Нові розслідування[270]

Мур і книги

He whose long wall the wand'ring Tartar bounds…

Dunciad, II, 76 [271]

Якось я прочитав, що чоловік, який звелів побудувати ледь не нескінченний китайський мур, був той самий перший імператор Ши Хуанді{502}, котрий наказав спалити всі книги, написані до нього. Через те, що обидва неабиякі вчинки – п'ятсот-шістсот миль каміння, щоб боронитися від варварів, і суворе знищення історії, тобто минулого, – походять від однієї людини і певним чином символізують її, я відчув незбагненну втіху і водночас тривогу. З'ясування причин таких почуттів і є метою цих нотаток.

З історичної точки зору в обох діяннях немає нічого дивного. Сучасник воєн Ганнібала{503}, Ши Хуанді, імператор із династії Цинь{504}, підкорив шість царств і ліквідував феодальну систему; він звів мур, тому що мури захищають; він спалив книги, тому що опозиція зверталася до них, аби вихваляти колишніх імператорів. Спалювати книги і зводити оборонні споруди – спільна справа всіх правителів; Ши Хуанді вирізняється серед них лише масштабами своїх вчинків. Так принаймні вважають деякі синологи, одначе мені здається, що події, про які я розповідаю, є чимось більшим, ніж гіперболізація банальних наказів. Обгородити город або сад – звичайна справа; а от імперію – ні. Так само безглуздо намагатися, щоб народ, який найбільше шанує традиції, відцурався свого минулого, міфічного чи справжнього. Коли Ши Хуанді звелів розпочати відлік історії від нього, історія китайців уже налічувала три тисячі років (і в ці роки жили Жовтий імператор і Чжуанцзи{505}, Конфуцій{506} і Лаоцзи{507}).

Ши Хуанді відправив у вигнання свою матір через розпусту; в його суворому вироку ортодокси вбачають лише жорстокість; Ши Хуанді, можливо, хотів викреслити з пам'яті канонічні книги, бо вони викривали його; Ши Хуанді, можливо, прагнув знищити все минуле, щоб знищити один-єдиний спогад: про безчестя своєї матері. (Так само один цар у Юдеї наказав вигубити всіх хлопчиків, аби вбити одного.) Це припущення варте уваги. Проте воно нічого не говорить нам про мур – інший бік міфу. Ши Хуанді, за твердженнями істориків, заборонив згадувати смерть і шукав еліксир безсмертя, він усамітнився у химерному палаці, де було стільки кімнат, скільки днів налічує рік; ці факти наштовхують на думку, що мур у просторі й пожежа в часі були магічними перепонами, щоб затримати смерть. Усі речі прагнуть подовжити своє існування, писав Барух Спіноза; можливо, імператор і його чаклуни вірили у первісну сутність безсмертя і в те, що руйнація не зможе проникнути у замкнений світ. Можливо, імператор хотів відтворити початок часу і назвався Першим, аби насправді бути першим, і назвався Хуанді, щоб якимось чином зробитися Хуанді, легендарним імператором, який винайшов писемність і компас. Він, як сказано у "Книзі церемоній", дав речам їхні справжні імена; Ши Хуанді, як свідчать написи, що збереглися, нахвалявся, нібито в його імперії всі речі мають належні назви. Він мріяв бути засновником безсмертної династії; наказав, аби його спадкоємці звалися Другим імператором, Третім імператором, Четвертим імператором і так до нескінченності… Я кажу про магічну мету; слід також припустити, що побудова муру і спалення книг не відбулись одночасно. Це (залежно від послідовності, яку ми оберемо) дасть нам образ царя, котрий почав із руйнації, але згодом відмовився від неї на користь збереження, або царя, котрий, зневірившись, зруйнував те, що раніше боронив. Обидва припущення драматичні, однак їм, наскільки я розумію, бракує історичного підґрунтя. Герберт Алан Джайлс{508} стверджує, що тих, хто приховував книги, таврували розжареним залізом і присуджували до самої смерті будувати нескінченний мур. Це повідомлення дає підстави для іншого припущення або принаймні не виключає його. Можливо, мур був метафорою; можливо, Ши Хуанді засуджував прихильників минулого до праці, такої ж неосяжної, як минуле, такої ж безглуздої й марної.

Можливо, мур був викликом, і Ши Хуанді міркував: "Люди люблять минуле, і проти цієї любові я та мої кати безсилі, але колись з'явиться людина, котра відчуватиме те саме, що й я; вона зруйнує мій мур, як я знищив книги, і викреслить мене з пам'яті і зробиться моєю тінню і моїм відбитком, не здогадуючись про це". Можливо, Ши Хуанді огородив муром імперію, усвідомлюючи її минущість, і знищив книги, розуміючи, що вони священні, тобто такі, які вчать того, чого вчить цілий Всесвіт або свідомість кожної людини. Можливо, спалення бібліотек і побудова муру – дії, що в якийсь дивний спосіб взаємно ліквідують одна одну.

Міцний мур, що нині і завжди кидає свої химерні тіні на землю, яку я ніколи не побачу, є тінню імператора, котрий наказав, аби найсвятобливіший з-поміж народів спалив своє минуле; можливо, ця думка спаде нам сама, незалежно від припущень, які вона дозволяє зробити (її сила може полягати у протиставленні творення й руйнації у величезному масштабі). Узагальнюючи цей випадок, ми могли б зробити висновок, що всі форми мають силу самі по собі, незалежно від здогадного "змісту". Це збігається з думкою Бенедетто Кроче; ще 1877 року Пейтер{509} стверджував, що кожне мистецтво прагне зробитися музикою, яка є не що інше, як форма. Музика, відчуття щастя, міфологія, обличчя, позначені часом, деякі заходи сонця і деякі місця прагнуть сказати, або вже сказали, або от-от скажуть нам щось таке, що ми не повинні втратити; ця неминучість відкриття, можливо, є явищем естетичним.

Буенос-Айрес, 1950 р.

Сфера Паскаля

Можливо, всесвітня історія – це історія кількох метафор. Мета цього нарису – окреслити в загальних рисах один розділ такої історії.

За шість століть до християнської ери рапсод Ксенофан із Колофона{510}, якому набридли гомеричні вірші, що їх він співав,

блукаючи від міста до міста, затаврував поетів, котрі наділяли богів антропоморфічними рисами, і запропонував грекам єдиного Бога, себто вічну сферу. В Платоновому "Тімеї" ми читаємо, що сфера – це найдосконаліша і найбільш однорідна фігура, бо всі точки її поверхні розташовані на однаковій відстані від центру; Олоф Гігон{511} ("Ursprung der griechischen Philosophie"[272], 183) припускає, що Ксенофан міркував за аналогією: Бог – сфероїд, адже ця форма найкраща або принаймні найменш непридатна для того, щоб являти божество. Через сорок років Парменід повторив цей образ ("Суще подібне до маси правильної круглястої сфери, сила якої постійна у будь-якому напрямку від центра"); Калоджеро{512} й Мондольфо{513} вважають, що він мав на увазі нескінченну сферу або таку, яка нескінченно збільшується, і що наведені вище слова мають динамічний сенс (Альбертеллі{514}: "Gli Eleati"[273], 148). Парменід навчав у Італії; через кілька років після його смерті сицилієць Емпедокл із Акраганта{515} вигадав складну космогонію: існує етап, на якому частки землі, води, повітря та вогню становлять одну нескінченну сферу, "круглий Сферос, що тріумфує у своїй кулеподібній самотності".

Всесвітня історія йшла своїм звичаєм, надто людиноподібні боги, на яких нападав Ксенофан, були зведені до поетичних вигадок або нечистої сили, а проте, як виявилося, Гермес Трісмегіст{516} надиктував певну – різні автори називають різну – кількість книг (42 – за Климентом Александрійським{517}, 20 000 – за Ямвліхом{518}; 36 525 – за жерцями Тота{519}, він же Гермес), на сторінках яких було записано все суще. Фрагменти його уявної бібліотеки, які компілювались або вигадувались іще з III століття, складають так званий "Corpus Hermeticum"[274]; в одній із них, а саме в "Асклепії", автором якої також вважають Трісмегіста, французький теолог Алан Лільський, по-іншому Аланус де Інсуліс, винайшов наприкінці XII століття формулу, яку не забудуть прийдешні століття: "Бог – це підвладна розуму сфера, центр якої є скрізь, а окружність – ніде". Досократики казали про нескінченну сферу; Альбертеллі (як перед тим Аристотель) вважає, що міркувати так означає припускатися contradictio in adjecto[275], оскільки підмет і присудок виключають один одного; ймовірно, це справді так, але

формула герметичних книг змушує нас майже інтуїтивно уявити цю сферу. В XIII столітті образ сфери знову з'явився в символічному "Roman de la Rose"[276], де він трактується, як у Платона, і в енциклопедії "Speculum Triplex"[277]; у XVI столітті в останньому розділі останньої книги "Пантагрюеля" йдеться про "інтелектуальну сферу, центр якої є скрізь, а окружність ніде, і яку ми називаємо Богом". Для середньовічного розуму сенс був очевидний: Бог є в кожному своєму створінні, але жодне з них не обмежує Його. "Ось небо та небо небес не обіймають Тебе", – мовив Соломон (Перша книга царів, 8, 27); геометрична метафора сфери була, здається, тлумаченням цих слів.

Поема Данте зберегла Птолемеєву астрономію, яка протягом тисячі чотирьохсот років панувала в уяві людей. Земля міститься у центрі Всесвіту. Вона – непорушна сфера; навколо неї обертаються дев'ять концентричних сфер. Перші сім – небеса планет (небеса Місяця, Меркурія, Венери, Сонця, Марса, Юпітера, Сатурна); восьма – небо непорушних зірок; дев'ята – кришталеве небо, яке ще називають Першим Двигуном. Його оточує Емпірей{520}, створений зі світла. Зрештою розум став потребувати весь цей химерний механізм, що складається з порожніх прозорих сфер, які обертаються (в одній системі їх знадобилося п'ятдесят п'ять); "De hypothesibus motuum coelestium commentariolus"[278] – ось скромна назва, яку Коперник{521}, заперечник Аристотеля, дав рукопису, що докорінно змінив наше уявлення про космос. Для іншої людини, для Джордано Бруно{522}, розлам зоряних склепінь став звільненням. У "Великопісній вечері" він проголосив, що світ є нескінченним наслідком нескінченної причини і що божество перебуває поруч, "бо воно всередині нас навіть більше, ніж ми самі всередині нас". Він шукав слова, щоб пояснити людям Коперників простір, і на одній знаменитій сторінці вивів: "Ми можемо з певністю стверджувати, що Всесвіт – увесь центр, або що центр Всесвіту є скрізь, а окружність – ніде" ("Про причину, початок та єдине", V).

Це було із захватом написано 1584 року, ще осяяного світлом Відродження; через сімдесят років не залишилося навіть відблиску того запалу, і люди відчули себе загубленими у часі та просторі. В часі, бо

якщо майбутнє та минуле нескінченні, то насправді не існує поняття "коли"; у просторі, бо якщо кожна істота перебуває на однаковій відстані від нескінченно великого і малого, відтак не існує й поняття "де". Ніхто не живе якогось дня в якомусь місці; ніхто не знає розмірів власного обличчя. В добу Відродження людство вірило, що досягло зрілого віку, і сповістило про це вустами Бруно, Кампанелли{523} та Бекона. В XVII столітті його налякало відчуття старості; для самовиправдання воно ексгумувало віру в повільне й неминуче виродження всіх створінь унаслідок Адамового гріха. (У п'ятій главі "Буття" сказано, що "всіх Метушалахових днів було дев'ять сотень і шістдесят дев'ять літ", а в шостій, що "за тих днів на землі були велетні"). У "Перших роковинах" з елегії "Анатомія світу" Джон Донн побивається через короткий вік і невисокий зріст сучасних людей, подібних до фей і пігмеїв; Мілтон{524}, як зазначає в його біографії Джонсон, боявся, що на землі вже буде неможливим епічний жанр; Гленвіл{525} вважав, що Адам, "подоба Бога", мав телескопічний і мікроскопічний зір; Роберт Саут{526} чудово написав: "Аристотель був лише уламком Адама, а Афіни – рудиментом Раю". В це похмуре століття абсолютний простір, який для Бруно був звільненням, став лабіринтом і безоднею для Паскаля. Він ненавидів Всесвіт і волів поклонятися Богу, але Бог для нього був менш реальним, аніж ненависний Всесвіт. Він шкодував, що небесне склепіння не може говорити, порівнював наше життя із життям тих, що, зазнавши корабельної аварії, опинилися на пустельному острові. Він відчував постійний тягар фізичного світу, відчував запаморочення, страх та самотність і висловив їх іншими словами: "Природа – це нескінченна сфера, центр якої є скрізь, а окружність – ніде". Так наводить цей текст Брюнсвік{527}, однак критичне видання Турньора (Париж, 1941), що відтворює викреслені місця й вагання, які мали місце в рукописі, свідчить, що Паскаль почав писати слово "effroyable"[279]: "Жахлива сфера, центр якої є скрізь, а окружність – ніде".

Можливо, всесвітня історія – це історія різної інтонації деяких метафор.

Буенос-Айрес, 1951 р.

Квітка Колріджа

Десь 1938 року Поль Валері написав: "Історія літератури має бути не історією авторів і перипетій їхньої долі або долі їхніх творів, а історією Духу як творця й споживача літератури. Ця історія могла б дійти до кінця без жодної згадки про будь-якого письменника". Це не вперше Дух формулює таку думку; 1844 року в містечку Конкорд інший чоловік, рукою якого він водив, зазначив: "Я сказав би, що всі книги, які тільки є в світі, написані однією людиною; їм властива така цілісність, що вони, безперечно, є творінням одного всюдисущого автора" (Емерсон. "Essays"[280], VIII). За двадцять років перед тим Шеллі висловив думку, що всі минулі, нинішні й майбутні вірші є епізодами або уривками одного нескінченного вірша, створеного всіма поетами світу "A defence of poetry"[281], 1821).

Ці думки (що, поза сумнівом, беруть початок у пантеїзмі) здатні спричинити нескінченну дискусію; я ж згадую їх тут заради скромної мети: дослідити еволюцію одного образу в різних текстах трьох авторів. Перший текст – це нотатки Колріджа, датовані кінцем XVIII чи початком XIX століття, точно не пам'ятаю. Він пише дослівно таке:

"Якщо людина вві сні блукала Раєм і на підтвердження свого перебування там одержала квітку, а прокинувшись, виявила, що тримає цю квітку… що тоді?"

Не знаю, які думки викличе цей образ у мого читача; я вважаю його досконалим. Вдатися до нього, щоб на його основі будувати нові вдалі відкриття, видається неможливим; йому властиві цілісність і єдність певної terminus ad quem, межі. Звичайно, так воно і є; у літературі, як і в інших царинах, будь-яка дія є завершенням нескінченного ряду причин і джерелом нескінченного ряду наслідків. За відкриттям Колріджа –

загальне і прадавнє відкриття поколінь закоханих, котрі благали квітку як запоруку кохання.

Другий текст, який я наведу, – роман Велса, начерки до якого той зробив 1887 року, щоб через сім років, улітку 1894, остаточно опрацювати. Перший варіант мав назву "The Chronic Argonauts"[282] (у цій відкинутій назві слово "chronic" має етимологічне значення "часовий"); остаточна назва – "The Time Machine"[283]. У цьому романі Велс продовжує й видозмінює старовинну літературну традицію передвіщення майбутнього. Пророк Ісая бачить падіння Вавилона й відродження Ізраїлю; Еней – воїнську долю своїх нащадків-римлян; пророчиця з "Edda Saemundi"[284] – повернення богів, які після битви, що спалахує раз у раз, руйнуючи щоразу наш світ, знаходять серед молодої трави шахові фігури, якими перед тим грали… На відміну від цих глядачів власних пророцтв, герой Велса сам подорожує в майбутнє. Він повертається пригнічений, укритий пилом і розчарований; повертається з віддаленої в часі людської цивілізації, де люди розділилися на два ворожі види (бездіяльних елоїв, які живуть у розкішних палацах і занедбаних садах; і морлоків, які мешкають під землею, добре бачать у пітьмі й харчуються елоями); повертається з посивілими скронями і приносить із майбутнього зів'ялу квітку. Такий другий варіант створеного Колріджем образу. Квітка з майбутнього – більш неймовірна, ніж квітка з Раю або побачена вві сні, – немислима квітка, атоми якої досі не сполучилися між собою.

Третій варіант, який я тлумачитиму, найбільш філігранний – це відкриття письменника, набагато складнішого, ніж Велс, хоча й менш обдарованого тими чудовими чеснотами, що їх зазвичай ототожнюють із класикою. Я маю на увазі автора "Приниження Нортморів", сумного й вигадливого Генрі Джеймса. Помираючи, він залишив незавершений фантастичний роман "The Sense of the Past"[285] – таку собі варіацію чи обробку "The Time Machine"[286]. Герой Велса подорожує в майбутнє на незбагненному апараті, що пересувається вперед і назад у часі, наче інші машини в просторі; Джеймсів апарат повертається у минуле, у XVIII століття, шляхом взаємопроникнення з тією добою (обидві дії

неможливі, але зображена Джеймсом більш умотивована). На відміну від попередніх сюжетів, у "The Sense of the Past" дійсність і вигадку (теперішнє та майбутнє) єднає не квітка, а портрет, датований XVIII століттям, на якому незбагненним чином зображений герой твору. Зачарований цією картиною, він переноситься у час її створення. Серед людей, яких він зустрічає, звичайно, і художник, котрий малює його портрет із жахом і відразою, мовби інтуїтивно відчуває щось незвичайне і протиприродне у цих рисах обличчя з майбутнього… Таким чином Джеймс створює неймовірне regressus in infinitum[287]: його герой, Ралф Пендрел, повертається у XVIII століття. Наслідок випереджає причину, а мотив подорожі є одним із її результатів.

Велсові, напевне, не був знайомий текст Колріджа; а от Генрі Джеймс знав текст Велса і захоплювався ним. Звичайно, якщо теорія про те, що всі автори – це один-єдиний автор, вірна[288], то ці факти не мають ніякого значення. Однак насправді необов'язково заходити так далеко; пантеїст, який проголошує, нібито множинність авторів – ілюзія, несподівано знаходить підтримку в класициста, котрий не надає множинності значення. Для класичного розуму важить література як така, а не індивіди. Джордж Мур і Джеймс Джойс включали в свої твори чужі сторінки та висловлювання; Оскар Вайлд зазвичай дарував сюжети іншим; обидві лінії поведінки, на перший погляд несумісні, насправді свідчать про однакове розуміння мистецтва. Розуміння екуменістичне, безособове… Інший свідок глибокої єдності Слова, заперечник будь-яких обмежень особистості, славетний Бен Джонсон, узявшись сформулювати власний літературний заповіт і дати позитивну чи негативну оцінку своїм сучасникам, як вони на те заслуговували, обмежився тим, що зібрав докупи уривки із Сенеки, Квінтиліана{528}, Йоста Ліпса{529}, Вівеса{530}, Еразма{531}, Макіавеллі{532}, Бекона й обох Скалігерів{533}.

І останнє зауваження. Ті, хто скрупульозно наслідує одного автора, роблять його безособовим, бо ототожнюють певного письменника з усією літературою, оскільки побоюються – відійшовши від нього бодай на крок – відійти від здорового глузду та усталеного мислення.

Упродовж багатьох років я вірив, що ледь не нескінченна література, втілена в одній людині. Цією людиною був для мене Карлайл, Йоганес Бехер{534}, Вітмен, Рафаель Кансінос-Ассенс, Де Квінсі.

Сон Колріджа

Ліричний фрагмент "Кубла Хан"{535} (понад п'ятдесят римованих нерівноскладових милозвучних рядків) наснився англійському поету Семюелу Тейлору Колріджу одного літнього дня 1797 року. Колрідж пише, що він тоді усамітнився в маєтку на околиці Ексмура; через хворобу йому довелося прийняти снодійне; сон здолав його через кілька хвилин після того, як він прочитав одне місце у Перчеса{536}, де йдеться про спорудження палацу Кубла Хана, імператора, чию славу на Заході створив Марко Поло{537}. Випадково прочитаний текст уві сні Колріджа почав розростатися та множитися; сплячій людині ввижалася низка зорових образів і – водночас – слова, що їх відтворювали; через годину він прокинувся, певний, що склав або сприйняв поему приблизно на триста рядків. Він пам'ятав їх дуже виразно і зміг записати той фрагмент, що й досі залишився серед його творів. Несподіваний візит перервав роботу, і згодом він не зміг пригадати решту тексту. "З великим подивом і прикрістю я виявив, – розповідає Колрідж, – що, хоч і невиразно, проте пригадую в загальних рисах те видіння, однак усе інше, за винятком восьми-десяти окремих рядків, зникло, наче кола на поверхні ріки від кинутого каменя, і – на жаль – відновити їх у подальшому не вдалося". Свінберн відчув, що врятовані рядки були найдосконалішим взірцем музики англійської мови і що людина, здатна їх проаналізувати, могла б (метафора належить Джонові Кітсу) розплести веселку. Переклади та переспіви поезій, головним достоїнством яких є музика, не мають сенсу і навіть можуть бути шкідливими; тож обмежимося наразі тим, що Колріджу уві сні була дана безперечно чудова сторінка.

