміння авторського задуму, здається, тут. А ще — у мудрих словах Дон Кіхота на ляльковій виставі: «Щоби вивести істину на світ божий, необхідними бувають і перевірки, і переперевірки». Герой Сервантеса сприймає на віру існування велетнів, але маленька подробиця примушує його засумніватися: чи ж справді велетень може одним ударом розрубати цілий натовп ворогів? Тобто він вважає, що не все, змальоване в романах, є можливим «насправді», що воно потребує п е р е в і р к и.

Обидва твори побудовані на зіставленні двох реальностей — життєвої та книжної. Той факт, що у свідомості Малахія вичитане в «большовицьких» книжках предивним чином трансформувалося у фантастичні проекти, нічого в авторському задумі не змінює: драматург проголосив необхідність «перевіряти» реальну дійсність шляхом зіставлення її з ідеальною — вимріяною чи запланованою. Врешті, обіцяною! Але було вже пізно: на авансцену політичного життя виступили сили, які все те дійсне, що дедалі більше розходилося з революційною теорією і гучно проголошеними маніфестами, оголосили розумним і неоскаржним. Ніякої перевірки вони вже не хотіли — боялися. Новітнього Дон Кіхота вони мусили зненавидіти, а його творця оголосити «ворогом народу» — своїм політичним ворогом.

Щоправда, відомий у світі літературознавець Юрій Шевельов ще 1956 року висловив у гострій парадоксальній формі іншу думку: «Єдино значущий був Куліш без політики. І тому радянський режим його знищив». І щоб довести аполітичність найвагомішого у творчій спадщині М. Куліша, заявив, що національне питання не відіграє ніякої ролі в «Народному Малахіяєві», що в «Мині Мазайлі» воно взято «тільки жартома», що власне Кулішева тема — це тема людини, й вона «стає на повний зріст і в повній оголеності, без усякого тла часу й побуту» в іншій п'єсі — у «Маклені Грасі». Чи так це? Про події, котрі за п'єсою мали місце в Харкові, Юрій Шевельов писав: з таким же успіхом вони могли б «відбуватися в Парижі, Нью-Йорку або Токію. Полювання на людину, лицемірство, фальш, відгороджування від правди життя

умовністю побутових або бюрократичних норм, безмежний егоїзм і продажність — це зовсім не монополія радянського Харкова, це риси людського суспільства взагалі». Тож всі спроби Малахія і Дон Кіхота приречені. «...Суперечність між індивідом і суспільством неминуча, це закон їхніх взаємин», а «кінцевий наслідок — самотність індивіда, порожнеча, загибель», і в цьому трагедія всіх донкіхотів: «Люди лишаються глухими до проповіді Малахія... Один за одним обриваються зв'язки Малахія з його довкіллям. Усіма проклятий, самотній, принижений, новітній Дон Кіхот може говорити тільки до самого себе, може грати тільки самому собі». Ось тут і хочеться заперечити: Дон Кіхот не був самотнім — він мав Санчо Пансу.

Традиційно вважається, що Дон Кіхот уособлює «верх», ідеалізм, безум, а Санчо — «низ», плиткий матеріалізм і практичну розсудливість. Однак є й інша думка. Як зірко завважив Ісаак Пасі, Санчо не є антиподом Дон Кіхота, навпаки — він його двійник. Навряд чи можна, звичайно, вважати Санчо двійником Дон Кіхота, його «другим Я», але відмінність між ними не така вже й велика, до того ж — дедалі менша. Є аж надто багато фактів, які суперечать уявленню про Санчо як про грубого практициста й елементарного матеріаліста — в його характері є і щось невловиме, інше, і це «інше», на думку Пасі, є його справжньою сутністю. Недарма ж їх обох — і рицаря, і його зброєносця — «нормальні» люди вважають однаково божевільними. Санчо боягуз? Але як він лупцює циркульника, як сміливо відбивається смолоскипом у замку герцога! Одурює Дон Кіхота? Але ж і сам починає вірити в існування чародіїв і у те, що навіть сам вигадав.

Спочатку йому хотілося стати власником острова і мати зиск від губернаторства, іноді він згоден і на синицю у жмені, але, врешті, починає мріяти про шматочок неба, який надасться йому вже більшою цінністю, аніж «найбільший у світі острів». Користолюбець? Але ж зважимо, його губернаторство закінчилося синяками і порожнім гаманцем: він і не розбагатів через те, що засвоїв «ідеалістичні» уроки Дон Кіхота. Тож має рацію болгарський дослідник, пишучи:



Ілюстрація Ф. Гойї.

«Еволюція двоїстої природи Санчо Панси поступово веде до зникнення в ньому санчопансівщини і до торжества донкіхотства».