Цей випадок, хоча й незвичайний, проте непоодинокий. У психологічній розвідці "The World of Dreams"[289] Хевлок Елліс{538} порівняв його з випадком, що стався зі скрипалем і композитором

Джузеппе Тартіні{539}, якому наснилося, нібито Диявол (його раб) виконав на скрипці чарівну сонату; прокинувшись, Тартіні відтворив зі свого недосконалого спогаду "Trillo del Diavolo"[290]. Інший класичний приклад підсвідомої роботи мозку – випадок із Робертом Льюїсом Стівенсоном, якому один сон (як він сам зазначив у своєму "Chapter on Dreams"[291]) підказав сюжет "Олальї", а інший, у 1884 році, – сюжет "Джекіля та Гайда". Тартіні хотів у стані неспання відтворити музику сну; Стівенсон отримав уві сні сюжет, тобто загальні риси; ще ближче до словесного натхнення Колріджа випадок, який, за свідченням Беди Вельмишановного, трапився з Кедмоном ("Historia ecclesiastica gentis Anglorum"[292], IV, 24). Це сталося наприкінці VII століття в місіонерській і войовничій Англії, що була королівством саксів. Кедмон був простим і вже немолодим пастухом; одного вечора він утік зі свята, бо передбачав, що йому передадуть у руки арфу, а він був свідомий того, що не вміє співати. Він умостився спати у стайні, серед коней, і ві сні хтось покликав його на ім'я й наказав співати. Кедмон відповів, що не вміє, однак той, хто покликав його, мовив: "Співай про початок сотворіння всього". І тоді Кедмон проказав вірші, яких доти ніколи не чув. Прокинувшись, він не забув їх і зміг повторити ченцям сусіднього монастиря в Гілді. Він не навчився читати, однак ченці розтлумачили йому тексти Священної історії, і він "пережовував їх, як безневинна тварина, і перетворював на милозвучні вірші, й оспівав таким чином створення світу й людини, і всі історії, що є в Книзі Буття, і вихід синів Ізраїлевих і їхній прихід до обіцяного краю, і чимало інших речей, про які йдеться у Святому Письмі, і втілення, страждання, воскресіння й вознесіння Господнє, і сходження Святого Духа і проповіді апостолів, а також жах Страшного суду, страхіття пекельних мук, блаженство раю, милості та присуди Божі". Він був першим священним поетом англійського народу; "Ніхто не міг зрівнятися з ним, – каже Беда, – бо він учився не в людей, а в Бога". Минули роки, і він передрік час своєї смерті й чекав на неї ві сні. Будемо сподіватися, що він знову зустрівся зі своїм ангелом.

На перший погляд сон Колріджа може видатися не таким дивовижним, як у його попередника. "Кубла Хан" – чудові вірші, а

дев'ять рядків гімну, що наснилися Кедмону, цікаві хіба що тим, що з'явилися вві сні, однак Колрідж уже був поетом, а Кедмону щойно відкрилося його покликання. А проте існує один подальший факт, що незмірно звеличує диво сну, з якого з'явився "Кубла Хан". Якщо цей факт насправді мав місце, історія сну Колріджа на багато століть давніша за самого Колріджа й не скінчилася досі.

Поет бачив цей сон 1797 року (дехто вважає, що 1798) і переповів його в одній публікації 1816 року, щоб пояснити або виправдати незавершеність поеми. Через дванадцять років у Парижі з'явився – у фрагментах – перший на Заході переклад однієї з тих всесвітніх історій, якими така багата перська література: "Зібрання літописів" Рашидаддина{540}, датоване XIV століттям. На одній з його сторінок ми читаємо: "На схід від Ксамду Кубла Хан звів палац за планом, який він побачив уві сні й зберіг у пам'яті". Написав про це візир Гасана Махмуда, нащадка Кубли.

Монгольський імператор у XIII столітті бачить уві сні палац і будує його у відповідності з побаченим; у XVIII столітті англійський поет, який не міг знати, що ця споруда постала зі сновидіння, бачить уві сні поему про цей палац. У порівнянні з цією симетрією, що діє на душі сплячих людей і охоплює континенти й століття, нічого або майже нічого не варті, на мою думку, вознесіння, воскресіння та явлення, про які йдеться у священних книгах.

Якому поясненню ми віддамо перевагу? Ті, хто заздалегідь відкидає надприродні явища (я завжди намагаюсь належати до цього цеху), вважатимуть, що історія двох снів – збіг, рисунок, накреслений навмання, наче контури левів або коней, форми яких іноді набувають хмари. Інші запевнятимуть, що поет якимось чином знав про те, що імператорові наснився палац, і сказав, нібито поема також наснилася йому, щоб цією чудовою вигадкою приховати або виправдати незавершеність і рапсодичний характер віршів[293]. Таке припущення є вірогідним, одначе воно змушує нас безпідставно припускати наявність невідомого синологам тексту, в якому Колрідж іще до 1816 року міг

прочитати про сон Кубли[294]. Більш привабливими видаються гіпотези, які переходять межі раціонального. Приміром, варто уявити, що після зруйнування палацу душа імператора проникла в душу Колріджа, щоб той відбудував палац у словах, тривкіших за мармур і метал.

Перший сон додав до реальності палац; другий – через п'ять століть – поему (або початок поеми), навіяну палацом; за подібністю снів можна прозирнути певний план; велична відстань у часі свідчить про надлюдську природу його виконавця. Дослідити мету цього безсмертного чи довгожителя було б, мабуть, так само зухвало, як і безглуздо, проте ми маємо всі підстави припускати, що йому це не вдалося. 1691 року отець Жербійон{541} з Ордену єзуїтів з'ясував, що від палацу Кубла Хана залишилися самі руїни; від поеми, як нам відомо, збереглося заледве п'ятдесят рядків. Ці факти дозволяють припустити, що низка снів і зусиль не досягла мети. Першому сновидцю вночі привидівся палац, і він побудував його; другому, який не знав про сон першого, – поема про палац. Якщо ця схема не хибна, якомусь читачеві "Кубла Хана" одної ночі, що віддалена від нас на кілька століть, насниться мармурова статуя або мелодія. Ця людина не знатиме, що снилося двом її попередникам, і, можливо, низка снів не матиме кінця або ключ до них буде в останньому.

Написавши все це, я раптом побачив (або мені здалося, що побачив) інше тлумачення. Можливо, якийсь досі невідомий людям архетип, якийсь вічний об'єкт (за термінологією Гайтхеда) поступово входить у світ; першим його виявом був палац, другим – поема. Якби хтось спробував їх порівняти, то побачив би, що по суті вони тотожні.

Час і Дж. В. Данн

У 63-му числі журналу "Sur"[295] (грудень 1939 року) я надрукував передісторію – найпершу зародкову історію – нескінченної регресії. Не всі умовчання цього начерку були мимовільними: я свідомо не згадав Дж. В. Данна, який із нескінченної регресії вивів доволі вражаючу теорію про суб'єкт і час. Обговорення (простий виклад) його концепції вийшло б

за межі тих нотаток. Її складність вимагала б окремої статті: саме це я зараз і спробую зробити. На її написання мене надихнула остання книга Данна "Nothing Dies"[296] (1940), що повторює або підсумовує аргументи трьох попередніх.

Власне, єдиний аргумент. Його механізм не містить нічого нового: ледь не скандальними, неймовірними є висновки автора. Перш ніж тлумачити їх, відзначу деякі попередні зміни, яких зазнали точки відліку.

Сьома з численних філософських систем Індії, зафіксованих Паулем Дейссеном[297] {542}, заперечує, що "Я" може бути безпосереднім об'єктом пізнання, "бо якби наша душа була пізнаванною, потрібна була б друга душа, щоб пізнати першу, й третя, аби пізнати другу". Індуси позбавлені відчуття історії (відтак вони протиприродно віддають перевагу вивченню ідей замість вивчати імена та дати з життя філософів), однак така рішуча відмова від самоаналізу налічує якихось вісім століть. Близько 1843 року її знову відкриває Шопенгауер. "Суб'єкт, що пізнає, – повторює він, – сам непізнаванний як такий, бо в іншому разі він був би об'єктом пізнання для іншого суб'єкта, що пізнає". ("Welt ais Wille und Vorstellung"[298], том 2, розділ 19). Гербарт{543} також бавився цим онтологічним множенням. Йому не виповнилося ще двадцяти років, коли він уже обґрунтував, що "Я" є неодмінно нескінченним, бо акт самопізнання вимагає іншого "Я", що також пізнає сам себе, і це "Я" вимагає вже іншого "Я" (Дейссен. "Die neuere Philosophie"[299], стор. 367). Прикрашений історіями, притчами, тонкою іронією та діаграмами, цей сюжет і лежить в основі трактатів Данна.

В "An Experiment with Time"[300] (розділ 22) той стверджує, що свідомий суб'єкт усвідомлює не лише те, що спостерігає, але й суб'єкт А, який він спостерігає, а відтак і суб'єкт В, який усвідомлює А, а отже й суб'єкт С, який усвідомлює В… Він загадково додає, що всі ці незліченні, пов'язані між собою суб'єкти перебувають не в трьох вимірах простору, а в незліченних вимірах часу. Перш ніж розтлумачити це твердження, пропоную читачеві разом обміркувати, про що йдеться у цьому абзаці.

Гакслі{544}, вірний спадкоємець англійських номіналістів, стверджує, що між відчуттям болю та усвідомленням того, що хтось відчуває біль, існує лише словесна відмінність, і кепкує з чистих метафізиків, які в кожному відчутті розрізняють "суб'єкт відчуття, об'єкт відчуття і цей владний персонаж – "Я" ("Essays", т. 6, стор. 87). Ґустав Шпіллер ("The Mind of Man"[301], 1902) визнає, що усвідомлення болю й сам біль – дві різні речі, однак вважає, що сприймаються вони одночасно – як чийсь голос або обличчя. Його думка видається мені слушною. Щодо усвідомлення усвідомлення, на яке посилається Данн, щоб укорінити в кожному індивіді запаморочливу й химерну ієрархію суб'єктів, я маю підозру, що тут ідеться про послідовні (або уявні) стани первісного суб'єкта. "Якби духові, – зазначає Ляйбніц{545}, – довелося вдруге обдумати обдумане, йому було б досить одного відчуття, щоб подумати про нього, а далі подумати про думку, потім про думку про думку і так до нескінченності". ("Nouveaux essais sur l'entendement humain"[302], книга 2, розділ 1).

Спосіб, вигаданий Данном для негайного отримання нескінченного числа часів, менш переконливий, але більш вигадливий. Як і Хуан де Мена{546} у своєму "Лабіринті"[303], як і Успенський у "Tertium Organum", він стверджує, що майбутнє – з усіма своїми мінливостями й подробицями – вже існує. До попереднього майбутнього (або, як вважає Бредлі, від нього) тече абсолютна ріка космічного часу або смертні ріки наших життів. Цей плин, цей потік – як і кожен рух – потребує певного часу; відтак ми матимемо другий час для плину першого, третій для плину другого, і так до нескінченності...[304] Ось такий механізм запропонував Данн. У цих гіпотетичних або примарних часах знаходять нескінченний притулок невідчутні суб'єкти, яких множить нова регресія.

Не знаю, що подумає мій читач. Я не стверджую, нібито знаю, що за річ час (ні навіть, чи це "річ"), однак передчуваю, що плин часу і сам час – одна загадка, а не дві. Мені здається, що Данн припускається помилки, як і ті неуважні поети, котрі розводяться (скажімо) про місяць, що являє свій червоний диск, замінюючи у такий спосіб один розпливчастий зоровий образ суб'єктом, дієсловом і додатком, який є не що інше, як

ледь замаскований суб'єкт... Данн – вражаюча жертва викритої Берґсоном згубної інтелектуальної звички сприймати час як четвертий вимір простору. Він заявляє, що майбутнє вже існує і ми маємо переміститися в нього, але цього постулату досить, аби обернути час на простір і запропонувати другий час (який також може сприйматися у формі простору, у формі лінії або ріки), а тоді третій, мільйонний... Усі чотири книги Данна безперервно товкмачать про "нескінченні виміри простору"[305], які насправді є вимірами часу. Справжній час для Данна – це недосяжний кінець нескінченної серії.

Які є докази того, що майбутнє вже існує? Данн наводить два: перший – віщі сни; другий – відносна простота, яку надає ця гіпотеза притаманним йому химерним схемам. Він також намагається уникнути питання про вічне творіння...

Теологи визначають вічність як одночасне осяйне володіння всіма миттєвостями часу і проголошують її одним з атрибутів Бога. Данн висловлює вражаюче припущення, нібито вічність уже наша і підтвердження цьому – наші щонічні сни. У них, вважає він, зливаються найближче минуле і найближче майбутнє. Коли ми не спимо, то з однаковою швидкістю пересуваємось у послідовному часі; уві сні – охоплюємо безмежний простір. Бачити сни – це сполучати між собою фрагменти побаченого і снувати з них історію або ряд історій. Ми бачимо вві сні образ сфінкса й образ крамниці та вигадуємо, що крамниця перетворюється на сфінкса. Людині, з якою познайомимося завтра, ми приробляємо рот, який був на обличчі, побаченому напередодні... (Ще Шопенгауер писав, що життя та сни – сторінки однієї книги: читати їх по порядку – означає жити, перегортати – мріяти.)

Данн запевняє, що в смерті ми навчимося правильно користуватися вічністю. Ми згадаємо всі миттєвості свого життя і скомбінуємо їх на власний розсуд. Бог, наші друзі й Шекспір посприяють нам у цьому.

Поряд з такою блискучою думкою будь-яка нісенітниця автора видається дрібницею.

Сотворіння світу і Ф. Г. Госс{547}

"The man without a Navel yet lives in me" ("Людина у мені живе без пуповини") – цікаве свідчення сера Томаса Брауна ("Religio medici"[306], 1642), яке означає, що він, нащадок Адама, був зачатий у гріху. У першому розділі "Улісса" Джойс також згадує непорочне й туге черево жінки, народженої без матері: "Heva, naked Eve. She had no navel"[307]. Ця тема (я певен) може видатися кумедною та дріб'язковою, а проте зоолог Філіпп Генрі Госс пов'язав її з головним питанням метафізики: питанням часу. Цей зв'язок датовано 1857 роком; можливо, вісімдесят років забуття дорівнюють новині.

Два тексти Святого Письма (Послання св. Апостола Павла до римлян, 5; Перше послання св. Апостола Павла до коринтян, 15) протиставляють першого Адама – людину, в якій гине все людство, – наступному Адамові – Ісусу[308]. Щоб не виглядати банальним блюзнірством, таке протиставлення має передбачати таємний паритет, що втілюється у міфах і симетрії. "Золота легенда"{548} стверджує, нібито Хрест було зроблено із забороненого Дерева, що росло в Раю; теологи вважають, що Адам був створений Отцем і Сином у тому ж віці, коли помер Син: у тридцять три роки. Ця недоречна скрупульозність, напевне, вплинула на космогонію Госса.

Він оприлюднив її у книзі "Омфалос" (Лондон, 1857), що має підзаголовок "Спроба розв'язати геологічний вузол". Я марно робив запити до бібліотек у пошуках цієї книги; щоб написати ці нотатки, я послуговуватимусь рефератами Едмунда Госса ("Father and Son"[309], 1907) та Г. Дж. Велса ("All Aboard for Ararat"[310], 1940). Останній наводить приклади, які я не відтворюю в цих коротких нотатках, хоча вони, на мою думку, збігаються з роздумами Госса.

У розділі "Логіки", де йдеться про закон причинності, Джон Стюарт Міл доводить, що стан Всесвіту в будь-яку мить є наслідком його стану в попередню мить, і що нескінченному розуму достатньо абсолютного знання про одну лише мить, щоб пізнати всю історію Всесвіту,

попередню та майбутню. (Він доводить також – о, Луї Оґюст Бланкі! о, Ніцше! о, Піфагор! – що повторення будь-якого стану призводить до повторення всіх інших і перетворює всесвітню історію на циклічний ряд. У цьому поміркованому тлумаченні однієї фантазії Лапласа{549} – той вирішив, нібито теперішній стан Всесвіту теоретично можна звести до формули, з якої Хтось може осягнути все майбутнє і все минуле, – Міл не виключає можливості у майбутньому зовнішнього втручання, що урве ряд. Він стверджує, що стан q неминуче призводить до стану r, стан r – до стану s, стан s – до стану t, однак визнає, що до t вселенська катастрофа – такий собі consummatio mundi[311] – може знищити планету. Майбутнє неминуче, визначене, але може не статися. Бог назирає час від часу.

1857 року людей турбувала одна невідповідність. Книга Буття давала шість днів – рівно шість юдейських днів, від заходу до заходу сонця – на божественне сотворіння світу; однак палеонтологи безбожно вимагали величезних запасів часу. Марно доводив Де Квінсі, що Святе Письмо не мусить навчати людей хоч якої науки, оскільки науки являють собою гігантський механізм, покликаний розвивати і вправляти людський інтелект… Але як примирити Господа з окам'янілостями, а сера Чарлза Лаєла{550} з Мойсеєм? Наснажений молитвою Госс запропонував дивовижну відповідь на це запитання.

Міл уявляє каузальний нескінченний час, який може бути перервано у майбутньому якимось діянням Бога; Госс – беззастережно каузальний, нескінченний час, перерваний у минулому актом Творіння. Стан n неминуче призведе до стану v, однак до v може відбутися Страшний суд; стан n передбачає стан c, але c не сталося, бо світ було створено в f чи h. Початок часу, за святим Августином, збігається з початком Творіння, але найперша мить таїть у собі не лише нескінченне майбутнє, а й нескінченне минуле. Звичайно, минуле гіпотетичне, а проте відоме до дрібниць і неминуче. З'являється Адам; його зубам і кістяку 33 роки; з'являється Адам (пише Едмунд Госс) і являє свій пуп, хоча ніяка пуповина не єднала його з матір'ю. Принцип розуму стверджує, що не буває наслідку без причини; одні причини тягнуть за собою інші, й вони

множаться у регресивному порядку[312]; є конкретні свідчення про всі причини, але насправді існують лише ті з них, які мали місце після Творіння. В басейні ріки Лухан збереглися кістяки гліптодонтів, але гліптодонти ніколи не існували. Ось вигадлива (і передусім неймовірна) формула, що її Філіпп Генрі Госс запропонував релігії й науці.

Обидві відкинули її. Журналісти звели її до тези про те, що Господь сховав окам'янілості під землею, щоб випробувати віру геологів; Чарлз Кінґслі{551} спростував думку про те, що нібито Господь накреслив на скелях "безглузду й колосальну брехню". Марно Госс наводив метафізичне обґрунтування своєї формули: неможливість будь-якої миті в часі, без іншої, що їй передує, і ще однієї – наступної, і так до нескінченності. Не знаю, чи була йому відома стародавня сентенція, яку на перших сторінках талмудистської антології наводить Рафаель Кансінос-Ассенс: "Це була перша ніч, але їй уже передував ряд століть".

Я хочу нагадати про два достоїнства забутої формули Госса. Перше: її дещо моторошна витонченість. Друге: те, що вона несамохіть зводить до абсурду тезу creatio ex nihilo[313], є непрямим доказом вічності нашого світу, що збігається з думками Веданти{552} й Геракліта, Спінози та прихильників атомізму{553}… Бертран Расел актуалізував цю формулу. У дев'ятому розділі книги "The Analysis of Mind"[314] він робить припущення, що наша планета була створена кілька хвилин тому, однак людство, яке живе на ній, "пам'ятає" уявне минуле.

Буенос-Айрес, 1941 р.

П о с т с к р и п т у м: 1802 року Шатобріан{554} ("Génie du Christianisme"[315], I, 4, 5), керуючись естетичними міркуваннями, сформулював тезу, подібну до формули Госса. Він відкинув банальність і сміховинність першого дня Творіння, наповненого пташенятами, личинками, цуценятами та насінням. Sans une vieillesse originaire, la nature dans son innocence eút été moins belle qu 'elle ne l'est aujourd'hui dans sa corruptión[316].

Наш бідолашний індивідуалізм

Патріотичні ілюзії не мають меж. У першому столітті нашої ери Плутарх глузував з тих, хто запевняв, буцімто місяць над Афінами кращий, ніж над Коринфом; у XVII столітті Мілтон завважив, що Бог має звичку являтися передусім Своїм англійцям; Фіхте{555} на початку XIX століття стверджував, що мати сильний характер і бути німцем – це, безперечно, одне й те саме. У нас націоналістів дедалі більшає; за їхніми словами, їх спонукає гідне поваги або наївне бажання розвинути кращі риси аргентинського характеру. А проте вони не знають, що таке аргентинці, воліють визначати їх, виходячи з якогось зовнішнього чинника; приміром, іспанських конкістадорів, або уявної католицької традиції, або "англосаксонського імперіалізму".

Аргентинець, на відміну від північноамериканців і майже всіх європейців, не ототожнює себе з Державою. Це можна пояснити тією обставиною, що в цій країні уряди зазвичай кепські, або тим, що Держава, як правило, є неймовірною абстракцією[317]; однак, безперечно, аргентинець – індивід, а не громадянин. Афоризми на кшталт висловлювання Гегеля про те, що "Держава – це втілення моральної ідеї", здаються йому кепським жартом. Голлівудські фільми часто пропонують як взірець для наслідування сюжет, де якийсь чоловік (зазвичай журналіст) прагне затоваришувати зі злочинцем, аби потім здати того поліції; аргентинець, для якого дружба – це пристрасть, а поліція – мафія, сприймає такого "героя" як виняткового негідника. Він, як і Дон Кіхот, вважає, що "кожен сам відповідає за свої гріхи" і що "людям доброчесним не личить бути катами інших людей, коли їм це ніяк не залежить" ("Дон Кіхот", т. I, розд. XXII). Не один раз – наодинці з химерною розмірністю іспанського стилю – я підозрював, що ми безнадійно відмінні від Іспанії; цих двох рядків із "Дон Кіхота" досить, аби упевнитися, що я помилявся; вони наче тихий потаємний символ нашої спільності. Це на глибинному рівні підтверджує одна ніч в аргентинській літературі: та відчайдушна ніч, коли сержант сільської поліції вигукує, що не дозволить скоїти злочин, убивши такого

відчайдуха, і починає битися проти своїх солдатів поруч з Мартіном Ф'єрро.

Для європейця світ – космос, у якому кожен внутрішньо відповідає тій функції, яку виконує; для аргентинця він – хаос. Європеєць і північноамериканець вважають гарною книгу, що здобула якусь премію; аргентинець припускає, що – незважаючи на премію – книга може бути непоганою. Взагалі аргентинець не вірить в обставини. Він може не знати історію про те, що серед людей завжди живуть тридцять шість праведників – Lamed Wufniks, – вони невідомі людям, але на них тримається світ; почувши цю історію, аргентинець не здивується, що праведники безіменні й невідомі... Аргентинський національний герой – самітник, який б'ється проти багатьох чи то нині (Ф'єрро, Морейра{556}, Чорна Мураха{557}), чи то в майбутньому, чи то в минулому (Сегундо Сомбра). Інші літератури не мають нічого схожого. Звернімося, приміром, до творчості двох видатних європейських письменників: Кіплінґа та Франца Кафки. На перший погляд, між ними немає нічого спільного, однак провідною темою одного є обстоювання порядку (автострада в "Kim"[318], міст у "The Bridge Builders"[319], римський мур у "Puck of Pook's Hill"[320]); а другого – нестерпна й трагічна самотність людини, яка не може знайти для себе бодай найскромнішого місця у світовому порядку.

Можуть завважити, що названі мною риси є суто негативними або анархічними; до того ж їх неможливо пояснити з політичної точки зору. Наважусь стверджувати протилежне. Найбільшою проблемою нашого часу (з пророчим осяянням її окреслив майже забутий нині Спенсер) є дедалі сильніше втручання Держави в дії індивіда; у боротьбі проти цього зла, ім'я якому комунізм і нацизм, аргентинський індивідуалізм, досі, можливо, непотрібний або шкідливий, знайде виправдання та свої завдання.

Без надії, але з ностальгією я розмірковую над абстрактною можливістю існування партії, яка була б близька аргентинцям; партії, яка пообіцяла б нам, сказати б, мінімум урядування.

Націоналізм прагне зачарувати нас видінням безмежно надокучливої Держави; ця утопія, втілена на землі, могла б зробитися рятівною, змусивши всіх вимріяти і зрештою створити її протилежність.

Буенос-Айрес, 1946 р.

Кеведо

Історія літератури, як і кожна історія, повна загадок. Жодна з них не бентежила й не бентежить мене так, як дивна часткова слава, що випала на долю Кеведо. У списках всесвітньо відомих імен його ім'я відсутнє. Я доклав чимало зусиль, аби збагнути причини цього безглуздого замовчування; якось в одній уже забутій лекції я, здавалося, знайшов причину в тому, що його суворі сторінки не породжують і навіть не терплять бодай найменшої сентиментальної паузи. ("Бути чутливим означає мати успіх", – завважив Джордж Мур). Для слави, казав я, письменникові зовсім не обов'язково виявляти сентиментальність, однак необхідно, щоб його твір або якась обставина біографії стимулювали патетику. Ні життя, ні мистецтво Кеведо, розмірковував я, не пасують для цих слізливих гіпербол, повторення яких віщує славу…

Не знаю, чи вірне моє тлумачення; нині я додав би до нього таке: потенційно Кеведо не нижчий за інших, але він не зміг знайти символ, який би заволодів уявою людей. Гомер має Пріама, котрий цілує руки вбивці Ахіллесові; Софокл має царя, котрий відгадує загадки і якого фортуна змушує відгадати власне жахливе приречення; Лукрецій має нескінченну зоряну безодню і суперечності між атомами; Данте – дев'ять кіл Пекла і райську Троянду; Шекспір – власні світи насильства та музики; Сервантес – щасливі перипетії Санчо й Дон Кіхота; Свіфт – республіку щасливих коней і озвірілих ієху; Мелвілл{558} – ненависть і любов Білого Кита; Франц Кафка – розгалужені огидні лабіринти. Не існує такого письменника, який мав би світову славу і не викарбував якийсь символ; і символ цей, варто нагадати, не завжди об'єктивний і не завжди лежить на поверхні. Ґонґора{559} або Маларме, наприклад,

продовжують жити як типи письменника, котрий наполегливо працює над таємничим твором; Вітмен – як напівбожественний головний герой "Leaves of Grass"[321]. А від Кеведо залишився тільки карикатурний образ. "Найблагородніший з іспанських стилістів перетворився на кумедну фігуру", – завважив Леопольдо Лугонес ("Єзуїтська імперія", 1904, стор. 59).

Лем{560} сказав, що Едмунд Спенсер був "the poets' poet", поетом поетів. Про Кеведо довелося б сказати лише, що він літератор літераторів. Аби насолоджуватися Кеведо, треба бути (насправді чи потенційно) освіченою людиною; і навпаки: ті, хто не має літературних схильностей, не можуть насолоджуватися Кеведо.

Велич Кеведо – у слові. Вважати його філософом, теологом або (як хоче Ауреліано Фернандес Ґерра{561}) державним діячем – це помилка, до якої можуть призвести назви його творів, але не їхній зміст. Його трактат "Провидіння Господа, що завдає страждань тим, хто його заперечує, і винагороджує тих, хто в нього вірить: вчення, виведене із хробаків і страждань Йова" віддає перевагу залякуванню над розмірковуванням. Як і Цицерон ("De natura deorum"[322], II, 40–44), він доводить існування божественного порядку за допомогою порядку, що спостерігається серед зірок, "чисельної республіки світил", і, завершивши цей зоряний варіант космологічного доказу, додає: "Небагато людей зовсім заперечували існування Бога; зараз я виставлю на осудовище тих, хто знехтував Його, це: Діагор із Мілета{562}, Протагор із Абдера{563}, учні Демокрита й Феодора{564} (на ім'я Безбожник), а також Біон із Борисфена{565}, учень нечестивого й божевільного Феодора", а це вже звичайний тероризм. В історії філософії існують учення – ймовірно, облудні, – які вражають людську уяву незбагненними чарами: вчення Платона й Піфагора про переселення душі в різні тіла; вчення гностиків про те, що світ є творінням ворожого або примітивного Бога. Кеведо, котрий прагне лише істини, не піддається цим чарам. Він пише, що переселення душ – це "тваринна дурість" і "брутальне безумство". Емпедокл із Акраганта стверджував: "Я був хлопчиком, дівчиною, кущем, птахом і німою рибою

в морі"; Кеведо зазначає ("Провидіння Господа"): "Суддею та законодавцем цього безладу зробився Емпедокл, людина така безумна, що хоч і твердила, нібито була рибою, проте змінила свою природу на цілком протилежну й загинула метеликом у Етні; забачивши море, в якому він нібито жив, Емпедокл кинувся у вогонь". Гностиків Кеведо обзиває негідниками, покидьками, навіженими та дурисвітами ("Свинарники Платона", in fine[323]).

Його "Політику Бога і правління Господа нашого Христа", на думку Ауреліано Фернандеса Ґерри, слід розглядати "як довершену систему урядування, найбільш вдалу, благородну й доречну". Щоб належно оцінити такий відгук, досить нагадати, що сорок сім розділів цієї книги не мають іншого підґрунтя, крім доволі дивної гіпотези, нібито всі діяння та слова Христа (котрий, як відомо, був Rex Judaeorum[324]) є таємними символами, у світлі яких політик мусить вирішувати свої проблеми. Вірний цій кабалістиці, Кеведо з епізоду із самаритянкою виводить, що податки, які вимагають королі, мають бути невеликими; з епізоду з хлібами та рибами – що королі мають задовольняти потреби; з повторення формули sequebantur[325] – що "король має вести за собою міністрів, а не міністри короля…" Довільність методу дивує тут так само, як і тривіальність висновків. Однак Кеведо рятує – або майже рятує – достоїнство мови[326]. Неуважному читачеві цей твір може видатися повчальним. Схожа невідповідність притаманна і "Марку Бруту", де ідея не так варта уваги, як періоди. У цьому трактаті досягає досконалості найбільш вражаючий зі стилів, до яких вдавався Кеведо. На його лапідарних сторінках іспанська мова неначе повертається до важкої латини Сенеки, Тацита й Лукана, до болісної й суворої латини срібної доби. Дивовижний лаконізм, інверсія, майже алгебраїчна точність, протиставлення, сухість, повторювання слів надають цьому тексту примарної філігранності. Чимало періодів заслуговують або близькі до того, щоб бути поцінювані як досконалі. Наприклад цей: "Вшанували листям лавра вельможний рід; тріумфальними вигуками винагородили за великі й славетні звитяги; статуями звеличили майже божественне життя; і щоб не втратили дорогоцінні привілеї листя й трави, мармур і вигуки, їх зробили недоступними для претензійності і вшановували

лише чесноти". Інші стилі Кеведо часто застосовував так само успішно: начебто розмовний стиль у "Пройдисвіті", визивний, вакханальний (але не алогічний) стиль у "Часі віддяки".

"Мова, – зазначив Честертон ("Дж. Ф. Вотс", 1904, стор. 91), – явище не наукове, а художнє; її вигадали воїни та мисливці, й вона набагато давніша за науку". Кеведо ніколи так не вважав, для нього мова була передусім знаряддям логіки. Банальні чи споконвічні образи поезії – порівняння води з кришталем, рук – зі снігом, очі, що сяють, мов зорі, і зорі, що дивляться, наче очі, – дратували його своєю заяложеністю, але ще більше своєю фальшивістю. Засуджуючи їх, він забув, що метафора – це миттєве зіткнення двох образів, а не методичне зіставлення двох предметів... Він так само зневажав ідіоми. Маючи намір "виставити їх на глум", він скомпонував із них збірник під назвою "Плутана оповідь"; багато зачарованих поколінь воліло бачити у цьому доведенні до абсурду музей витонченості, божественна місія якого полягала в тому, щоб урятувати від забуття такі слова та вирази, як zurriburi, abarrisco, cochite hervite, quitame allá esas pajas, a trochimoche[327].

Кеведо неодноразово порівнювали з Лукіаном із Самосати. Однак існує суттєва відмінність: Лукіан, б'ючись у II столітті з олімпійськими богами, творить релігійну полеміку; Кеведо, повторивши цю атаку в XVII столітті нашої ери, обмежується дотриманням літературної традиції.

Розглянувши бодай стисло його прозу, переходжу до обговорення його поезії, не менш різноманітної.

Якщо любовні вірші Кеведо розглядати як свідчення пристрасті, вони незадовільні; якщо ж бачити в них гру гіпербол, свідомі вправи в дусі Петрарки, вони зазвичай чарівні. Кеведо, людина надзвичайно пристрасна, завжди тяжів до стоїчного аскетизму; йому мала здаватися безумством залежність від жінок ("Завбачливий той, хто користається їхніми любощами, але не вірить їм"); цих доказів достатньо, щоб пояснити навмисну штучність IV "Музи", його "Парнаса", що "оспівує звитяги кохання та краси". Відбиток особистості Кеведо присутній в

інших творах – там, де йому вдається висловити свою меланхолію, свою мужність або свою зневіру. Наприклад, у цьому сонеті, що він його послав зі свого Торре-де-Хуан-Абад донові Хосе де Саласу{566} ("Муза", II, 109):

Я серед книг – кількох, але яких! –

Живу собі спокійно в самотині,

Зі мною розмовляють мертвих тіні,

Я слухаю очима мудрість їх.

Хоча думок не осягаю всіх,

Вони ведуть мене до благостині,

У музиці замовклій чую нині

До сну життя їх звернення, живих.

Величні душі від образ і мук

Звільняє смерть, і воскрешає враз

Для помсти, дон Хосефе, мудрий Друк.

Невідворотно проминає час;

Тому пора читання та наук

Найкраща, бо вона навчає нас.

У цих рядках не бракує ознак концептизму{567} "слухати очима", "до сну життя їх звернення, живих"), проте сонет удався не завдяки, а всупереч їм. Не буду стверджувати, що тут ідеться про зображення дійсності, бо дійсність не передається словами, але в даному разі слова важать менше, ніж картина, яку вони відтворюють, чи мужній тон, що визначає їхню сутність. Таке трапляється не завжди; у найзнаменитішому сонеті цієї книги – "На безсмертну пам'ять про дона Педро Хірона, герцога Осунського, котрий помер у в'язниці" блискучий двовірш:

Його Могила – Фландрії поля,

А Епітафія – скривавлений Півмісяць

вищий за будь-які тлумачення і не залежить від них. Те саме скажу і про вираз "воїнський плач", значення якого не загадкове, а тривіальне: "плач воїнів". Щодо "скривавленого Півмісяця", краще не знати, що йдеться про символ турків, затьмарений через піратські атаки дона Педро Тельєса Хірона{568}.

Часто відправною точкою для Кеведо є класичний текст. Так, знаменитий рядок ("Муза", IV, 31):

Хай тліном, але сповненим любові

це відтворення чи вдосконалення вірша Проперція{569} ("Елегії", I, 19):

Ut meus oblito pulvis amore vacet[328]

Поетична творчість Кеведо неосяжна. Це і вдумливі сонети, які певною мірою випереджають Вордсворта{570}; і похмура пронизлива суворість[329], магія різких вихваток теолога ("З дванадцятьма вечеряв я: був я в них за вечерю"); і гонгоризми, докинуті, аби довести, що він

також здатний грати в цю гру[330], й італійська витонченість і ніжність ("Самотність скромна – звучна та зелена"); й варіації з Персія{571}, Сенеки, Ювенала, Святого Письма, Жоашена Дю Белле{572}; латинська стислість; брутальні жарти[331], на диво вишукане глузування[332], похмура помпезність занепаду та хаосу.

Хай тогу маєш золоту важку,

Її просякла згублива трутина:

Що, Лукасе, вся розкіш Сходу дивна,

Коли щодня п'єш чашу мук гірку?

Страждаєш ти на манію тяжку,

Гадаєш, щастя це, а це – руїна,

Бо все багатство – лиш мара злочинна,

Кишать тут змії в кожному кутку.

Юпітера палацом звеш свій дім,

Та зорі звати золотом – омана:

Ти не живеш, а помираєш в нім.

Нехай вони твої – багатство й шана,

Хто знає ціну хвастощам пустим,

Збагне, що суть твоя гнила й погана.

Кращі твори Кеведо існують поза почуттями, що їх породили, та загальними місцями, що їх висловлюють. Вони не темні; не допускаються помилки, намагаючись збентежити або розважити загадками, – на відміну від творів Маларме, Їтса та Ґеорґе{573}. Вони (про це треба якось сказати) є словесними об'єктами, безперечними й самостійними, як шпага чи срібна каблучка. Наприклад, цей рядок:

Її просякла згублива трутина.

Минуло триста років після тілесної смерті Кеведо, однак він досі залишається кращим майстром іспанської літератури. Наче Джойс, Ґете, Шекспір, Данте і як жоден інший письменник, Франсиско де Кеведо для нас передусім не людина, а велика й складна література.

Прихована магія "Дон Кіхота"

Можливо, ці зауваження вже висловлювалися колись, і навіть неодноразово; дискусія про їхню новизну цікавить мене менше, ніж з'ясування їхньої слушності.

У порівнянні з іншими класичними книгами ("Іліадою", "Енеїдою", "Фарсалією"{574}, "Божественною комедією" Данте, трагедіями та комедіями Шекспіра) "Дон Кіхот" – твір реалістичний; однак цей реалізм істотно відмінний від реалізму XIX століття. Джозеф Конрад{575} міг написати, що виключає зі своєї творчості все надприродне, оскільки вдатися до нього означало б заперечувати дивовижність повсякденного: не знаю, чи поділяв Міґель де Сервантес цю думку, але певен, що сама форма "Дон Кіхота" змусила його уявному поетичному світові протиставити світ реальний і прозаїчний. Конрад і Генрі Джеймс відтворювали дійсність у романах, бо вважали її поетичною; для Сервантеса реальне та поетичне – антоніми. Просторій і непевній географії "Амадіса"{576} він протиставить курні дороги й брудні заїзди Кастилії; уявімо романіста, який би у наш час змальовував у пародійному ключі автозаправки. Сервантес створив для нас поезію Іспанії XVII

століття, однак ні те століття, ні та Іспанія не були для нього поетичними; він не розумів таких людей, як Унамуно, чи Асорін{577}, чи Антоніо Мачадо{578}, яких зворушувала згадка про Ла Манчу. Задум його твору забороняв дивовижне; а проте воно мусило там бути, нехай непрямо, як злочини й загадка в пародії на детективний роман. Сервантес не міг вдаватися до талісманів або чарівництва, але йому вдалося витончено, а тому ефективно вигадати надприродне. У глибині душі Сервантес полюбляв надприродне. Поль Ґруссак 1924 року зазначив: "Літературний врожай Сервантеса, з незначним відтінком латинського та італійського впливів, походить передусім від пасторальних і лицарських романів, заспокійливих казок, які він слухав у полоні". "Дон Кіхот" – не стільки протиотрута від цих вигадок, скільки сповнене прихованої ностальгії прощання з ними.

Насправді, кожен роман є ідеальним задумом. Сервантесу подобається перемішувати об'єктивне й суб'єктивне, світ читача й світ книги. У розділах, де дискутується, чи є тазок для гоління шоломом, а сідло попоною, ця проблема викладена відверто; в інших місцях, як я вже відзначив, автор вдається до натяків. У шостому розділі першої книги священик і цирульник оглядають бібліотеку Дон Кіхота; на превелике диво одна з побачених ними книг – "Галатея" Сервантеса, і виявляється, що цирульник – його приятель, який не в захваті від нього й запевняє, нібито тому більше таланить на халепи, ніж на добрі вірші, і що в цій книзі є непогані вигадки, вона дещо пропонує, але нічого не вирішує. Цирульник, вигадка Сервантеса чи персонаж, який наснився Сервантесу, розмірковує про Сервантеса... Дивно також довідатися на початку дев'ятого розділу про те, що весь роман перекладено з арабської мови і що Сервантес купив рукопис на базарі в Толедо і віддав його на переклад якомусь морискові{579}, котрого понад півтора місяці тримав у своєму домі, поки той не скінчив роботу. На пам'ять приходить Карлайл, котрий вигадав, буцімто "Сартор Резартус"{580} – це неповний переклад твору, надрукованого в Німеччині професором Діогеном Тойфельсдреком; на пам'ять приходить кастильський рабин Мойсей із Леона, котрий написав "Зогар" або "Книгу сяяння" і поширював її як твір одного палестинського рабина, що жив у II столітті.

Кульмінацією цієї гри з дивними двозначностями є друга книга; персонажі роману вже прочитали першу книгу, тобто персонажі "Дон Кіхота" є водночас читачами "Дон Кіхота". Тут не можна не згадати Шекспіра, котрий вводить у сюжет "Гамлета" інший сюжет, де грають трагедію, більш-менш подібну до "Гамлета"; неповна відповідність головної та додаткової п'єс послаблює ефект цієї вставки. Прийом, аналогічний до Сервантесового, але ще більш вражаючий, є в "Рамаяні", поемі Вальмікі{581}, що розповідає про звитяги Рами та його війну з демонами. В останній книзі сини Рами, які не знають, хто їхній батько, шукають притулок у джунглях, де один аскет вчить їх читати. Цей учитель, як не дивно, сам Вальмікі; книга, за якою вони вчаться, – "Рамаяна". Рама велить принести у жертву коней; на свято приходить Вальмікі зі своїми учнями. Вони, під супровід лютні, співають "Рамаяну". Рама чує історію власного життя, впізнає своїх синів і винагороджує поета… Щось подібне до цього зробив випадок у "Тисячі й одній ночі". У цій компіляції фантастичних історій роздвоюються й приголомшливо розмножуються відгалуження центральної казки, стаючи побічними історіями; але в даному разі не йдеться про різні рівні їхньої реальності, відтак ефект (який мав би бути глибоким) насправді поверховий, як візерунок перського килима. Відома історія, що обрамляє цикл: розпачлива клятва царя, котрий щоночі вступає в зв'язок з новою дівчиною, а вдосвіта наказує відтяти їй голову, і задум Шахразади, яка розважає його казками, поки не минає тисяча й одна ніч, і тоді вона показує цареві його сина. Необхідність наповнити змістом тисячу й один розділ змусила переписувачів цього твору робити різноманітні вставки. Жодна з них не бентежить так, як казка найчарівнішої з усіх – ночі DCII. Тієї ночі цар чує з вуст цариці власну історію. Він чує початок історії, що вбирає всі інші і – як це не жахливо – себе саму. Наскільки виразно відчуває читач необмежені можливості цієї вставки і дивну небезпеку, пов'язану з нею? Раптом цариця наполегливо розповідатиме свої казки, і цар незворушно знову й знову слухатиме історію "Тисячі й однієї ночі" – нескінченну й циклічну… Вигадки, що трапляються у філософії, не менш фантастичні, ніж у мистецтві: Джосая Рейс у першому томі свого твору "The World and the Individual"[333] (1899) сформулював таке твердження: "Уявімо, що якусь ділянку англійської землі ідеально вирівняли, і

картограф накреслив на ній карту Англії. Робота вийшла пречудова; немає жодної частки англійської землі, хоч якою б малою вона була, не позначеної на карті; тут відбито все. В такому разі ця карта має містити карту карти, яка має містити карту карти карти, і так до нескінченності".

Чому нас бентежить, що карта вміщена в карту, а тисяча й одна ніч у книгу "Тисяча й одна ніч"? Чому нас бентежить, що Дон Кіхот є читачем "Дон Кіхота", а Гамлет – глядачем "Гамлета"? Здається, я знайшов причину: такі інверсії передбачають, що коли уявні персонажі можуть бути читачами або глядачами, то й ми, їхні читачі або глядачі, можемо бути уявними. 1833 року Карлайл зазначив, що всесвітня історія – це нескінченна священна книга, яку всі люди пишуть і читають, і намагаються збагнути, і в якій водночас пишуть про них самих.