Не даремно, отже, приходять у світ донкіхоти... В це варто врити навіть тоді, коли достеменно знаєш, що ніякий голубий нарком не годен звершити реформу людини. Дон Кіхот це знав — і все-таки вірив. Чи не тому, що боявся самотності? Його зброя — віра, і ця віра подарувала йому зброєносця. Вірив і Малахій, але залишився самотнім — доля не послала йому помічника. Це Дон Кіхот без Санчо Панси. Чому?

Можна, звичайно, відповісти — цього не потребував авторський задум, мовляв, Миколі Кулішу було важливо показати конфлікт суспільства (будь-якого, незалежно від географії) та особи (кожної, незалежно від національності), але.. То правда, що Микола Куліш поставив на всю широчінь тему загальнолюдську, а не національну — тему Людини, — але чомусь так часто виходило, що саме український Дон Кіхот не знаходив свого Санчо Панси і саме український Санчо Панса не бачив перед собою свого Дон Кіхота...

«Трагедія українського Санчо Панси» — так назвав своє есе 1920 року український історик і політолог Вячеслав Липинський. Його погляд на геніальний твір Сервантеса загальом традиційний: Дон Кіхота він вважав ідеалістом і романтиком, Санчо Пансу — реалістом і практиком, не надто оригінальною є і думка про те, що вони доповнюють один одного і вже тому зв'язані між собою. Але цікавою і продуктивною видається спроба В. Липинського поставити цих безсмертних героїв іспанської літератури в контекст історії загальноєвропейської: вони для нього є нерозривно зв'язаними символами старої європейської культури — «різної у формах, але одноцільної в суті», єдиної, тої, чия цілісність, сталість, міць і еволюціонізм навіть у революціях забезпечені «глибокою вірою у витворене поколіннями своє власне розуміння життя і практичним, насущним використанням його форм». Цінність такого прочитання Сервантесового роману в тому, що Дон Кіхот і Санчо Панса постають символами не одвічного й довічного протистояння ідеалізму й реалізму, не в статичній

даності, а в русі: традиція і поступ, минувшина і будучина. Ставши символами руху, вони змогли стати символами історії. Європейської? Так, але тільки тієї, що творилася повноцінними суб'єктами — державними націями.

Читаємо: «Дон Кіхот зі своєю заржавілою старою зброєю, зі своїми перейнятими з батьківських заповітів думками, зі своїм суцільним і викінченим розумінням довколишнього світу весь виростає з минувшини. Його віра — це традиційна віра предків у шляхетність і красу життя. І збирається він у свою життєву дорогу з одним завданням: зберегти цю віру, зберегти лицарську традицію, зберегти культуру, зберегти досвід минулих поколінь і передати цей скарб дорогоцінний своєму товаришеві подорожньому — Санчо Пансі». А той? «За собою не має нічого. Він весь в будучині. Його захоплює сама майбутня подорож, а не мета подорожі. Він не бере з собою ні зброї, ні емблеми своєї мрії: прапорця своєї дами серця.

Він мусить іти в дорогу не тому, що так робили його предки, а тому, що його в дорогу штовхає буйна, шукаюча виладування сила». Краса і сила... З цього бере початок подорож героїв безсмертного роману, і звідси ж починається історія державних націй.

Державність — неодмінна умова культурного поступу, своєрідна кінетична сила, яка й за несприятливих умов допомагає нації «мертві точки» — за інерцією, в основі якої традиція і спадкоємність: «І Санчо Панса в кінці перестає сміятися над Дон Кіхотом. Від умираючого лицаря він переймає його глибоку віру, сам одягає зброю, і сам стає Дон Кіхотом, і сам веде за собою нового Санчо Пансу». Йому, Санчо Пансі, для подорожі потрібен Дон Кіхот, але ж і той «не може існувати без Санчо Панси, бо він бачить у нім продовження існування себе самого — будучого Дон Кіхота». В романі Сервантеса вони знайшли один одного. В історії державних націй Європи — також. І Вячеслав Липинський запитує: де ж наш Дон Кіхот і наш Санчо Панса? Не впізнали один одного? Не знайшли спільної мови?

До речі, про мову. Нація — це не тільки мова. Бо якби нацією була громада людей, яка лише спілкується однією

мовою, то це було б страшно, адже «в ім'я реалістичних інтересів, в ім'я практицизму цих людей краще було б переміняти мову і почати балакати так, як більше корисно для реальних інтересів цієї громади; і так зробили санчо панси всіх тих націй, які не мали своїх донкіхотів». Або ще зроблять — між мовою і ковбасою виберуть ковбасу, а в результаті залишаться без нічого... Бо — без віри, без вартісної ідеї, без усього того, що мав би показати Дон Кіхот. Де ж він?