Натанієл Готорн{582}

Почну історію американської літератури з історії однієї метафори; краще б сказати, з деяких прикладів цієї метафори. Не знаю, хто її вигадав; можливо, було б помилкою думати, ніби метафори можна вигадувати. Справжні метафори, в яких сформульовані внутрішні зв'язки між одним образом та іншим, існували завжди; ті, що ми їх здатні вигадувати, – фальшиві, їх навіть вигадувати не варто. Метафора, про яку мені йдеться, ототожнює сон з театральною виставою. У XVII столітті Кеведо сформулював її на початку "Сну смерті", Луїс де Ґонґора – в сонеті "Химерна уява", де ми читаємо:

Той сон, який являє нам вистави

Вигадливі в примарному театрі,

Вбирає привиди в розкішні шати.

У XVIII столітті Аддісон{583} висловить це з більшою точністю. "Коли душа снить, – пише Аддісон, – вона театр, актори й публіка". Набагато раніше перс Омар Хайям{584} написав, що історія світу – це вистава, яку Бог, множинний Бог пантеїстів вигадує, грає та спостерігає, щоб розважитись у своїй вічності; набагато пізніше швейцарець Юнґ{585} у захоплюючих і, безперечно, достеменних книгах порівняє літературні вигадки з вигадками сновидінь, літературу зі снами.

Якщо література – сон, сон керований і обміркований, одначе по суті – сон, було б доречно, щоб вірші Ґонґори стали епіграфом до цієї історії американської літератури і щоб розпочали ми її з розгляду сновидця Готорна. Дещо раніше за нього прийшли в літературу інші американські письменники – Фенімор Купер{586}, різновид нашого Едуардо Ґутьєрреса{587}, але набагато гірший за нього; Вашингтон Ірвінґ – снувальник утішних історій в іспанському дусі, – однак, не згадавши їх, ми нічим не ризикуємо.

Готорн народився 1804 року в портовому місті Сейлем. Тогочасний Сейлем уже грішив на дві невластиві для Америки риси; це було хоча й бідне, але дуже давнє місто, й місто це переживало занепад. У цьому старому занепалому місті з гордим біблійним ім'ям Готорн жив до 1836 року; він любив його сумною любов'ю, яку породжують у нас люди, які нас не люблять, наші поразки, хвороби, манії; по суті, без перебільшення можна сказати, що він ніколи не віддалявся від цього міста. Через п'ятдесят років, у Лондоні чи Римі, він продовжував жити у пуританському селищі Сейлем; приміром, коли в середині XIX століття засудив скульпторів, які робили оголені статуї...

Його батько, капітан Натанієл Готорн, помер 1808 року в Ост-Індії, у Сурінамі, від жовтої пропасниці; один з його предків, Джон Готорн, був суддею на процесах над відьмами 1692 року, на яких дев'ятнадцять жінок, серед них одна рабиня на ім'я Тітуба, були засуджені до страти через повішення. Під час цих своєрідних процесів (нині фанатизм набув інших форм) суддя Готорн діяв суворо й, поза сумнівом, щиро. "Він зробився таким вправним, – писав Натанієл (наш Натанієл), – у катуванні

відьом, що слід думати, кров цих нещасних залишила на ньому пляму. І пляма ця така густа, що, мабуть, досі залишається на його старих кістках на цвинтарі, що на Честер-стрит, якщо тільки вони ще не перетворилися на порох". До цього мальовничого пасажу Готорн додає: "Не знаю, чи мої предки розкаялися й благали про милосердя Господнє; нині я роблю це за них і прошу, щоб будь-яке прокляття, що впало на нашу сім'ю, від сьогодні було знято". Коли капітан Готорн помер, вдова, матір Натанієла, зачинилась у своїй спальні на другому поверсі. На цьому ж поверсі містилися спальні його сестер, Луїзи та Елізабет, над ними – спальня Натанієла. Ці люди не їли разом і майже не розмовляли між собою; їжу їм залишали на таці в коридорі. Натанієл проводив дні, вигадуючи фантастичні оповідання; коли сонце схилялося над вечір, він виходив на прогулянку. Таке затворницьке життя тривало дванадцять років. 1837 року він писав Лонґфелло{588}: "Я усамітнився, не маючи ніякого наміру це робити, навіть не підозрюючи, що таке може статися зі мною. Я перетворився на в'язня, зачинився в тюрмі й зараз уже не можу відшукати ключа, та й навіть якби двері відчинились, мені було б лячно вийти". Готорн був високий на зріст, вродливий, худий, смаглявий. Він ходив перевальцем, як моряк. У ті часи (безперечно, на щастя для дітей) дитячої літератури не існувало; Готорн у шість років прочитав "Piligrim's Progress"[334]; першою книгою, яку він купив на власні гроші, була "The Faerie Queen"[335] – дві алегорії. Крім того – хоча його біографи про це не згадують, – була Біблія, можливо, та сама, що її перший Готорн, Вільям Готорн де Вілтон, привіз із Англії разом зі шпагою 1630 року. Я вжив слово "алегорія", воно важливе, хоча, може, недоречне або нескромне, коли йдеться про творчість Готорна. Відомо, що Едгар Алан По звинувачував Готорна у схильності до алегорій, вважаючи цю схильність і цей жанр невиправданими. Перед нами два завдання: по-перше, з'ясувати, чи алегоричний жанр справді недоречний; по-друге, з'ясувати, чи вдавався Натанієл Готорн до цього жанру. Наскільки мені відомо, найкращим заперечником алегорії був Кроче, найкращим оборонцем – Честертон. Кроче звинувачує алегорію в тому, що вона – марудний плеоназм{589}, гра пустих повторень, яка спочатку показує нам (наприклад) Данте, якого, ведуть Верґілій та Беатріче, а потім пояснює, чи то натякає, що Данте – це душа, Верґілій –

філософія, або розум, або природне світло, а Беатріче – теологія або благодать. Згідно з Кроче, згідно з аргументами Кроче (наведений приклад не належить йому), Данте спочатку мав би подумати: "Розум і віра рятують душі" або "Філософія та теологія ведуть нас на небеса", а вже потім, там, де у нього йшлося про "розум" або "філософію", написав "Верґілій", а там, де була "теологія" або "віра", написав Беатріче, і вийшов такий собі маскарад. Згідно з цим зневажливим тлумаченням, алегорія перетворюється на загадку – більш просторікувату, мляву та нудну, ніж інші. Це був би такий дикунський або наївний жанр, відступ від естетичних норм. Кроче сформулював свій негативний відгук 1907 року; а проте ще 1904 року Честертон таку думку спростував, однак Кроче не знав про це. Така вже роз'єднана й неосяжна література! Написана Честертоном сторінка міститься в монографії про художника Вотса, знаменитого в Англії наприкінці XIX століття й звинуваченого, як і Готорн, у схильності до алегорії. Честертон визнає, що Вотс вдавався до алегорій, однак заперечує, що цей жанр вартий осуду. Він вважає, що реальність надзвичайно багата і людська мова неспроможна вичерпати її запаморочливі глибини. Він пише: "Людина знає, що в душі є барви, більш бентежні, більш незліченні та незнані, ніж барви осіннього лісу. А проте вона вірить, що ці барви з усіма їх змішаннями та переливаннями можна точно відтворити з сумнівною допомогою буркотіння або вереску. Вона гадає, нібито з нутра якогось біржовика насправді виходять звуки, що відтворюють усі таємниці пам'яті й усі муки пристрасті…" Насамкінець Честертон виводить, що можуть існувати різні мови, котрі якимось чином відповідають цій незбагненній дійсності; і серед цих багатьох – мова алегорій та притч.

Інакше кажучи, Беатріче – не символ віри, не силуваний і безпідставний синонім слова "віра"; насправді в світі існує щось таке – якесь особливе почуття, внутрішній поступ, низка аналітичних станів, – що можна позначити двома символами: перший, досить убогий, – це слово "віра"; другий – Беатріче, славетна Беатріче, котра спустилася з неба й увійшла до Пекла, щоб урятувати Данте. Не знаю, наскільки точна теза Честертона; знаю, однак, що алегорія тим краща, чим важче звести її до схеми, до холодного вогню абстракцій. Є письменники, котрі

мислять образами (приміром, Шекспір або Донн, або Віктор Гюґо), і письменники, котрі мислять абстракціями (Бенда{590} або Бертран Расел); a priori перші нічим не кращі за других, але коли абстрагований, розсудливий письменник хоче бути також вигадником або хоче, щоб його вважали таким, якраз і відбувається те, про що попереджав Кроче. Відзначимо, що логічний процес прикрашається та видозмінюється автором "на сором для розуміння читача", – як зазначив Вордсворт. Як очевидний зразок цієї вади можна навести приклад Хосе Ортеґи-і-Ґассета, чий здоровий глузд захаращується важкими й недоречними метафорами; таке часто трапляється і з Готорном. В усьому іншому ці письменники – антагоністи. Ортеґа здатний розмірковувати – добре чи погано, – але не вигадувати; Готорн був людиною уяви – постійної та своєрідної, – яка, однак, опиралася розуму. Не скажу, що він був нерозумний; я лише кажу, що він думав образами, інтуїцією, як зазвичай думають жінки, не вдаючись до діалектичного мислення. Йому зашкодила одна естетична помилка: пуританське бажання перетворювати кожну вигадку на притчу спонукало його додавати до них напучення, а часом перекручувати їх і спотворювати. Збереглися чернетки, де він стисло занотовував сюжети; в одній з них, за 1836 рік, зазначається: "Змія живе у шлунку людини, вона харчується тим, що та перетравлює від п'ятнадцяти до тридцяти п'яти років, завдаючи їй страшних мук". Цього було б досить, однак Готорн вважає за необхідне додати: "Це могло б бути символом заздрощів або ще якогось злосливого почуття". Інший приклад, цього разу датований 1838 роком: "Відбуваються дивні, загадкові, жахливі речі, які руйнують щастя героя. Той звинувачує таємних ворогів, але зрештою розуміє, що він сам винуватець і причина своїх нещасть. Мораль: наше щастя залежить від нас самих". Ось іще приклад, за той самий рік: "Один чоловік, коли не спить, думає про друга добре й повністю йому довіряє, одначе його непокоять сни, в яких друг поводиться, наче смертельний ворог. Зрештою з'ясовується, що справжнім є той характер, який йому снився. Сни мали підставу. Поясненням може бути інстинктивне усвідомлення істини". Насправді кращі ті чисті фантазії, які не потребують виправдання або моралі й за якими немає нібито нічого, крім непевного жаху. Нотатка 1838 року: "В людському середовищі уявити людину, чия

доля та життя повністю залежать від іншої людини так, начеб ці двоє перебували в пустелі". А ось іще одна, варіант попередньої, зроблена Готорном через п'ять років: "Людина сильної волі наказує іншій, морально залежній від неї людині, зробити певний вчинок. Той, хто віддав наказ, помирає, а інший до кінця своїх днів продовжує його виконувати". (Не знаю, в який спосіб Готорн виклав би цей сюжет; не знаю, чи вирішив би він, що вчинок має бути банальним, чи певною мірою жахливим або фантастичним, чи, можливо, принизливим). Ось іще одна нотатка, темою якої також є рабство, залежність: "Один багач заповідає свій дім бідному подружжю. Бідняки переїздять у цей дім; їх зустрічає похмурий прислужник, якого, згідно із заповітом, їм заборонено звільняти. Прислужник тероризує їх; зрештою з'ясовується, що це і є той чоловік, котрий заповів їм дім". Наведу ще два досить цікаві записи, темою яких (до якої зверталися також Піранделло{591} та Андре Жід) є збіг або змішання плану естетичного та плану буденного, реальності та мистецтва. Ось перший приклад: "Двоє людей чекають на вулиці якоїсь події й появи головних дійових осіб. Тимчасом подія вже відбувається, і вони самі є дійовими особами". Інший, більш складний: "Людина пише оповідання й переконується, що дія розвивається всупереч її намірам; персонажі діють не так, як вона хотіла б; відбуваються непередбачені речі і наближається катастрофа, якої вона марно намагається уникнути. Це оповідання може передрікати її власну долю, і одним із персонажів є вона сама". Такі ігри, такі миттєві сполучення світу вигаданого та світу реального – тобто світу, який ми в процесі читання сприймаємо як реальний, – є (або здаються нам) сучасними. Їхні витоки, їхні прадавні витоки, можливо, в тому місці "Іліади", де троянка Єлена плете килим, і візерунок, що його вона робить, складають битви та лихоліття самої Троянської війни. Ця ознака, мабуть, вплинула на Верґілія: в "Енеїді" той пише, що Еней, воїн, котрий брав участь у Троянській війні, приплив до Карфагена і в храмі побачив мармурові статуї, що відтворювали епізоди цієї битви, й серед численних фігур воїнів знайшов і власну фігуру. Готорн полюбляв ці контакти вигадки й реальності, такі собі мистецькі відбитки та подвоєння; з наведених мною нотаток також помітна його схильність до

пантеїстичної точки зору про те, що кожна людина – це й інші люди, що одна людина – це всі люди.

У цих нотатках можна помітити й дещо суттєвіше за подвоєння та пантеїзм – я маю на увазі, суттєвіше для людини, котра прагне стати романістом. Очевидно, що стимулом для Готорна, вихідною точкою для нього зазвичай були ситуації. Ситуації, а не характери. Готорн спочатку вигадував – можливо, несамохіть – якусь ситуацію, а потім шукав характери, які б її втілили. Я не романіст, але підозрюю, що жоден романіст так не чинить: "Я вважаю, що Шомберґ реальний", – писав Джозеф Конрад про одного з найприкметніших персонажів свого роману "Victory"[336], і таке міг би чесно стверджувати будь-який романіст про будь-якого персонажа. Пригоди "Дон Кіхота" вигадані не надто вдало; мляві, антитетичні діалоги-міркування – здається, так визначає їх автор – грішать неправдоподібністю, а проте немає сумніву в тому, що Сервантес добре знав Дон Кіхота й міг вірити в нього. Наша віра у віру романіста вища за всі недоречності та похибки. Що важать неймовірні або безглузді вчинки, якщо ми знаємо, що автор вигадав їх не для того, аби вразити нас, довірливих, а щоб окреслити своїх персонажів. Що важать дрібні скандали й таємничі злочини, які відбуваються при уявному данському дворі, якщо ми віримо в принца Гамлета. А Готорн, навпаки, спочатку вигадував ситуацію або низку ситуацій, а вже потім створював людей, яких вимагав його задум. Цей метод дозволяє створювати чудові оповідання, бо в них, з огляду на їхню стислість, сюжет помітніший за дійових осіб, але не романи, структура яких (якщо вона є) проступає лише наприкінці і де один невдалий персонаж може заразити неправдоподібністю всіх інших, які діють поряд з ним. З наведених міркувань заздалегідь можна зробити висновок, що оповідання Готорна переважають романи Готорна. Гадаю, так воно і є. У двадцяти чотирьох розділах "Червоної літери" чимало написаних міцною й емоційною прозою пасажів, що закарбовуються в пам'яті, але жоден з них не зворушив мене так, як дивна історія Векфілда з "Twice-Told Tales"[337]. Готорн прочитав в одному щоденнику – або заради своїх літературних цілей вигадав, нібито прочитав у одному щоденнику, – про якогось англійця, котрий без жодних на те підстав

залишив дружину, оселився неподалік від свого дому і там, непомітно для всіх, прожив двадцять років. За ці довгі роки він щодня проходив повз власний дім або дивився на нього з-за рогу і часто бачив свою дружину. Коли його вже вважали мертвим, коли його дружина змирилася зі своїм удівством, він одного дня прочинив двері свого дому й увійшов. Просто, начеб його не було там лише кілька годин. (І до дня своєї смерті він залишався зразковим чоловіком.) Готорн із хвилюванням прочитав про цей дивний випадок і спробував зрозуміти, уявити його. Він розмірковував над цією темою; оповідання "Векфілд" – здогадна історія цього самітника. Тлумачень цієї загадки може бути безліч; побачимо, яке дав їй Готорн.

Він уявляє Векфілда людиною лагідною, боязкою, а проте зарозумілою, егоїстичною, схильною до хлопчачих секретів, здатною робити таємницю з будь-якої дрібниці; людиною млявою, з уповільненою уявою та розумом, котра, проте, здатна на тривалі, марні, позбавлені логічного завершення та химерні роздуми; чоловіком, який зберігає вірність дружині через лінощі. Одного жовтневого надвечір'я Векфілд прощається з дружиною. Він каже їй – пам'ятаймо, що дія відбувається на початку XIX століття, – що їде кудись у диліжансі й повернеться щонайпізніше за кілька днів. Дружина, знаючи його схильність до безневинних таємниць, не запитує про причини поїздки. На Векфілді чоботи, циліндр, пальто; він тримає парасоль і валізу. Векфілд – і це викликає моє захоплення – досі не знає сам, що неминуче має статися. Він іде, маючи більш-менш твердий намір збентежити або здивувати дружину, поїхавши на цілий тиждень з дому. Він виходить, зачиняє надвірні двері, тоді прочиняє їх на якусь мить і посміхається. Минуть роки, а дружина все ще згадуватиме цю останню посмішку. Вона уявлятиме чоловіка в труні із застиглою посмішкою на обличчі або в раю, на небі, з посмішкою лукавою та спокійною. Всі вважатимуть його мертвим, а вона згадуватиме цю посмішку й гадатиме, що, можливо, вона не вдова. Векфілд, трохи попетлявши, під'їздить до помешкання, яке приготував заздалегідь. Вмостившись біля коминка, він посміхається; він неподалік від свого дому, мета поїздки досягнута. Він вагається, вітає себе, йому здається неймовірним, що він уже тут. Йому

лячно, що хтось може побачити й виказати його. Мало не шкодуючи про свій вчинок, він лягає спати; лежачи в широкому ліжку, простягає руки й голосно промовляє: "Наступної ночі я не спатиму сам". На завтра він прокидається раніше, ніж зазвичай, і збентежено запитує себе, що робити далі. Він знає, що має якусь мету, але йому важко її визначити. Зрештою він розуміє, що його мета – з'ясувати, яке враження справить на зразкову дружину, пані Векфілд, тиждень удівства. "Постежу здаля за моїм домом", – бурмоче він. Вийшовши на вулицю, він абстрагується; зненацька помічає, що звичка підступно привела його до власного дому, і він уже наміряється ввійти. Він перелякано відступає. Чи не бачив його хтось раптом? Чи не переслідуватимуть його? На розі він озирається й дивиться на свій дім; той здається йому якимось іншим, тому що він сам зробився іншим, одна-єдина ніч змінила його, хоча сам він не здогадується про це. В його душі сталася моральна зміна, яка прирече його на двадцять років вигнання. Ось тут і починається насправді тривала пригода. Векфілд купує руду перуку. Він змінює свої звички; через деякий час він уже веде новий спосіб життя. Його непокоїть думка, що його відсутність не приголомшила достатньо пані Векфілд. Він вирішує не повертатися додому, поки не налякає її як слід. Одного дня в його дім заходить аптекар. Іншим разом – лікар. Векфілд засмучений, але боїться, що його несподівана поява може загострити хворобу. Захоплений цією думкою, він зволікає; раніше він думав: "Я повернусь за кілька днів", тепер – "за кілька тижнів". Минають десять років. Він уже давно не усвідомлює, що поводиться дивно. З усією млявою пристрастю, на яку здатне його серце, Векфілд продовжує любити свою дружину, а вона поступово забуває його. Одного недільного ранку вони зустрічаються на вулиці, серед лондонського сум'яття. Векфілд схуд, він крокує, заточуючись, мовби ховаючись чи тікаючи від когось; його похнюплене чоло вкрите зморшками; обличчя, колись простацьке, тепер – внаслідок його незвичного вчинку – теж здається незвичним. Його маленькі очі дивляться насторожено або він їх ховає. Дружина зробилась огрядною; в руках у неї молитовник, і вся вона, здається, уособлює спокійне й покірливе вдівство. Вона звикла до смутку й, можливо, не проміняла б його на щастя. Вони зустрічаються лицем до лиця, дивляться одне одному у вічі. Юрба роз'єднує їх, вони

гублять одне одного з виду. Векфілд біжить до себе, зачиняє двері на два оберти ключа і кидається на ліжко: його душать сльози. Він раптом усвідомлює жалюгідність свого життя. "Векфідде! Векфілде! Ти божевільний!" – каже він собі. Мабуть, це так. У центрі Лондона він урвав зв'язок зі світом, не померши. Він зрікся свого місця й своїх прав у товаристві живих людей. Подумки він продовжує жити зі своєю дружиною у власному домі. Він не усвідомлює або майже не усвідомлює, що зробився іншим. Він повторює: "Я скоро повернусь", і не замислюється над тим, що вже двадцять років повторює ці слова. Двадцять років самотності уявляються йому просто інтермедією, звичайною паузою. Одного вечора, такого ж, що й інші вечори, тисячі попередніх вечорів, Векфілд дивиться на свій дім. Через вікно він бачить, що на другому поверсі запалили вогонь у коминку; на ліпній стелі полум'я відбиває химерну тінь пані Векфілд. Починається дощ; Векфілда морозить. Йому здається смішним мокнути біля власного дому, власного вогнища. Він важко піднімається сходами й прочиняє двері. По його обличчю блукає знайома нам примарна лукава посмішка. Векфілд нарешті повернувся. Готорн не розповідає нам про його подальшу долю, але дає зрозуміти, що певною мірою він уже був мертвий. Наводжу останні слова: "В уявному безладі нашого загадкового світу кожна людина припасована до певної системи з такою винятковою точністю – а системи між собою і всі вони докупи, – що індивід, який хоча б на мить відхилився вбік, наражається на страшний ризик назавжди втратити своє лице. Наражається на ризик зробитись, як Векфілд, Парією Світу".

У цій короткій і фатальній притчі – написаній 1835 року – ми вже опиняємось у світі Германа Мелвілла, у світі Кафки. У світі загадкових покарань і незбагненних провин. Можуть завважити, що в цьому немає нічого дивного, бо світ Кафки – це юдаїзм, а світ Готорна – гнів і кари Старого Заповіту. Зауваження справедливе, однак воно не виходить за межі етики, а жахлива історія Векфілда й чимало історій Кафки поєднані не лише спільною етикою, але й пафосом. Йдеться, наприклад, про очевидну тривіальність головного героя, що контрастує з масштабами його падіння й пускає його, зовсім беззахисного, на поталу фуріям. Йдеться й про химерне тло, на якому окреслюється кошмар. В інших

оповіданнях Готорн відтворює романтичне минуле; в цьому – обмежується буржуазним Лондоном, юрби якого потрібні йому до того ж, щоб сховати героя.

Тут, аніскільки не применшуючи достоїнства Готорна, я хотів би зробити одне зауваження. Та обставина, та дивна обставина, що в оповіданні Готорна, написаному на початку XIX століття, ми відчуваємо той самий смак, що і в оповіданнях Кафки, котрий працював на початку XX століття, не має змушувати нас забувати, що дух Кафки був створений, визначений Кафкою. "Векфілд" передвіщає Франца Кафку, але той змінює, витончує наше сприйняття "Векфілда". Борг є взаємним; великий письменник створює своїх попередників. Він створює і певною мірою виправдовує їх. Ким був би Марло без Шекспіра?

Перекладач і критик Малколм Каулі бачить у "Векфілді" алегорію дивного затворництва Натанієла Готорна. Шопенгауер писав – чудова ідея! – що не існує такого вчинку, такої думки, такої хвороби, які б не були добровільними; якщо це твердження справедливе, можна було б уявити, що Натанієл Готорн багато років уникав людського товариства, щоб Всесвіту, метою якого, напевно, є різноманітність, не забракло своєрідної історії Векфілда. Якби цю історію написав Кафка, Векфілду ніколи б не вдалося повернутися додому; Готорн дозволив йому повернутися, однак його повернення не менш прикре й болюче, ніж тривала відсутність.

Одна з притч Готорна, яка ледь не стала головною, а проте не стала, бо їй зашкодила стурбованість морального характеру, називається "Earth's Holocaust"[338]. У цій алегоричній фантазії Готорн передвіщає, що в якийсь момент люди, пересичені непотрібним накопиченням, вирішують зруйнувати минуле. З цією метою вони збираються якось увечері на одній з просторих територій на американському Заході. До цієї західної рівнини прибувають люди з усіх кінців світу. В її центрі вони запалюють величезне вогнище, куди кидають усі родоводи, всі дипломи, всі медалі та ордени, всі дворянські грамоти, всі герби, всі корони, всі скіпетри, всі тіари, всі пурпурові мантії, всі балдахіни, всі трони, всі

алкогольні напої, всі пакети з кавою, всі пачки чаю, всі сигари, всі любовні листи, всі гармати, всі шпаги, всі прапори, всі військові барабани, всі знаряддя для катувань, усі гільйотини, всі зашморги, всі дорогоцінні метали, всі гроші, всі документи на власність, усі конституції та кодекси, всі книги, всі митри, всі далматики, всі священні книги, які нині захаращують і обтяжують Землю. Готорн дивиться на вогнище з подивом і деяким острахом; якийсь чоловік із замисленим лицем каже йому, що він не мусить ні радіти, ні журитися, бо в гігантській вогненній піраміді згоріло тільки те, що може горіти. Інший глядач – демон – зауважує, що організатори цього вселенського спалення забули жбурнути у вогонь найголовніше – людське серце, в якому міститься корінь кожного гріха, а спалили лише кілька його оболонок. Готорн завершує оповідь так: "Серце, серце, ось вона, ця невеличка, але безмежна сфера – осереддя вини, одними із символів якої є злочинність і ницість світу. Давайте очистимо цю нашу внутрішню сферу, і тоді багато видів зла, що затьмарюють цей видимий світ, зникнуть, наче примари, бо якщо ми не вийдемо за межі розуму і намагатимемось за допомогою цього недосконалого знаряддя пізнавати й виправляти те, що нас мучить, усі наші справи залишаться сном. Сном таким ефемерним, що буде байдуже, чи змальоване мною з такою точністю вогнище виявиться фактом реальним, вогнем, здатним обпалити руки, чи вогнем уявним, такою собі притчею". Тут Готорн виходить із християнського, а саме кальвіністського вчення про природжену гріховність людей і, здається, не помічає, що його притча про уявне знищення всіх речей має не тільки моральний, але й філософський сенс. Адже якщо світ – це Чийсь сон, якщо є Хтось, хто бачить нас зараз уві сні й Кому сниться історія Всесвіту, то – оскільки це вчення ідеалістичної школи – знищення релігій і мистецтв, вселенський підпал бібліотек насправді важать не більше, ніж знищення уві сні меблів. Розум, якому вони колись наснилися, знову бачитиме їх у своїх снах; поки розум здатний бачити сни, ніщо не втрачено. Впевненість у цій істині, яка видається фантастичною, спричинилася до того, що Шопенгауер у своїй книзі "Parerga und Paralipomena" ("Афоризми і максими") порівнює історію з калейдоскопом, в якому відбувається зміна не скалок скла, а фігур, з вічною та химерною трагікомедією, в якій

змінюються ролі та маски, а не актори. Таке ж відчуття того, що світ – це проекція нашої душі і що всесвітня історія існує в кожній людині, спонукало Емерсона написати поему під назвою "History".

Щодо фантазії про знищення минулого, не знаю, чи варто нагадувати, що виникла вона в Китаї за три століття до Христа. Але доля її виявилася примхливою. Герберт Алан Джайлс пише: "Міністр Лі Су запропонував, щоб історія розпочиналася з нового монарха, котрий прийняв титул Першого імператора. Щоб відкинути марні претензії на родовитість, було віддано наказ конфіскувати та спалити всі книги, крім тих, де йшлося про землеробство, медицину та астрологію. Тих, хто ховав книги, таврували розпеченим залізом і змушували працювати на будівництві Великого Муру. Загинуло багато цінних творів; самовідданості та мужності скромних або невідомих освічених людей завдячують нащадки збереженням учення Конфуція. За порушення наказу імператора було страчено стільки письменників, що взимку на місці їхнього поховання, кажуть, виросли дині". В Англії в середині XVII століття серед пуритан, предків Готорна, виникла та ж сама ідея. "На одному із засідань скликаного Кромвелем народного парламенту, – зазначає Семюел Джонсон, – усерйоз було запропоновано спалити архіви лондонського Тауера, щоб знищити пам'ять про все, що було в минулому, і розпочати плин життя спочатку". Отже пропозиція знищити минуле вже виникала в минулому. І – парадоксальним чином – це є одним із доказів того, що минуле неможливо знищити. Минуле незнищенне; рано чи пізно все повторюється, і одним із повторень є намір знищити минуле.

Як і Стівенсона, також нащадка пуритан, Готорна ніколи не полишало відчуття, що праця письменника – це щось легковажне або, гірше того, гріховне. У передмові до "Червоної літери" він уявляє, буцімто тіні його предків дивляться на нього, коли він пише свій роман. Пасаж цікавий. "Що це він робить? – запитує одна старезна тінь у інших. – Він пише книгу оповідань! Хіба це заняття, хіба це спосіб славити Господа або приносити користь людям, своїм сучасникам? Краще б цей відлюдько був скрипалем". Пасаж цікавий, бо містить певне зізнання й

відбиває внутрішнє сум'яття. До того ж він відбиває давню суперечку між етикою та естетикою або, якщо завгодно, між теологією та естетикою. Одне з найперших свідчень цієї суперечки міститься у Святому Письмі, яке забороняє людям поклонятися бовванам. Інше належить Платону, котрий у десятій книзі "Республіки" розмірковує таким чином: "Бог створює архетип (первісну ідею) стола; столяр – його подобу". Ще одне належить Магометові, котрий проголосив, що кожне зображення живої істоти постане перед Всевишнім у день Страшного суду. Ангели накажуть ремісникові оживити зображення; тому це не вдасться, і його на якийсь час скинуть у Пекло. Деякі мусульманські богослови стверджують, нібито заборонені тільки ті зображення, що відкидають тінь (скульптури)… Про Плотіна розповідають, буцімто він мало не соромився того, що живе в певному тілі, і не дозволяв скульпторам увічнити свої риси. Один приятель якось попросив, аби той дозволив зробити свій портрет; Плотін відповів: "Досить із мене того, що я мушу волочити цю подобу, в якій ув'язнила мене природа. Невже я дозволю увічнити подобу цієї подоби?"

Натанієл Готорн розв'язав цю задачу (насправді не уявну) відомим нам способом; він писав напучення та притчі; робив або намагався зробити мистецтво функцією сумління. Щоб бути конкретними, наведемо лише один приклад: роман "The House of the Seven Gables" ("Будинок на сім фронтонів"), який прагне довести, що зло, скоєне в одному поколінні, триває в наступних поколіннях як своєрідний первородний гріх. Ендрю Ленґ співставив цей роман з романами Еміля Золя або з теорією романів Еміля Золя; не знаю, який сенс у зближенні цих суперечних імен, хіба що викликати миттєве здивування. Те, що Готорн мав або припускав наміри морального характеру, не шкодить, не може зашкодити його творам. Протягом мого життя, присвяченого більше читанню, ніж життю, я багато разів переконувався, що літературні наміри та теорії – це всього-на-всього стимули, і завершений твір зазвичай їх не враховує або й суперечить їм. Якщо в авторі щось таке є, жодний намір, хоч яким би незначним чи хибним він був, не зможе завдати його творові непоправної шкоди. Автора можуть змагати безглузді забобони, а проте його твір, якщо він самобутній, якщо

відбиває самобутнє бачення світу, не може бути абсурдним. 1916 року романісти Англії та Франції гадали (або гадали, що гадали), нібито всі німці – дияволи; однак у своїх романах вони змальовували їх людьми. У Готорна первісне бачення завжди було правдивим; фальш, ймовірна фальш містилась у моралі, яку він додавав у останньому абзаці, або в персонажах, яких вигадував, щоб цю мораль викласти. Персонажі "Червоної літери" – особливо Естер Прін, героїня – більш вільні, більш автономні, ніж персонажі інших його творів; зазвичай вони схожі на мешканців більшості романів і не нагадують трохи замасковані проекції самого Готорна. Ця об'єктивність, ця відносна й часткова об'єктивність, можливо, спричинилася до того, що два такі проникливі (і такі відмінні між собою) письменники, як Генрі Джеймс і Людвіґ Левісон{592}, дійшли висновку, що "Червона літера" – найкращий твір Готорна, його неперевершений шедевр. Я наважусь не погодитися з цими авторитетами. Той, хто прагне об'єктивності, нехай шукає її у Джозефа Конрада або в Толстого; а той, хто шукає своєрідний дух Натанієла Готорна, знайде його не стільки в трудомістких романах, скільки на якійсь другорядній сторінці чи в скромних і зворушливих оповіданнях. Я не дуже знаю, як обґрунтувати мій відступ від узвичаєної думки; у трьох американських романах і в "Мармуровому фавні" я лише бачу низку ситуацій, пов'язаних між собою з професійною майстерністю, щоб зворушити читача, а не спонтанний і яскравий спалах фантазії. Фантазія (повторюю) була творцем загального сюжету й відступів, але не зв'язку між епізодами і не психології – адже треба дати цьому якусь назву – дійових осіб.

Джонсон зазначив, що жодному письменникові не подобається завдячувати чимось своїм сучасникам; Готорн по можливості їх уникав. Мабуть, він мав рацію; мабуть, наші сучасники – завжди – надто схожі на нас, і той, хто шукає новизни, швидше знайде її у давніх авторів. Як стверджують біографи Готорна, він не читав Де Квінсі, не читав Кітса, не читав Віктора Гюґо, які також не читали одні одних. Ґруссак не міг припустити, що якийсь американець може бути оригінальним; у Готорна він виявив "помітний вплив Гофмана"; думка, що, здається, ґрунтується на однаковому незнанні обох авторів. Уява Готорна романтична; його

стиль, попри окремі надмірності, належить XVIII століттю, слабкому завершенню чарівного XVIII століття.

Я читав деякі уривки із щоденника, що його Готорн вів, аби розважитись у своєму тривалому самітництві; я згадав, нехай побіжно, два романи; тепер я прочитаю одну сторінку з "Мармурового фавна", щоб ви почули самого Готорна. Йдеться про безодню, що, за свідченням римських істориків, утворилась у центрі Форуму і в яку, щоб уласкавити богів, кинувся один римлянин – озброєний, верхи на коні. Ось текст Готорна:

"Припустімо, – сказав Кенйон, – що саме на цьому місці розверзлася прірва, в яку кинувся герой на своєму доброму коні. Уявімо величезне темне провалля безмежної глибини, звідки на людей, що скупчилися по його краях, дивляться – сповнюючи їх жахом – страхітливі морди химерних чудиськ. Там, у проваллі, поза сумнівом, окреслилися пророчі видіння (уособлення всіх нещасть Рима), тіні галлів, і вандалів, і французьких вояків. Шкода, що його так швидко засипали! Я віддав би що завгодно, щоб подивитися бодай один раз".

"Гадаю, – відповіла Міріам, – кожен хотів би зазирнути в цю розколину, особливо у хвилини нудьги та засмути, тобто інтуїції".

"Ця розколина, – мовив її друг, – лише вхід до безодні мороку, що міститься під нами, причому скрізь. Найбільш міцна основа людського щастя – лише хистка перекладина над цією безоднею, на якій тримається наш примарний світ. Тому ступати треба дуже обережно. А проте врешті-решт ми неминуче туди впадемо. Вчинок Курція, коли той поквапився кинутись у безодню, був безглуздим виявом героїзму. Бо, як відомо, весь Рим провалився туди. Провалився під гуркіт падаючого каміння Палац Імператорів. Провалилися всі храми і тисячі статуй. Всі армії й усі звитяги провалились у цю прірву під звуки військових маршів…"

Ось він, Готорн. З точки зору розуму (чистого розуму, який не мусить втручатися у мистецтво) наведений мною пристрасний уривок надто вразливий. Провалля, що утворилося в середині Форуму, має дуже багато значень. В одному лише абзаці це і прірва, про яку кажуть римські історики, і вхід до Пекла "зі страхітливими мордами химерних чудиськ", а ще справжній жах людського життя, і Час, який поглинає статуї та армії, і Вічність, що містить у собі всі часи. Це множинний символ, символ багатозначний, причому деякі його значення, можливо, несумісні. Для розуму, для логічного мислення така різноманітність значень може бути приголомшливою, але тільки не для снів, які мають свою особливу потаємну алгебру і на непевній території яких одна річ може бути багатьма. Цей світ снів і є світом Готорна. Якось він вирішив зобразити сон, "який був би наче справжній сон, із властивими снам недоладністю, химерністю та безглуздістю", і дивувався, що ніхто досі не зробив нічого схожого. В тому ж щоденнику, де він занотував цей дивний задум – який марно намагається здійснити вся наша "модерністська" література і який, здається, здійснив хіба що Льюїс Керролл, – зафіксовано тисячі банальних вражень, конкретних дрібниць (рух курки, тінь гілки на стіні), що охоплюють шість томів, бентежачи своєю неймовірною кількістю всіх біографів. "Це схоже на люб'язні й марні листи, – розгублено пише Генрі Джеймс, – які б могла писати сама собі людина, котра боїться, що на пошті їх розпечатають, а тому вирішує не казати нічого компрометуючого". Мені здається, що Натанієл Готорн протягом багатьох років фіксував ці банальності, щоб довести собі самому власну реальність, аби якимось чином позбутися відчуття примарності, фантасмагоричності, яке часто змагало його.

Одного дня 1840 року він записав: "Ось я тут, у моїй звичній кімнаті, де я, здається, жив завжди. Тут я створив багато оповідань, чимало з них я згодом спалив, чимало, поза сумнівом, заслуговують на цю полум'яну долю. Це зачарована кімната, бо її простір заповнювали тисячі видінь, деякі з них тепер зробилися видними світові. Часом мені здавалося, нібито я лежу в труні – холодний, нерухомий, закляклий, часом мені здавалося, що я щасливий... Тепер я починаю розуміти, чому впродовж стількох років я залишався в'язнем цієї самотньої кімнати,

чому не зміг розбити її невидимі ґрати. Якби я зумів утекти раніше, нині я зробився б суворим і черствим, і моє серце було б укрите земним порохом… Насправді ми лише примари…" В рядках, які я щойно навів, Готорн згадує "тисячі видінь". Ця цифра не здається гіперболою; дванадцять томів повного зібрання творів містять лише незначну частину того, що Готорн накреслив у своєму щоденнику. (Серед завершених є один – "Mr. Higginbotham's Catastrophe" ("Повторювана смерть"), – що випереджає детективний жанр, вигаданий По.) Міс Марґарет Фуллер{593}, котра спілкувалася з ним в утопічному товаристві Брук Фарм, згодом писала: "З цього океану нам дісталося лише кілька крапель", а Емерсон, котрий також був його другом, вважав, що Готорн так і не розкрив повністю свій масштаб. Готорн одружився 1842 року, тобто в тридцять вісім років; до цієї дати він жив майже повністю уявним, розумовим життям. Він працював у митниці в Бостоні, був консулом Сполучених Штатів у Ліверпулі, жив у Флоренції, Римі та Лондоні, але його реальністю завжди був примарний присмерковий або місячний світ фантастичних вигадок.

На початку лекції я згадав теорію психолога Юнґа, котрий порівнював літературні вигадки з вигадками сновидінь, літературу зі снами. Цю теорію, мабуть, не можна застосовувати до іспаномовних літератур, які послуговуються словником і риторикою, а не фантазіями. А проте вона відповідає літературі північноамериканській. Вона (так само як література англійська чи німецька) більш схильна вигадувати, ніж відображати; творити, ніж спостерігати. Від цієї властивості походить дивне схиляння північноамериканців перед реалістичними творами, яке змушує їх вважати, приміром, Мопассана{594} більш значним письменником, ніж Гюґо. Причина в тому, що північноамериканський письменник може стати Гюґо, але Мопассаном йому зробитися важко. Порівняно з літературою Сполучених Штатів, яка дала чимало талантів і мала вплив на Англію та Францію, наша аргентинська література ризикує здатися дещо провінційною; а проте в XIX столітті вона дала кілька реалістичних сторінок – деякі чарівно жорстокі твори Ечеверрії{595}, Аскасубі{596}, Ернандеса{597}, маловідомого Едуардо Ґутьєрреса, – які північноамериканці досі не

перевершили (а можливо, і не зрівнялися з ними). Мені можуть заперечити, що Фолкнер{598} не менш брутальний, ніж наша література про ґаучо. Авжеж, це правда, і я це знаю, але в його брутальності є щось від галюцинації. Вона радше інфернальна, ніж земна. На кшталт сновидінь, жанру, вигаданого Готорном.

Він помер 18 травня 1864 року в горах Нью-Гемпшира. Його смерть була спокійною і таємничою, бо сталася вві сні. Ніщо не заважає нам уявити, що він помер, бачачи сон, ми навіть можемо вигадати історію, що йому наснилась, – останню у нескінченній низці історій – і те, як її увінчала або перекреслила смерть. Колись я, можливо, напишу її та спробую більш-менш прийнятною оповіддю виправдати цю невдалу й просторікувату лекцію.

Ван Вік Брукс у "The Flowering of New England"[339], Д. Г. Лоуренс{599} у "Studies in Classic American Literature"[340] та Людвіґ Левісон у "The Story of American Literature"[341] аналізують і оцінюють творчість Готорна. Існує чимало біографій. Я користувався тією, яку 1879 року написав Генрі Джеймс для серії Морлі "English Men of Letters".[342]

Після смерті Готорна інші письменники успадкували його завдання бачити сни. В наступній лекції, якщо на це буде ваша згода, ми розглянемо славу та муки По, в якого сни переросли в кошмари.

Валері як символ

Наближати Вітмена до Поля Валері – справа, на перший погляд, безпідставна і (що набагато гірше) безглузда. Валері – символ безмежної майстерності й водночас – нескінченних сумнівів; Вітмен – майже недоречної, але титанічної схильності почуватися щасливим; Валері – блискуче втілення лабіринтів духу, Вітмен – мимрення тіла. Валері – символ Європи та її лагідних сутінків; Вітмен – світанку, що сходить над Америкою. Увесь світ літератури, мабуть, не знає двох більш антагоністичних постатей, які б уособлювали поняття "поет". А

проте вони мають дещо спільне: поезія обох зачаровує менше, ніж створений нею взірець поета. Тож англійський поет Леселз Еберкромбі{600} мав усі підстави звеличити Вітмена за те, що той створив "із скарбів власного шляхетного досвіду цей живий індивідуальний образ, який зробився одним із небагатьох справжніх надбань сучасної поезії: свій власний образ". Присуд розпливчастий і перебільшений, однак має ту перевагу, що не ототожнює Вітмена – літератора, шанувальника Теннісона з Вітменом – напівбожественним героєм "Leaves of Grass". Різниця суттєва; Вітмен писав свої твори від імені вигаданого створіння, частиною якого був він сам, а частиною – кожен із його читачів. Звідси – розбіжності, що дратували критику; звідси – звичка позначати поезії назвами місцевостей, де він ніколи не був; звідси – на такій-то сторінці його твору згадка, нібито він з'явився на світ в одному з південних штатів, а на іншій (і насправді) – в Лонґ-Айленді.