Після 1657 року, коли помер «останній український Дон Кіхот», який «не встиг передати Санчо Пансі своїх рис, свого характеру», той повернувся на шлях практицизму. Шукаючи реальної сили, на яку можна було б спертися при будівництві України, він заблукав у трьох соснах практицизму — «мудрував з Виговським, з Мазепою, пішов на еміграцію з Орликом, ліг до гробу з Калнишевським». І результат, на думку В. Липинського, такий: «Не стало українського Дон Кіхота, не стало й української нації». Нації чи держави? «Але дужий, механічний, реальний людський колектив існував. Він далі продукував матеріали на донкіхотів і санчо пансів. Тільки без української віри, без української культури, донкіхоти йшли в чужі віри, ставали чужими донкіхотами. Вони гинули за Польщу від моря до моря, вони творили міць і силу Великої Російської імперії». Відійшло шляхетство і козацтво, прийшов новий Санчо Панса — з селян, і, шукаючи свого Дон Кіхота, не знайшов його — побачив російського та польського, тому «став він соромитися свого малоросійського кореня, пішов у писарі, городові центри, в друкарні, в панство-балагули, в чиновники, шляхом, що його вказував йому Дон Кіхот зросійщений, або ж став переходити в латинство, як вказував йому Дон Кіхот спольщений».

І в цьому есе, і в пізніших своїх працях (зокрема — в «Листах до братів-хліборобів») Вячеслав Липинський, цей колишній народник і демократ з так званих хлопоманів, вже рішуче виступив проти демократії загалом і українського «несправжнього» Дон Кіхота — «тілесного», в якого не було віри в себе і свою культуру, який, не покладаючись на власні сили і не виконуючи належної місії, зайняв позицію «кающогося дворянина» й навернув українського Санчо Пансу на

безперспективний шлях до спілки з російським Санчо Пансою. Безперспективний, бо російський Санчо Панса йшов так же за своїм, російським Дон Кіхотом — до збереження Російської імперії... Не кожен, мабуть, погодиться з такою схемою і вже ж навряд чи комусь припаде до вподоби авторитарна політична доктрина В. Липинського, який обстоював ідею монархічного устрою України (спадковість гетьманської влади). Писав: «Не схамілому, босяцькому, самоопльованому українському інтелігентові із каючихся дворян і смиренних поповичів потягнути за собою Санчо Пансу, який поважає тільки красу і силу». А кому? Відповідь Вячеслава Липинського, який покладав надії на прихід сильного, не демократичного Дон Кіхота («і Санчо Панса тоді повірить, і скінчиться його страшно, кривава подорожня трагедія»), — сьогодні, через 60 років, вже не видається ні переконливою, ні навіть бажаною. А запитання залишається:

— Де він, український Дон Кіхот?

Щоб воно з'явилося саме в такій формі, потрібен був «Дон Кіхот» Сервантеса — одна з тих небагатьох книг, що запитують прийдешне.



З М І С Т

<i>Мужність казки (Г. К. Андерсен)</i>	5
<i>Оксфордський химерник, або Аліса в Країні Керролла</i>	35
<i>До скарбів Р. Л. С. — Роберта Льюїса Стівенсона</i>	67
<i>Містери Діккенс, Піквік та інші</i>	97
<i>Романтичні реляції Фенімора Купера</i>	129
<i>Острови і міфи, або Марк Твен і «Пригоди Гекльберрі Фінна»</i>	163
<i>Свіфт: ерозія утопії чи віри в людину?</i>	193
<i>І Гамлет як загадка</i>	223
<i>Фауст учора й завтра</i>	259
<i>Наш сучасник Дон Кіхот</i>	293

Литературно-художественное
издание

ГРЕЧАНЮК
СЕРГЕЙ СТЕПАНОВИЧ

ВЕЧНЫЕ КНИГИ

Серия «Занимательное
литературоведение»
Основана в 1990 г.

Киев, издательство
художественной литературы
«Днипро»

На украинском языке

Художне оформлення
І. М. Гаврилюка

Художній редактор
С. П. Савицький

Технічний редактор
Т. М. Мацапура

Коректори
С. І. Крищенко, Л. К. Таланова

ИБ № 5062

Здано до складання 26.12.90.
Підписано до друку 02.08.91.
Формат 70×100¹/₃₂.
Папір офсетний № 2.
Гарнітура таймс.
Друк офсетний.
Умовн. друк. арк. 13.
Умовн. фарбовідб. 26,243
Обл.-вид. арк. 15,552.
Тираж 3000 пр. Зам. 0—342.
Ціна 3 крб.

Видавництво художньої літератури
«Дніпро». 252601, Київ-МСП.
вул. Володимирська, 42.

Київська книжкова фабрика
«Жовтень».
254655, МСП, Київ-53,
вул. Артема, 25.

НБ ПНУС



560950