Одне із завдань творів Вітмена – зобразити певну людину, Волта Вітмена, – яка втішається безмежним і безтурботним щастям; не менш гіперболічним і примарним постає образ людини у творах Валері. На відміну від Вітмена, він не звеличує такі людські якості як добродійність, завзяття і прагнення щастя; він звеличує розумові здібності. Валері створив Едмона Теста – героя, який міг би зробитися одним із міфів нашого століття, якби всі ми – в глибині душі – не вважали його звичайнісіньким Doppelgänger[343] самого Валері. Для нас Валері – це Едмон Тест. Тобто Валері – така собі похідна від шевальє Дюпена Едгара Аллана По і незбагненного Бога теологів. Насправді це, мабуть, не зовсім так.

Їтс, Рільке{601} та Еліот написали вірші, які краще западають у пам'ять, ніж поезії Валері; Джойс і Стефан Ґеорґе глибше перебудували свій інструментарій (можливо, французька мова менш гнучка, ніж англійська та німецька); проте за творами цих визначних майстрів не стоїть особистість, подібна до Валері. Та обставина, що ця особистість певним чином є віддзеркаленням творчості, не применшує сам факт. Пропонувати людям ясність у добу ницого романтизму, у похмуру добу

нацизму та діалектичного матеріалізму, авгурів із секти Фройда і гендлярів surréalisme[344] – це і є шляхетна місія, яку виконав (і продовжує виконувати) Валері.

По своїй смерті Поль Валері залишиться для нас символом людини, безмежно чутливої до всього, людини, для якої все може зробитися поштовхом до нескінченної низки роздумів. Людини, яка вийшла за межі окремішньої особистості, про яку ми можемо сказати те, що Вільям Хезліт сказав про Шекспіра: "He is nothing іп himself"[345]. Людини, чиї чарівні твори не вичерпують (і навіть не окреслюють) усіх її навичерпних можливостей. Людини, яка в добу поклоніння химерним ідолам крові, приземленості та пристрастей віддавала перевагу ясним радощам думки й потаємним пригодам порядку.

Загадка Едварда Фіцджералда

В одинадцятому столітті християнської ери (для нього це було п'яте століття Хіджри) в Персії народився чоловік на ім'я Омар бен Ібрагім; він вивчає Коран і традиції разом із Гасаном ібн Саббахом{602}, майбутнім засновником секти гашишинів (або убивць), і Нізамом Аль Мульком{603}, майбутнім візирем Алп-Арслана{604}, завойовника Кавказу. Троє друзів напівжартома-напівсерйозно дають обітницю: якщо колись доля посміхнеться комусь із них, обдарований її ласкою не забуде про інших. Минають роки, Нізам обіймає посаду візиря; Омар просить лише про закуток у тіні його щастя, щоб молитися за благополуччя друга і розмірковувати над премудростями математики. (Гасан просить і дістає високу посаду, згодом за його наказом візиря вбивають.) Омар щороку одержує зі скарбниці Нішапура десять тисяч динарів і має можливість присвятити себе наукам. Він не вірить в астрологію, але займається астрономією, бере участь у реформі календаря, яку ініціює султан, і пише знаменитий трактат з алгебри, де пропонує алгебраїчне розв'язання рівнянь першого та другого ступенів і геометричне – із застосуванням конічного перетину – третього ступеня. Його увагу привертають не лише таємниці чисел і зірок; у своїй бібліотеці на самоті він читає трактати Плотіна, котрий за ісламською

традицією зветься Єгипетським Платоном або Грецьким Учителем, а ще понад п'ятдесят послань єретичної та містичної енциклопедії "Братів чистоти"{605}, яка доводить, що світ – це еманація Єдиного і повернеться до Єдиного... Його вважають прихильником Аль Фарабі{606}, котрий напучає, що загальних понять поза окремими предметами не існує, і Авіценни{607}, який вчив, що світ вічний. Згідно з однією хронікою, він вірить (або удає, нібито вірить) у переселення душ із людського тіла в тіло тварини, а ще він якось розмовляв із віслюком, як Піфагор із собакою. Він безвірник, а проте вміє давати правовірне тлумачення найскладніших місць Корану, бо кожна освічена людина – певною мірою теолог, і віра для цього не обов'язкова. Відпочиваючи від астрономії, алгебри та апологетики, Омар бен Ібрагім аль Хайамі пише чотиривірші, в яких перший, другий і четвертий рядки римуються між собою; найповніший рукопис налічує п'ятсот таких чотиривіршів – жалюгідна кількість, ганебна для автора, бо в Персії (як і в Іспанії Лопе та Кальдерона{608}) поет мусить бути плодовитим. 517 року Хіджри Омар читає трактат "Про єдність і множинність речей"; недуга чи передчуття переривають його заняття. Він підводиться, закладає сторінку, яку його очі ніколи вже не побачать, і сповідується Богові – тому Богові, який, мабуть, існує і чиєї ласки він благав на заплутаних сторінках своєї алгебри. Того ж дня, коли сонце стояло на вечірньому прузі, він помирає. А в цей час на одному північно-західному острові, невідомому картографам ісламу, короля саксів, який розбив короля норвежців, розбиває норманський герцог.

Минають сім століть зі своїми знаннями, агоніями та перевтіленнями, і в Англії народжується людина на прізвище Фіцджералд, можливо, не така розумна, як Омар, але більш чутлива й сумна. Фіцджералд певен, що його справжнє покликання – література, і вивчає її безтурботно та самовіддано. Він читає й перечитує "Дон Кіхота", вважаючи його чи не найкращою з усіх книг (хоча не бажає бути несправедливим до Шекспіра та dear old Virgil[346]), охоплюючи своєю любов'ю навіть словник, де він шукає потрібні слова. Він розуміє, що кожен, чия душа таїть музику, протягом життя може скласти десять-дванадцять віршів (якщо зорі будуть прихильні до нього), а проте не збирається

зловживати цим скромним привілеєм. Приятелює зі знаменитими людьми (Теннісоном, Карлайлем, Діккенсом{609}, Теккереєм) і – попри всю свою скромність і люб'язність – не вважає себе нижчим за них. Друкує цілком пристойний діалог "Еуфранор" і посередні переклади з Кальдерона та великих грецьких трагіків. Від іспанської мови переходить до перської і береться перекладати "Мантік аль Тайр"{610}, містичну поему про птахів, що шукають свого царя Симурґа{611}, врешті-решт долітають до його палацу за сімома морями і виявляють, що кожен з них і всі вони разом і є Симурґом. Близько 1854 року йому позичають рукописне зібрання упорядкованих в алфавітному порядку чотиривіршів Омара; Фіцджералд перекладає деякі латиною і виявляє, що з них можна скласти послідовну й органічну книгу – починаючи від образів світанку, троянди та солов'я і завершуючи видіннями ночі та могили. Цьому неймовірному, навіть неможливому задуму Фіцджералд присвячує все своє життя безтурботного й маніакального самітника. 1859 року він друкує перший переклад "Рубаят", згодом – інші, з великою кількістю варіантів і уточнень. І стається диво: з випадкової зустрічі перського астронома, котрий іноді бавився поезією, й ексцентричного англійця, що перебігає очима – можливо, навіть не розуміючи їх до кінця – східні та іспанські книги, з'являється дивовижний поет, не схожий на жодного іншого. Свінберн пише, що Фіцджералд "надав Омару Хайяму постійне місце серед кращих поетів Англії", а Честертон, чутливий як до романтичних, так і до класичних мотивів цієї незрівнянної книги, зазначає, що в ній співіснують "плинність музики і сталість письма". Деякі критики вважають Фіцджералдового "Омара" англійською поезією з перськими алюзіями; Фіцджералд покликався на Омара, відшліфовував і навіть вигадував його, але його "Рубаят" вимагає, щоб ми читали ці тексти, як стародавні перси.

Тут напрошуються здогади метафізичного характеру. Відомо, що Омар сповідував учення Платона та Піфагора про переселення душі в різні тіла; через кілька століть його власна душа, ймовірно, знайшла своє втілення, щоб на далекій германській мові з нальотом латини справдити літературну долю, яку в Нішапурі стримувала математика.

Ісаак Лурія{612} з Леона вчив, що душа небіжчика може ввійти у безталанну душу, щоб підбадьорити або напутити її; можливо, душа Омара близько 1857 року знайшла притулок у душі Фіцджералда. За "Рубаят", всесвітня історія – це вистава, яку замислює, грає та спостерігає Бог; це вчення (яке у фахівців дістало назву пантеїзму) дозволяє припускати, що перс відтворився в англійці, бо кожен із них у своїй сутності був Богом або миттєвим образом Бога. А проте більш вірогідним і не менш чарівним, ніж ці здогади про надприродні речі, видається припущення про щасливий випадок. Хмари іноді набувають форми гір або левів; так само печать Едварда Фіцджералда і рукопис – сувій пожовклого паперу з червоними літерами, – забутий на полиці заснованої Бодлі{613} Оксфордської бібліотеки, на наше щастя, склали вірш.

Будь-яка співпраця загадкова. Ця співпраця англійця та перса більш загадкова, ніж будь-яка інша, бо надто різними вони були і, ймовірно, в житті вони б не заприятелювали, але смерть, примхи долі та час прислужилися до того, що один дізнався про іншого і вони зробились одним поетом.

Про Оскара Вайлда

Згадуючи ім'я Вайлда, ми згадуємо dandy[347], який до того ж був поетом, ми викликаємо в пам'яті образ джентльмена, котрий присвятив себе жалюгідній меті – дивувати всіх краватками та метафорами. Водночас це й згадка про мистецтво як про вишукану або таємну гру – щось на кшталт килима Гуґо Ферекера чи Стефана Ґеорґе – і про поета як старанного monstrorum artifex[348] (Пліній, XXVIII, 2). Це й згадка про гнітючий присмерк XIX століття й обтяжливу розкіш оранжерей та балів-маскарадів. Жодна з цих згадок не є облудною, а проте всі вони – наполягаю я – відбивають лише частину істини і суперечать відомим фактам або нехтують їх.

Розглянемо, наприклад, уявлення про Вайлда як про такого собі символіста. Збіг обставин начебто підтверджує це: близько 1881 року

Вайлд стає лідером естетів, а через десять років – декадентів; Ребекка Вест{614} підступно звинувачує його в тому ("Генрі Джеймс", III), що останній із цих двох сект він нав'язав "риси середнього класу"; словник вірша "The Sphinx"[349] позначений ретельною пишністю; Вайлд приятелював зі Швобом{615} і Маларме. Все це спростовує найважливіший факт: у віршах і в прозі синтаксис Вайлда завжди надзвичайно простий. З-поміж багатьох британських письменників він найзрозуміліший для іноземців. Читачі, нездатні розгадати один абзац Кіплінґа чи строфу Вільяма Мориса, за один вечір прочитують "Lady Windermere's Fan"[350]. Віршує Вайлд легко або прагне справити враження легкості; серед його творів не знайдеш жодного експериментального рядка, на кшталт цього важкого й вигадливого александрійського вірша Лайонела Джонсона{616}: "Alone with Christ, desolate else, left by mankind"[351].

Технічна простота Вайлда може бути ще одним аргументом на користь його справжньої величі. Якби творчість Вайлда відповідала масштабам його слави, вона б складалася зі звичайних викрутасів на кшталт "Les Palais Nomades"[352] або "Сутінки саду". В творчості Вайлда таких викрутасів чимало – згадаймо одинадцятий розділ "Доріана Ґрея", "The Harlot's House"[353] або "Symphony in Yellow"[354], – однак вони вочевидь відіграють допоміжну роль. Вайлд може відмовитися від цих "purple patches" (пурпурових клаптів) – вислів, який приписують йому Рікеттс{617} і Гескет Пірсон{618}, хоча ці слова фігурують ще у вступі "Послання до Пізонів"{619}. Цей вислів, що йому ставлять на карб, є зайвим доказом звички пов'язувати ім'я Вайлда з уявленням про декоративні пасажі.

Читаючи й перечитуючи впродовж років Вайлда, я помітив один факт, про який його хвалителі, здається, навіть не здогадуються: простий і очевидний факт полягає в тому, що Вайлд майже завжди має рацію. "The Soul of Man under Socialism"[355] відзначається не лише виразністю, але й точністю. В різноманітних нотатках, якими щедро всіяні "The Pall Mall Gazette" та "Speaker", повно проникливих спостережень, які переважають усе, на що здатні Леслі Стівен або

Сентсбері{620}. Вайлда звинувачували у схильності до комбінаційного мистецтва на кшталт Раймунда Луллія; можливо, це певною мірою може стосуватися його дотепів ("одне з тих британських облич, що їх, побачивши одного разу, забуваєш назавжди"), але не думки про те, що музика відкриває нам незнане і ймовірно справжнє минуле ("The Critic as Artist"[356]) або що всі ми вбиваємо тих, кого любимо ("The Ballad of Reading Gaol"[357]), що каяття змінює минуле ("De Profundis"[358]), або фраза, гідна Леона Блуа чи Сведенборґа[359], про те, що кожна людина в будь-який момент така, якою вона була і якою буде (там само). Я наводжу ці рядки не задля читацького пошанування; я згадую їх як ознаку розуму, надто несхожого на той, що його зазвичай приписують Вайлду. Він, якщо я не помиляюсь, є чимось набагато більшим, ніж такий собі ірландський Мореас{621}; він був людиною XVIII століття, що одного разу спустилася до гри в символізм. Як Ґіббон{622}, Джонсон, Вольтер, він був вигадником, який до того ж відзначався здоровим глуздом. Він, "якщо вже казати з одного маху фатальні слова, був класиком"[360]. Він дав своєму століттю все, що століття вимагало, – "comedies larmoyantes"[361] для більшості й словесні арабески для вибраних – і творив ці різні речі з однаковим безтурботним натхненням. Прагнення досконалості, мабуть, зашкодило йому; творчість його така гармонійна, що може видатися звичайною або навіть банальною справою. Важко уявити світ без епіграм Вайлда; однак через це вони варті не меншого схвалення.

Ще одне побічне зауваження. Ім'я Оскара Вайлда пов'язане з містами, розташованими на англійських рівнинах; слава – з вироком та ув'язненням. А проте (це найкраще вловив Гескет Пірсон) головним відчуттям від його творчості є щастя. І навпаки, мужня творчість Честертона – взірець фізичного та морального здоров'я – завжди ризикує обернутися на кошмар. Тут на нас чатують чортовиння та жах; будь-яка найбезневинніша сторінка може прибрати вигляд страху. Честертон – це дорослий, котрий прагне повернутися в дитинство; Вайлд – дорослий, котрий попри зло та нещастя, що випали на його долю, зберіг бездоганну невинність.

Як Честертон, Ленґ та Босвел{623}, Вайлд належить до тих щасливців, які можуть обійтися без похвали критики і навіть читача, бо приємність від спілкування з ними непохитна й непозбутна.

Про Честертона

Because He does not take away

The terror from the tree…

Chesterton. "A Second Childhood"[362]

Едгар Аллан По писав оповідання, сповнені справжніх фантастичних жахів або справжньої bizarrerie[363]; Едгар Аллан По винайшов детективне оповідання. Це так само безперечно, як і той факт, що він не поєднував ці два жанри. Він не наказував дворянинові Оґюсту Дюпену з'ясувати давній злочин Людини Юрби{624} чи пояснити, як статуя у чорно-червоній кімнаті вразила на смерть замаскованого принца Просперо. На відміну від нього Честертон пристрасно й щасливо практикував ці tours de force[364]. Кожен фрагмент саги про отця Брауна являє загадку, пропонує її містичне або магічне тлумачення і насамкінець замінює їх нормальними поясненнями, які не мають нічого спільного з потойбічним світом. Принадність цих коротких оповідей не обмежується майстерністю автора; в них я, здається, відчуваю шифр до життя самого Честертона, символ або віддзеркалення Честертона. Повторення його схеми впродовж багатьох років у різних книгах ("The Man who knew too much", "The Poet and the Lunatics", "The paradoxes of Mr. Pond"[365]) нібито підтверджує, що тут ідеться про важливість форми, а не про риторичні виверти. Ці нотатки є спробою інтерпретувати зазначену форму.

Передусім варто обміркувати деякі надто відомі факти. Честертон був католиком, Честертон вірив у Середньовіччя прерафаелітів{625} ("Of London, small and white, and clean"[366]), Честертон, як і Вітмен,

гадав, нібито сам факт існування настільки дивний, що жодна халепа не звільняє нас від своєрідної космічної вдячності. Такі погляди можуть бути справедливими, проте вони викликають досить обмежений інтерес; гадати, буцімто ними вичерпується Честертон, означає забути, що кредо людини – це кінцева межа низки розумових та емоційних процесів і що сама людина є їх сукупністю. У нашій країні католики обожнюють Честертона, вільнодумці – відкидають. Як і кожного письменника, котрий сповідує певне кредо, саме за ним Честертона судять, ганять або вихваляють. Його випадок нагадує долю Кіплінґа, якого завжди судять залежно від ставлення до Британської імперії.

По та Бодлер, як і жахливий Юрайзен{626} Блейка{627}, надумали створити світ страху; природно, що в їхній творчості повно різноманітних жахів. Честертон, на мою думку, не стерпів би звинувачення в тому, що він творець кошмарів, mostrorum artifex[367] (Пліній, XXVIII, 2), однак він неминуче вдається до жахливих припущень. Він запитує, чи може людина мати три ока або птах – три крила; всупереч пантеїстам він твердить, нібито знайшов мерця у раю і що всі душі в ангельських хорах на одне лице[368], він розповідає про в'язницю із дзеркал; про лабіринт, який не має центру; про людину, котру пожирають металеві автомати; про дерево, яке з'їдає птахів і на якому замість листя росте пір'я; він уявляє ("The Man who was Thursday"[369]), буцімто на східних околицях світу існує дерево більше і водночас менше за дерево, а на західних – вежа зі злостивою у своїй суті архітектурою. Близьке він визначає через далеке і навіть жорстоке; власні очі він називає словами Єзекіїля (1, 22) "грізний кришталь", а про ніч, посилюючи стародавній жах перед нею (Апокаліпсис, 4, 6), каже "тварина, повна очей". Не менш красномовним є оповідання "How I found the Superman"[370]. Честертон розмовляє з батьками Супермена, у відповідь на запитання, чи вродливий їхній син, котрий не виходить з темної кімнати, вони нагадують йому, що Супермен створює власний канон вроди, за яким його й слід оцінювати ("В цьому сенсі він вродливіший за Аполлона. Звісно, з нашої неістотної точки зору"…), далі вони визнають, що потиснути йому руку непросто ("Розумієте, зовсім інша статура"), згодом вони не можуть точно сказати, волосся у нього

чи пір'я. Протяг убиває його, і кілька чоловіків виносять труну, форма якої непридатна для людини. Честертон жартівливим тоном переповідає цю тератологічну історію.

Такі приклади – їх неважко помножити – доводять, що Честертон опирався тому, щоб бути Едгаром Алланом По або Францем Кафкою, а проте у природі його "я" було щось потаємне, підсвідоме і посутнє, що робило його схильним до кошмарів. Немарно перші свої твори він присвятив виправданню двох великих готичних майстрів, Браунінґа та Діккенса; немарно повторював, що краща книга, видана в Німеччині, – це казки братів Ґрімм. Він ганив Ібсена{628} й боронив (либонь, марно) Ростана{629}, однак тролі та коваль у "Пер Ґюнті" створені з матеріалу його снів. Ця суперечність, ця химерна залежність від диявольської волі визначають натуру Честертона. Символом цього протиборства для мене є пригоди отця Брауна, кожна з яких за допомогою одного лише розуму намагається пояснити якийсь незбагненний факт[371]. Саме тому в першому абзаці цих нотаток я зазначив, що згадані оповідання – шифр до життя самого Честертона, символ і віддзеркалення Честертона. От і все, хіба що "розум", якому Честертон підпорядкував свої вигадки, був, власне, не розумом, а католицькою вірою або сукупністю образів, узятих з єврейських вірувань, підпорядкованих Платону та Аристотелю.

Пригадую дві протилежні притчі. Перша міститься в першому томі творів Кафки. Це історія чоловіка, котрий просить, аби його допустили до Закону. Сторож біля перших дверей каже йому, що за ними є багато інших[372] і в кожній залі стоїть на чатах свій сторож – кожний наступний дужчий за попереднього. Чоловік сідає й чекає. Минають дні, роки, і чоловік помирає. В агонії він запитує: "Як це можливо, що протягом усіх років, поки я чекав, ніхто не схотів увійти, крім мене?" Сторож відповідає: "Ніхто не схотів увійти, бо ці двері були призначені лише для тебе. Тепер я їх зачиню". (Кафка коментує цю притчу, ще більше ускладнюючи її, у дев'ятому розділі "Процесу".) Інша притча – з "Pilgrim's Progress" Беньяна{630}. Люди з пожадливістю дивляться на замок, який охороняють багато воїнів; біля брами стоїть охоронець із книгою, до якої має занести ім'я того, хто буде гідним увійти. Якийсь

сміливець наближається до охоронця й каже: "Запиши моє ім'я, добродію". А тоді видобуває меч і кидається на воїнів; він завдає й сам дістає рани, але зрештою прокладає собі путь і входить до замку.

Честертон присвятив життя написанню другої притчі, але щось завжди схиляло його до написання першої.

Ранній Велс

Гарріс{631} розповідає, що, коли в Оскара Вайлда запитали його думку про Велса, той відповів:

– Науковий Жуль Верн.

Вирок датовано 1899 роком; відчувається, що Вайлд не стільки думав про те, як охарактеризувати Велса або знищити його, скільки квапився перейти до іншої теми. Нині Г. Дж. Велс і Жуль Верн – імена непорівнянні. Ми всі це відчуваємо, проте розгляд заплутаних підстав, на яких ґрунтується наше відчуття, може виявитися незайвим.

Найвідоміша із цих підстав – технічного характеру. Велс (перш ніж зробитися споглядальником-соціологом) був чудовим оповідачем, спадкоємцем стислого стилю Свіфта й Едгара Аллана По; Верн був працьовитим усмішливим поденником. Верн писав для підлітків; Велс – для людей будь-якого віку. Існує й інша відмінність, відзначена якось самим Велсом: вигадка Верна спрямована на речі ймовірні (підводний човен, корабель, більший за розмірами, ніж кораблі 1872 року, відкриття Південного полюса, фотографія-репродуктор, переліт через Африку на повітряній кулі, кратери погаслого вулкана, що сягають центра Землі); вигадка Велса ґрунтується на припущеннях (людина-невидимка, квітка, що пожирає людину, кришталеве яйце, в якому відбиваються події на Марсі) і навіть на речах неймовірних: людина, котра повертається з майбутнього з квіткою, що ростиме в цьому майбутньому; людина, котра повертається з іншого життя із серцем, розташованим з правого боку,

бо її всю вивернули навпаки, наче це дзеркальний відбиток. Я читав, що Верн, обурений вільностями у "The First Men іп the Moon"[373], спересердя мовив: "Il invente!"[374]

Підстави, які я щойно окреслив, видаються мені доволі суттєвими, однак вони не пояснюють, чому Велс безмежно переважає автора "Ектора Сервадака"{632}, так само як і Роні{633}, Літтона, Роберта Пелтека{634}, Сірано{635} та будь-якого іншого попередника його методів[375]. Сказати, що його сюжети більш жваві, не досить, щоб розв'язати цю задачу. В об'ємних книгах сюжет не може бути нічим більшим за привід, вихідну точку. Він важливий для написання твору, але не для радості читання. Це спостерігається в усіх жанрах; найкращі детективні романи не завжди побудовані на найкращому сюжеті. (Якби все залежало від сюжету, не було б "Дон Кіхота", і Шоу важив би менше, ніж О'Ніл{636}.) Мені здається, перевага ранніх романів Велса – "The Island of Dr. Moreau"[376] приміром, або "The Invisible Man"[377] – має більш глибинну причину. Те, про що в них йдеться, не просто вдало вигадане, але й символічне для процесів, які тією чи іншою мірою властиві долі кожної людини. Переслідувана людина-невидимка, котра мусить спати мовби з розплющеними очима, бо її вії не захищають від світла, символізує нашу самотність і наш страх; таємне зібрання чудовиськ, які гугнявлять своє улесливе кредо, – це і Ватикан, і Лхаса{637}. Довговічному твору завжди властива безмежна й пластична багатозначність; він є всім для всіх, як Апостол; він – дзеркало, що відкриває риси читача, і водночас – карта світу. До того ж усе це має відбуватися непомітно й просто, ледь не всупереч авторові; він мусить начебто й не здогадуватися про символічне. З такою світлою наївністю робив Велс свої перші фантастичні проби – на мій погляд, найчарівніші в його чарівній творчості.

Ті, хто стверджує, нібито мистецтво не мусить пропагувати якісь теорії, зазвичай мають на увазі теорії, що суперечать їх власним доктринам. Певна річ, мене це не стосується, я – вдячний прихильник майже всіх теорій Велса і лише шкодую, що він вводить їх у свої твори. Гідний спадкоємець британських номіналістів, Велс засуджує нашу

звичку розмірковувати про стійкість Англії або підступи Пруссії, його аргументи проти цих згубних міфів видаються мені бездоганними, але не введення їх в історію сну містера Паргема{638}. Поки автор обмежується розповіддю про подію або окресленням найменших коливань людської свідомості, ми можемо прирівнювати його до Всесвіту або до Бога; однак коли він спускається до розумувань, ми усвідомлюємо, що він може помилятися. Буття – це послідовний ряд подій, а не розумувань; Бог прийнятний для нас тоді, коли стверджує: "Я Той, що є" ("Вихід", 3, 14), а не коли проголошує та аналізує, наче Геґель або Ансельм{639}, argumentum ontologicum[378]. Бог не мусить вдаватися до богослів'я; письменник не мусить людськими розумуваннями зводити нанівець ту негайну віру, якої вимагає від нас мистецтво. Існує ще одна підстава: якщо автор викликає неприязнь до якогось персонажа, нам здається, що він не до кінця його розуміє, він неначе визнає, що може без нього обійтись. І ми перестаємо вірити в його розум, як перестали б вірити у розум Бога, який підтримував би рай чи пекло. Бог, писав Спіноза ("Етика", 5, 17) нікого не ненавидить і нікого не любить.

Як і Кеведо, Вольтер, Ґете і ще дехто, Велс не стільки літератор, скільки література. Він написав багатослівні книги, в яких певною мірою повторюється доля велета Чарлза Діккенса, він вигадував соціологічні притчі, зводив енциклопедії, розширював можливості роману, переробив для нашого часу Книгу Йова, це велике давньоєврейське наслідування діалогу Платона, він видав чарівну автобіографію, однаково вільну від погорди й самоприниження, він боровся з комунізмом, нацизмом і християнством, полемізував (ввічливо й убивчо) з Беллоком{640}, писав історію минулого, писав історію майбутнього, відтворював життя реальних та уявних людей. З великої й різноманітної бібліотеки, яку він залишив, мені найбільше подобаються оповіді про деякі жорстокі дива: "The Time Machine"[379], "The Island of Dr. Moreau", "The Plattner Story"[380], "The First Men in the Moon". Це перші прочитані мною книги; можливо, вони ж будуть останніми… Гадаю, вони мають – як образи Тесея або Агасфера – зробитися частинкою загальнолюдської пам'яті і

множитися у своїх обширах, поза межами, визначеними для слави того, хто їх написав, і мови, якою вони були написані.

"Біатанатос"

Де Квінсі (перед яким мій борг такий безмежний, що наголошувати на якійсь його частині означало б заперечувати або замовчувати решту) я завдячую першою згадкою про "Біатанатос". Цей трактат був написаний на початку XVII століття великим англійським письменником Джоном Донном[381], який залишив рукопис серу Роберту Карру{641} з одним лише застереженням: він заборонив передавати його "в друк або у вогонь". Донн помер 1631 року; 1642-го спалахнула громадянська війна; а 1644 року син поета друкує старий рукопис, "аби вберегти його від вогню". У "Біатанатосі" близько двохсот сторінок; Де Квінсі ("Writing"[382], VIII, 336) тлумачить їх так: самогубство – одна з форм убивства; фахівці з канонічного права розрізняють убивство умисне і ненавмисне; логічно було б застосувати цей поділ і щодо самогубства. Оскільки не кожен, хто здійснює вбивство, – вбивця, так само не кожен самогубця винний у смертному гріху. Така безперечна теза "Біатанатоса"; вона міститься у підзаголовку ("The Self-homicide is not so naturally Sin that it may never be otherwise"[383]), її ілюструє чи то обмежує ретельно укладений перелік прикладів – вигаданих або справжніх – від Гомера[384], "котрий відтворив тисячі речей, у яких не тямив ніхто, крім нього, і який нібито повісився, бо не зміг розгадати загадку про рибалок", і до пелікана, символа батьківської любові, та бджіл, що, як зазначається у "Гексамероні" Амвросія{642}, "вбивають себе, коли порушують закони свого царя". Перелік займає три сторінки, позначені, як на мене, певною зарозумілістю: тут є деякі химерні приклади ("Фест, фаворит Доміціана{643}, заподіяв собі смерть, аби приховати ознаки захворювання шкіри") й відсутні інші, незаперечні – Сенека, Фемістокл{644}, Катон{645} – як надто очевидні.

Епіктет ("Пам'ятай головне: двері відчинені") та Шопенгауер ("Хіба монолог Гамлета не є роздумами злочинця?") підготували сторінки, на яких виправдали самогубство; а що ці його оборонці заздалегідь

упевнені у власній правоті, це змушує нас читати їх не надто уважно. Те ж саме було у мене з "Біатанатосом", поки за сюжетом загальновідомим не відчув – чи то мені здалося, що відчув, – сюжет прихований, езотеричний. Ми ніколи не дізнаємося, чи то писав Донн "Біатанатос", маючи на меті натякнути на цей прихований сюжет, чи то осяяння – можливо, миттєве й непевне – підказало йому цей сюжет і змусило взятися до роботи. Більш вірогідним мені видається останнє; гіпотеза щодо книги, яка – щоб сказати А – каже Б, на кшталт криптограми, є штучною; інша справа припущення, що до роботи його спонукало невиразне передчуття. Г'ю Фосет{646} вважав, що Донн сподівався увінчати самогубством свою працю на захист самогубства; те, що Донна потішала ця думка, – і можливо, і вірогідно; те, що її достатньо, щоб витлумачити "Біатанатос", звичайно, смішно.

У третій частині "Біатанатоса" Донн розмірковує про згадувані в Святому Письмі випадки добровільної смерті; жодній іншій він не приділяє стільки місця, скільки смерті Самсона. Спочатку він стверджує, що ця "виняткова людина" є символом Христа і нібито грекам він послужив прообразом Геракла. Франсиско де Віторія{647} та єзуїт Грегоріо де Валенсія{648} не внесли Самсона до переліку самогубців; спростовуючи їх, Донн наводить останні слова Самсона, які той пророк, перш ніж здійснити свою помсту: "Нехай помру я разом із филистимлянами!" (Книга Суддів, 16, 30). Так само він заперечує припущення святого Августина, котрий стверджував, нібито Самсон, поваливши стовпи храму, не був винний ні в чужих смертях, ні у власній, бо підкорився спонуканню Святого Духа "наче меч, лезо якого спрямовує той, хто ним володіє". ("Град Божий"{649}, 1, 20). Довівши безпідставність цієї тези, Донн завершує розділ висловлюванням Беніто Перейри{650} про те, що Самсон у своїй смерті так само, як в інших діяннях, був символом Христа.

Перетлумачивши тезу святого Августина, кйетисти{651} вирішили, що Самсон "убив себе разом із филистимлянами, підмовлений Дияволом" ("Іспанські єретики"{652}, V, 1, 8); Мілтон ("Самсон-борець", in fine) виправдав приписуване йому самогубство; Донн, як мені

здається, вбачав тут не казуїстичне питання, а певну метафору чи образ. Його не цікавила ця історія із Самсоном – та й чому вона мала б його цікавити? – або радше Самсон цікавив його лише як "символ Христа". У Старому Заповіті немає жодного героя, якому б не віддавали таку шану: Адам для святого Павла – провісник Того, хто має прийти; Авель для святого Августина є втіленням смерті Спасителя, а його брат Сиф{653} – воскресіння; для Кеведо "Йов був чудовим прообразом Христа". Донн удався до такої банальної аналогії, щоб його читач зрозумів: "Усе сказане Самсоном може бути брехнею; але сказане Христом – ні".

Розділ, безпосередньо присвячений Христу, не є надто піднесеним. Він обмежується двома посиланнями на Святе Письмо: це фраза "власне життя Я за вівці кладу" (Євангелія від св. Іоанна, 10, 15) і доволі цікавий вираз "віддав духа", вживаний усіма чотирма євангелістами у значенні "помер". Із цих висловлювань, що підтверджуються віршем "Ніхто в Мене його (життя. – Прим. перекладача) не бере, але Я Сам від Себе кладу його" (Євангелія від св. Іоанна, 10, 18), випливає, що не хресні муки вбили Христа, а що насправді він покінчив життя самогубством, чудесним способом добровільно віддавши духа. Донн зробив це припущення 1608 року; а 1631-го він умістив його до проповіді, яку прочитав перед смертю у капличці Вайтхола.

Проголошена мета "Біатанатоса" – викрити самогубство; головна – довести, що Христос сам заподіяв собі смерть[385]. Те, що, оприлюднюючи цю тезу, Донн обмежився одним рядком із святого Іоанна і повторенням словосполучення "віддати духа", видається неймовірним і навіть неможливим; поза сумнівом, він волів не наголошувати на блюзнірській темі. Для християнина життя та смерть Христа – центральна подія всесвітньої історії; попередні століття готували її, наступні – відтворюють. Перш ніж із пороху земного був створений Адам, перш ніж твердь відділила воду від води, Отець уже знав, що Син помре на хресті, і створив землю та небо, аби ті були коном, на якому мала розігратися ця майбутня смерть. Ісус помер добровільно, доводить Донн, отже стихії, і Всесвіт, і покоління людей, і

Єгипет, і Рим, і Вавилон, і Юдея були видобуті з нічого заради його смерті. Можливо, й залізо було створено заради цвяхів, шпичаки – заради тернового вінка, а кров і вода – заради рани. Ця барокова ідея проглядається у "Біатанатосі". Ідея Бога, який зводить Всесвіт, аби звести ешафот.

Перечитавши ці нотатки, я згадую трагічну постать Філіппа Батца, відомого в історії філософії як Філіпп Майнлендер. Він, як і я, був захопленим читачем Шопенгауера. Під його впливом (а також, імовірно, під впливом гностиків) він вигадав, ніби всі ми – частинки одного Бога, який на початку часів знищив себе, прагнучи небуття. Всесвітня історія – похмура агонія цих частинок. Майнлендер народився 1841 року; а 1876-му він надрукував книгу "Філософія зречення". Того ж року він покінчив життя самогубством.

Паскаль

Мої друзі кажуть мені, що думки Паскаля придаються їм до мислення. Насправді в світі не існує нічого, що не слугувало б стимулом для мислення; що стосується мене, то я ніколи не вважав, що ці знамениті атоми можуть сприяти розв'язанню проблем, примарних чи справжніх, які вони уособлюють. Я в них бачив радше присудки до підмета Паскаля, риси або епітети Паскаля. Так само як визначення quintessence of dust[386] не допоможе нам зрозуміти всіх людей, а лише принца Гамлета, визначення roseau pensant[387] не допоможе нам зрозуміти всіх людей, а лише Паскаля.

Здається, Валері звинувачує Паскаля у свідомій драматизації; справа в тому, що його книга відбиває не образ якогось учення чи діалектичного методу, а лише загубленого у часі та просторі поета. У часі, бо якщо майбутнє та минуле нескінченні, то насправді не існує "коли"; у просторі, бо якщо кожна істота рівновіддалена від нескінченно великого і нескінченно малого, то не існує й "де". Паскаль зневажливо згадує "думку Коперника", проте його твір відбиває запаморочення теолога, вигнаного зі світу "Альмагеста"{654} й заблуканого у

коперниковім Всесвіті Кеплера{655} та Бруно. Світ Паскаля – це світ Лукреція (а так само й Спенсера), але нескінченність, що сп'янила римлянина, француза лякає. Правду кажучи, один шукає Бога, а другий наміряється звільнити нас від страху перед богами.

Паскаль, кажуть нам, знайшов Бога, проте він виявляє цю радість не так переконливо, як самотність. Щодо останньої, тут він неперевершений; досить пригадати знаменитий фрагмент 207 за виданням Брюнсвіка ("Combien de royaumes nous ignorent!"[388]) і ще один, попередній, в якому йдеться про "безмірну нескінченність просторів, мені невідомих, які так само не знають про мене". В першому багатозначне слово "царств" і зневажливе дієслово наприкінці вражають фізично; якось я навіть вирішив, що цей вигук біблійного походження. Пам'ятаю, я передивився Святе Письмо; я не знайшов місце, яке шукав і якого, можливо, не існує, зате надибав блискучу антитезу, полохливі слова людини, котра відчуває свою наскрізну наготу перед спогляданням Бога. Апостол каже (Перше послання святого апостола Павла до Коринтян, 13, 12): "Отож, тепер бачимо ми ніби у дзеркалі, у загадці, але потім – обличчям в обличчя; тепер розумію частинно, а потім пізнаю, як і пізнаний я".

Не менш показовим є фрагмент 72. У другому абзаці Паскаль стверджує, що природа (простір) – це "нескінченна сфера, центр якої є скрізь, а окружність – ніде". Паскаль міг натрапити на цю сферу у Рабле (III, 13), котрий приписує її Гермесу Трісмегісту, або в символічному "Романі про Трояндy"{656}, що пов'язує її з Платоном. Це не має значення; важливо те, що метафора, яку вживає Паскаль для визначення простору, застосовувалася його попередниками (а також сером Томасом Брауном у "Religio Medici"[389]) для визначення божественного[390]. Не велич Творця, а велич Творіння вражає Паскаля.

Витлумачивши у нетлінних словах розлад і нікчемність самотньої смерті, він зробився одним з найпатетичніших людей у Європі; застосувавши до апологетичного мистецтва обчислення правдоподібності, – одним з найбільших марнолюбців. Він не містик; він

належить до тих затаврованих Сведенборгом християн, котрі вважають небо нагородою, а пекло – покаранням і – звиклі до меланхолійних роздумів – не вміють розмовляти з ангелами[391]. Для нього Бог важить менше, ніж аргументи тих, хто його заперечує.

Це видання[392] за допомогою складної системи друкарських знаків прагне відтворити "незавершений, різкий і химерний" характер рукопису; воно вочевидь досягло цієї мети. А от примітки виглядають убого. Так, на стор. 71 першого тому надруковано фрагмент, в якому у семи рядках викладено знаменитий космологічний доказ святого Томи{657} та Ляйбніца; видавець не визнає його й зазначає: "Можливо, Паскаль надає тут слово безвірнику".

Під деякими текстами видавець наводить схожі висловлювання Монтеня або зі Святого Письма; цю роботу слід було б розширити. Щоб проілюструвати "Pari"[393], варто було б процитувати деякі тексти Арно{658}, Симона{659} та Аль Газалі{660}, що відзначив Асін Паласіос ("Сліди ісламу", Мадрид, 1941); щоб проілюструвати фрагмент, спрямований проти живопису, – те місце з книги "Республіка", де сказано, що Бог створює архетип стола, а столяр – подобу його; щоб проілюструвати фрагмент 72 ("Je lui veux peindre l'immensité… dans l'enceinte de ce raccourci d'atome"…[394]), – концепцію мікрокосму, що передувала йому і згодом відродилась у Ляйбніца ("Монадологія", 67) та Гюґо ("La chauve-souris"[395]):

Le moindre grain de sable est un globe qui roule

Trainant comme la terre une lugubre foule

Qui s'abhorre et s'achame…[396]

Демокрит гадав, що в нескінченності існують однакові світи, в яких однакові люди мають незмінно однакові долі; Паскаль (на якого могли також вплинути давні слова Анаксагора{661} про те, що "в усьому є

частинка всього") вмістив ці схожі світи одні в одних таким чином, що в просторі не існує жодного атома, в якому б не містилися всесвіти, ані всесвіту, що не був би також і атомом. Логічно було б думати (хоча він цього не сказав), що Паскаль бачив себе нескінченно помноженим у них.

Аналітична мова Джона Вілкінса

Я пересвідчився, що в чотирнадцятому виданні "Епсусіораedia Britannica" відсутня стаття про Джона Вілкінса. Таке упущення цілком справедливе, якщо пригадати банальність самої статті (двадцять рядків суто біографічних даних: Вілкінс народився 1614 року, Вілкінс помер 1672 року, Вілкінс був капеланом принца Карла Людвіга; Вілкінса було призначено ректором одного з оксфордських коледжів; Вілкінс був першим секретарем Королівського товариства в Лондоні й таке інше); а проте це упущення непробачне, якщо взяти до уваги умоглядну творчість Вілкінса. Він мав безліч успішних зацікавлень: його цікавили теологія, криптографія, музика, виробництво прозорих вуликів, рух невидимої планети, можливість подорожі на Місяць, можливість і принципи всесвітньої мови. Цій останній проблемі він присвятив книгу "An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language"[397] (600 сторінок великого ін-кварто, 1668). У нашій Національній бібліотеці немає примірників цієї книги; для написання цих нотаток я звертався до "The Life and Times of John Wilkins"[398] (1910) П. А. Райта Гендерсона{662}; "Woerterbuch der Philosophie"[399] (1924) Фріца Маутнера; "Delphos"[400] (1935) Сильвії Пенкхерст{663}, "Dangerous Thoughts"[401] (1939) Ланселота Гогбена{664}.

Всім нам колись доводилося чути безапеляційні дискусії, коли якась дама, вдаючись до вигуків та анаколуфів{665}, присягається, що слово "місяць" більш (або менш) експресивне, ніж слово "moon"[402]. Окрім безперечного спостереження, що односкладове "moon", мабуть, більш вдале для відтворення дуже простого предмета, ніж двоскладове "місяць", до цієї дискусії нічого додати; за винятком складних похідних слів, усі мови світу (не виключаючи й волапюк{666} Йогана Мартіна Шлеєра{667} та романську інтерлінгву{668} Пеано) однаково

невиразні. Немає такого видання "Граматики" Королівської академії, яке б не вихваляло "завидний скарб барвистих, влучних і експресивних слів надзвичайно багатої іспанської мови", однак це – звичайнісіньке безпідставне похваляння. Тим часом та ж таки Королівська академія через кожні кілька років опрацьовує словник, що визначає іспанські слова... У вигаданій Вілкінсом у середині XVII століття всесвітній мові кожне слово само себе визначає. Декарт у листі, датованому ще листопадом 1629 року, завважив, що завдяки десятковій системі числення ми протягом одного дня можемо навчитися визначати всі кількості аж до нескінченності й записувати їх новою мовою – мовою цифр[403]; він також запропонував створити аналогічну спільну мову, яка б упорядковувала й охоплювала всі людські думки. 1664 року Джон Вілкінс взявся за цю справу.

Усе, що є в світі, він поділив на сорок категорій, або родів, які потім підрозділялися на різновиди, а ті, в свою чергу, на види. Для кожного роду він визначив один склад з двох літер; для кожного різновиду – приголосний; для кожного виду – голосний. Наприклад, de означає стихію; deb – найпершу стихію, вогонь; deba – частину стихії вогню, полум'я. В аналогічній мові Летельє{669} (1850) a означає тварину; ab – ссавця; abo – хижака; aboj – з підсімейства котів; aboje – кішку; abi – травоїдне; abiv – з конячих тощо. У мові Боніфасіо Сотоса Очандо{670} (1845) imaba означає будинок; imaca – сераль; imafe – лікарню; imafo – карантинний барак; imari – дім; imaru – маєток; imedo – стовп; imede – дороговказ; imela – стелю; imogo – вікно; bire – палітурника; birer – оправляти. (Останнім списком я завдячую книзі, що вийшла друком у Буенос-Айресі 1886 року: "Курс універсальної мови" доктора Педро Мати.)

Слова аналітичної мови Джона Вілкінса – це не незграбні довільні символи; кожна літера, з яких вони складаються, має певне значення, як це було з літерами Святого Письма для кабалістів. Маутнер зазначає, що діти могли б вивчати цю мову, не здогадуючись, що вона штучна; згодом, у школі, вони б виявили, що це також універсальний ключ і таємна енциклопедія.

Визначивши метод Вілкінса, слід розглянути питання, яке неможливо або важко оминути: йдеться про значення таблиці на сорок категорій, що є основою цієї мови. Розглянемо восьму категорію, що стосується каміння. Вілкінс поділяє його на звичайне (кремінь, щебінь, сланець), напівкоштовне (мармур, бурштин, корал), коштовне (перли, опал), прозоре (аметист, сапфір) і нерозчинне (кам'яне вугілля, голуба глина, миш'як). Дев'ята категорія майже така ж химерна, як і восьма. Вона відкриває нам, що метали можуть бути недосконалі (кіновар, ртуть), штучні (бронза, латунь), залишкові (ошурки, іржа) і натуральні (золото, олово, мідь). Краса фігурує у шістнадцятій категорії; це живородна довгаста риба. Ці двозначні, перебільшені та неточні визначення нагадують термінологію, яку доктор Кун{671} приписує одній китайській енциклопедії, що має назву "Небесний центр добромисних знань". На стародавніх сторінках зазначено, що тварини поділяються на: а) тих, що належать Імператорові; б) набальзамованих; в) дресированих; г) сосунків; д) сирен; е) казкових; є) собак без прив'язі; ж) включених до цієї класифікації; з) тих, що бігають, мов навіжені; і) незчисленних; ї) намальованих дуже тонким пензлем із верблюжої шерсті; й) інших; к) тих, які щойно розбили вазу; л) тих, які здаля скидаються на мух. У Брюссельському бібліографічному інституті також панує хаос: світ тут поділено на 1000 підрозділів, із яких 262-й стосується Папи; 282-й – Римської католицької церкви; 263-й – свята Тіла Господнього; 268-й – недільних шкіл; 298-й – мормонства; а 294-й – брахманізму, буддизму, синтоїзму та даосизму. Не відкидають там і різнорідні підрозділи, наприклад 179-й: "Жорстоке поводження з тваринами. Захист тварин. Дуель і самогубство з точки зору моралі. Різні вади та недоліки. Різні чесноти та достоїнства".

Я відзначив довільність визначень Вілкінса, невідомого (або апокрифічного) китайського енциклопедиста та Брюссельського бібліографічного інституту; вочевидь не існує класифікації світу, яка б не була довільною та здогадною. Причина дуже проста: ми не знаємо, що таке світ. "Світ, – пише Девід Г'юм, – це, можливо, примітивний начерк якогось наївного Бога, котрий кинув цю справу на півдорозі, соромлячись її невдалого виконання; це – творіння якогось підлеглого

Бога, з якого глузують вищі Боги; це – химерне творіння немічного відставного божества, яке давно вже померло". ("Dialogues conceming natural religión"[404], V, 1799). Варто піти ще далі; варто припустити, що світ як щось органічне, цілісне – в тому сенсі, що його має це амбітне слово, – не існує. Якщо ж він існує, залишається уявляти, яка його мета; залишається уявляти слова, визначення, етимології та синоніми таємного словника Бога.

А проте неможливість осягнути божественну схему світу не може відтрутити нас від створення власних, людських схем, хоча ми усвідомлюємо, що ці схеми – тимчасові. Аналітична мова Вілкінса варта не меншої уваги, ніж ці схеми. Роди та види, що її складають, суперечливі й химерні; однак задум позначити різновиди та види літерами, безперечно, вигадливий. Слово "лосось" ні про що нам не говорить; відповідне слово "zana" дає визначення (для людини, втаємниченої щодо сорока категорій та видів цих категорій) – риба, луската, річкова, з рожевим м'ясом. (Теоретично можна уявити мову, в якій назва кожної істоти вказувала б на всі подробиці її колишньої та майбутньої долі.)

Втім, облишмо сподівання та утопії; можливо, найрозважливіше визначення того, що є мовою, містять ці слова Честертона: "Людина знає, що в душі є відтінки більш бентежні, різноманітні й загадкові, ніж барви осіннього лісу… А проте вона вірить, що всі ці відтінки, з усіма їх змішаннями та перевтіленнями, можуть бути точно відтворені за допомогою сумнівного механізму рохкання та пищання. Вірить, що з нутра якогось біржовика насправді йдуть звуки, що відтворюють усі таємниці пам'яті й усі муки пристрасті" ("Дж. Ф. Вотс", стор. 88, 1904).

Кафка і його попередники

Колись я вирішив визначити попередників Кафки. Спочатку він здавався мені єдиним у своєму роді, таким собі героєм пишномовного славослів'я; звикнувши поступово до нього, я наче почав упізнавати

його голос, його звички у текстах різних літератур та різних епох. Наведу тут деякі з них у хронологічному порядку.

Перший – парадокс Зенона{672}, який заперечує рух. Подорожній, що рухається з точки А (стверджує Аристотель), не зможе досягти точки Б, оскільки спершу він мусить подолати половину відстані між цими двома точками, а перед тим – половину половини, а ще раніше – половину половини половини, і так до нескінченності; форма цієї знаменитої задачі точно відтворена в "Замку": подорожній, стріла та Ахілл – найперші кафкіанські персонажі в літературі. У другому тексті, на якому я зупинився завдяки щасливому випадку, подібність полягає не у формі, а в інтонації. Йдеться про притчу письменника IX століття на ім'я Хань Юй{673}, що міститься у чудовій "Antologie raisonée de la littérature chinoise"[405] (1948), упорядкованій Марґульє{674}. Ось помічений мною загадковий і незворушний абзац: "Загальновідомо, що одноріг – тварина надприродна, яка до того ж провіщає щастя; про це свідчать оди, літописи, біографії славетних людей та інші тексти, авторитет яких не викликає сумнівів. Навіть малі діти й простолюдинки знають, що одноріг віщує удачу. А проте він не належить до свійських тварин, його важко зустріти деінде. Він не підлягає жодній класифікації. Він – не те, що кінь чи бик, вовк або олень. За таких обставин, опинившись віч-на-віч з однорогом, ми можемо не знати з певністю, що це він. Ми знаємо, що певна тварина з гривою – кінь, а певна тварина з рогами – бик. Але ми не знаємо, який він – одноріг"[406].

Джерело третього тексту більш передбачуване; це твори К'єркеґора{675}. Духовна єдність двох авторів загальновідома; одначе досі, наскільки я знаю, ніхто не звернув уваги на те, що у К'єркеґора, як і у Кафки, є безліч релігійних притч на тему сучасної буржуазії. Лаурі{676} у своєму "К'єркеґорі" (Oxford University Press[407], 1938) наводить дві. Перша – історія фальшивомонетника, приреченого під постійним наглядом весь час перевіряти банкноти Англійського банку; Бог так само, начеб не довіряючи К'єркеґору, доручив йому одну місію, щоб перевірити, чи може той призвичаїтися до зла. Сюжет другої – експедиції на Північний полюс. Данські священики проголосили з

амвонів, що брати участь у таких експедиціях – означає дбати про вічне спасіння душі. Однак їм довелося визнати, що дістатися полюса нелегко або й неможливо, і не кожен здатний на таку пригоду. Зрештою вони заявили, що будь-яка подорож – приміром, із Данії до Лондона на пароплаві або недільна прогулянка в екіпажі – і є, якщо уважно придивитися, справжніми експедиціями на Північний полюс. Четвертим знайденим мною прообразом став надрукований 1876 року вірш Браунінґа "Fears and Scruples"[408]. Один чоловік має (або гадає, нібито має) знаменитого друга. Він ніколи його не бачив, і той досі не міг нічим йому допомогти; одначе відомі розповіді про його шляхетні вчинки, а також його власноручні листи. Щоправда, дехто ставить під сумнів добрі справи, а графологи визнають, що листи підробні. І тоді цей чоловік в останньому рядку запитує: "А раптом цей друг… Бог?"

У моїх нотатках також фігурують два оповідання. Одне – з "Histoires désobligeantes"[409] Леона Блуа, в якому йдеться про якихось людей, котрі мають безліч глобусів, атласів, залізничних довідників і валіз. А проте до самісінької смерті так ніколи і не виїздять з рідного містечка. Другий має назву "Каркассон", його автор – лорд Дансені{677}. Непереможне військо вирушає з безмежного замку, підкоряє королівства, подужує чудовиськ, долає пустелі та гори, але ніколи не дістається до Каркассона, хоча одного разу бачить його в далині. (Це оповідання, як неважко помітити, є повною протилежністю попереднього; в першому герої ніколи не залишають міста, у цьому – ніколи не дістаються до нього).

Якщо не помиляюсь, перелічені різнорідні твори схожі на Кафку; якщо не помиляюсь, вони не зовсім схожі між собою. Саме це найбільш важливо. У кожному з цих текстів є щось, що нагадує Кафку, більшою або меншою мірою, але якби не було Кафки-письменника, ми б не завважили цю схожість або радше – її б не було. Вірш Роберта Браунінґа "Fears and Scruples" випереджає творчість Кафки, одначе після прочитання Кафки ми інакше, більш глибоко сприймаємо цей вірш. Браунінґ розумів його зовсім не так, як ми зараз. Слово "попередник" є обов'язковим у лексиконі літературознавця, проте необхідно очистити

його від будь-яких натяків на суперечку або суперництво. Справа в тому, що кожний письменник створює своїх попередників. Його творчість змінює наше уявлення не лише про майбутнє, а й про минуле[410]. У цьому співвідношенні поняття особистості чи множинності не мають значення. Ранній Кафка часів "Betrachtung"[411] є меншою мірою попередником Кафки – автора похмурих легенд і нелюдських установ, ніж Браунінґ або лорд Дансені.

Про культ книг

У восьмій пісні "Одіссеї" сказано, що боги створюють поневіряння, аби майбутнім поколінням було що оспівувати; заява Маларме: "Світ існує, щоб увійти до книги" – ніби повторює, через тридцять століть, ту ж саму думку про естетичну виправданість знегод. А проте ці дві телеології не цілком збігаються; думка грека відповідає добі усного слова, думка француза – добі слова письмового. Одна стосується пісні, інша – книг. Книга, будь-яка книга для нас святиня; вже Сервантес, який, можливо, слухав не все, що кажуть люди, читав навіть "клапті паперу на вулицях". В одній комедії Бернарда Шоу вогонь загрожує Александрійській бібліотеці; хтось вигукує, що згорить пам'ять людства, і Цезар відповідає: "Нехай горить. Це пам'ять про безчестя". Історичний Цезар, гадаю, схвалив би або засудив вирок, що йому приписує автор, але – на відміну від нас – не розцінив би його як святотатський жарт. Причина очевидна: для стародавніх людей письмове слово було не чим іншим, як замінником слова усного.

Відомо, що Піфагор не писав; Гомперц{678} ("Griechische Denker"[412], I, 3) стверджує, ніби той чинив так, бо більше вірив у силу усного напучення. Більш вражаючим, ніж проста Піфагорова відмова від писання, є незаперечне свідчення Платона. У "Тімеї" він наголошує: "Виявити Творця, батька цього світу, – завдання важке, але виявивши, неможливо повідомити про це всім людям", а у "Федрі" переповідає єгипетську легенду, спрямовану проти писемності (звички, через яку люди перестають вправляти пам'ять і стають залежними від знаків), і каже, що книги схожі на намальовані фігури, "які здаються живими,

однак не відповідають ані слова на запитання". Щоб пом'якшити або усунути цю недоречність, він вигадав філософський діалог. Учитель обирає учня, але книга не обирає своїх читачів, які можуть бути лиходіями або дурнями; ця Платонова осторога знаходить продовження у словах Климента Александрійського, людини язичницької культури: "Розважніше за все не писати, а навчатись і вчити усно, бо написане залишається" ("Стромати"), і в наступних з того ж таки трактату: "Писати в книзі про все – однаково що залишати меч у руках дитини", які також походять від євангельських: "Не давайте святого псам і не розсипайте перел своїх перед свиньми, щоб вони не потоптали їх ногами своїми, і, обернувшись, щоб не розшматували вас". Цей вислів належить Ісусові, найвизначнішому з-поміж учителів, котрі напучували словом мовленим, і який один тільки раз написав на землі кілька слів, що їх ніхто не прочитав (Євангелія від святого Іоанна, 8, 6).

Климент Александрійський писав свою осторогу щодо писання наприкінці II століття; наприкінці IV століття розпочався розумовий процес, який – через багато поколінь – завершився домінуванням письмового слова над усним, пера над голосом. Дивовижна доля побажала, щоб один письменник зафіксував мить (навряд чи я перебільшую, вживаючи тут слово "мить"), коли розпочався цей тривалий процес. Святий Августин у шостій книзі "Сповіді" зазначає: "Коли Амвросій читав, він окидав поглядом сторінки, проникаючи душею в їхній сенс, не вимовляючи ані слова, не ворухнувши губами. Багато разів – бо він нікому не забороняв входити і не було звичаю попереджати його про чийсь прихід – ми бачили, як він читав – мовчки і лише мовчки, і невдовзі ми йшли, вважаючи, що в цей короткий проміжок часу, коли він міг перевести дух, звільнившись від сум'яття чужих справ, він не бажає, щоб його відволікали, й, можливо, побоюється аби хтось, слухаючи його й звернувши увагу на якісь незрозумілості в тексті, не попросив розтлумачити темне місце або не надумав з ним подискутувати, оскільки це завадило б йому прочитати стільки томів, скільки він хотів. Мені здається, він читав так, щоб берегти голос, який у нього часто пропадав. У кожному разі, яким би не був намір такої людини, він, безперечно, був добрим". Святий Августин

був учнем святого Амвросія Медіоланського до 384 року; через тринадцять років, у Нумідії, він пише свою "Сповідь", і його доти ще бентежила ця незвична сцена: людина читає в кімнаті книгу, не вимовляючи ані слова[413].

Ця людина переходила безпосередньо від письмового знака до розуміння, випускаючи звуковий знак; дивне мистецтво, що він започаткував, – мистецтво читати мовчки – матиме дивовижні наслідки. Через багато років воно приведе до ідеї книги як самоцілі, а не знаряддя для досягнення певної мети. (Ця містична ідея, перенесена у мирську літературу, визначить незвичайні долі Флобера й Маларме, Генрі Джеймса та Джеймса Джойса.) На поняття про Бога, який розмовляє з людьми, аби щось їм наказати чи заборонити, накладається поняття Абсолютної Книги – Святого Письма. Для мусульман – Коран (який зветься також Книга, Аль-Кітаб) – не просто творіння Бога, як людські душі або Всесвіт; це один із атрибутів Бога, як і Його вічність чи Його гнів. У главі XIII читаємо, що оригінальний текст – Матір Книги – на Небі. Мухаммад Аль Газалі (Альгазель у схоластиків) заявив: "Коран переписують у книгу, вимовляють язиком, запам'ятовують серцем, а проте він весь час перебуває в осередді Бога і на ньому жодним чином не відбиваються його мандри написаними сторінками і людськими умами". Джордж Сейл{679} зазначає, що цей нерукотворний Коран – не що інше, як його ідея або Платонів архетип; ймовірно, Альгазель для обґрунтування поняття "Матір Книги" використовував архетипи, запозичені ісламом в енциклопедії "Братів чистоти" і в Авіценни.

Євреї перевершили екстравагантністю мусульман. У першій главі їхньої Біблії міститься знаменитий вислів: "І сказав Бог: "Хай станеться світло!" І сталося світло"; кабалісти вважали, що сила наказу Господа походила від літер у словах. У трактаті "Сефер Єціра" ("Книга Творіння"), написаному в Сирії чи Палестині приблизно в VI столітті, розповідається, що Єгова Воїнства, Бог Ізраїлів і Всемогутній Бог, створив світ за допомогою основних чисел від одиниці до десяти, а також двадцяти двох літер алфавіту. Те, що числа є знаряддям або елементами Творіння, – це догмат Піфагора та Ямвліха; те, що літери також

виконують цю функцію, є очевидною ознакою нового культу письма. У другому абзаці другої глави сказано: "Двадцять дві основні літери: Бог накреслив їх, висік, сполучив між собою, зважив, поміняв місцями і створив із них усе, що є і що буде". Далі йдеться про те, яка літера владарює над повітрям і яка над водою, яка над вогнем і яка над мудрістю, а ще над злагодою, благодаттю, сном та гнівом, і як (наприклад) літера "каф", що має владу над життям, прислужилася для створення сонця у світі, середи – в році та лівого вуха – в тілі.

Християни пішли ще далі. Думка про те, що Бог написав книгу, спонукала їх до гадки, нібито він написав дві книги, і одна з них – Всесвіт. На початку XVII століття Френсіс Бекон у своєму "Advancement of Learning"[414] заявив, що Бог, аби ми не припускалися помилок, дає нам дві книги: перша – Святе Письмо, що розкриває Його волю; друга – книга творів, що розкриває Його могутність і є ключем до першої. Бекон поставив собі за мету дещо набагато вагоміше, ніж просто метафора; він вважав, що світ можна звести до основних форм (температура, густина, вага, колір), які – в обмеженій кількості – складають abecedarium natural[415] або ряд літер, що ними записано текст Всесвіту[416]. Сер Томас Браун 1642 року стверджував: "Існують дві книги, за якими я звичайно вивчаю теологію: Святе Письмо і той всеосяжний і загальнодоступний рукопис, що завжди в усіх перед очима. Ті, хто не побачив Його в першій, виявили Його в другій" ("Religio Medici"[417], I, 16). У тому ж абзаці читаємо: "Все суще – штучне, бо Природа – це Мистецтво Бога". Минуло двісті років, і шотландець Карлайл у різних своїх творах, і зокрема у нарисі про Каліостро{680}, перевершив здогад Бекона; він пророк, що всесвітня історія – це Святе Письмо, яке ми розшифровуємо й пишемо навмання і в якому так само пишуть нас. Згодом Блуа зазначив: "Немає на землі людини, здатної напевне сказати, хто вона є. Ніхто не знає, навіщо він з'явився на цей світ, чому відповідають його вчинки, почуття, думки, ні яке його справжнє ім'я, його неминуще Ім'я у списку Світла… Історія – неосяжний літургічний текст, де йоти та крапки важать не менше, ніж рядки та цілі розділи, однак важливість і одних, і других не визначена й глибоко прихована від нас" ("L'âme de Napoléon"[418], 1912). Згідно з Маларме,

світ існує заради однієї книги; згідно з Блуа, ми – рядки або слова, або літери магічної книги, і ця нескінченна книга – єдине, що існує в світі: вірніше кажучи, вона і є світ.

Буенос-Айрес, 1951 р.

Соловей Кітса

Ті, хто часто звертається до англійської ліричної поезії, мусять пам'ятати "Оду солов'ю" сухотного, нужденного і, мабуть, нещасливого в коханні Джона Кітса, яку той двадцятитрилітнім юнаком написав у гемпстедському саду однієї квітневої ночі 1819 року. У приміському саду Кітс чує споконвічного солов'я Овідія{681} та Шекспіра і відчуває власну тлінність, і протиставляє їй неминущий ніжний голос невидимого птаха. Кітс якось зазначив, що поет має творити вірші природно, наче дерево листя; за якихось дві-три години він створив цю сторінку невичерпної та невтолимої краси, яку згодом лише злегка відшліфував; її достоїнства, наскільки мені відомо, ніхто не ставив під сумнів, а от тлумачення – так. Вузол проблеми – у передостанній строфі. Минуща, смертна людина звертається до птаха, якого "не розчавлять ненажерливі покоління" і чий сьогоднішній голос одного давнього вечора чула в полях Ізраїлю моавітянка Рут.

У своїй надрукованій 1887 року монографії про Кітса Сідні Колвін{682} (кореспондент і друг Стівенсона) завважив чи вигадав у цій строфі одну суперечність. Ось його доволі цікаве міркування: "Всупереч логіці і, як мені здається, на шкоду поезії, Кітс протиставляє швидкоплинності життя людини, маючи на увазі індивіда, нескінченне життя птаха, маючи на увазі біологічний вид". 1895 року Бриджес{683} повторює звинувачення; 1936 – Ф. Р. Лівіс{684} підтримує його, додавши такий коментар: "Звичайно, хибність цього судження доводить глибина почуттів, які воно викликає". У першій строфі Кітс називає солов'я дріадою{685}; інший критик, Геррод{686}, всерйоз послався на цей епітет, аби зробити висновок, нібито у сьомій строфі птах названо безсмертним, оскільки йдеться про дріаду, лісове божество. Більш точно

висловилася Емі Ловел{687}: "Читач, який має бодай трохи уяви або поетичного чуття, одразу збагне, що Кітсові йдеться не про солов'я, який співає в цю мить, а про весь вид".

Я навів п'ять думок п'яти сучасних і давніх критиків; як на мене, найменш необґрунтованим є судження американки Емі Ловел, однак я проти її спроби протиставити минущого птаха однієї ночі всьому солов'їному виду. Ключ, точний ключ до цієї строфи міститься, я підозрюю, в одному метафоричному абзаці Шопенгауера, котрий ніколи цю строфу не читав.

"Ода солов'ю" датована 1819 роком; 1844-го з'явився другий том твору "Світ як воля та уявлення". У 41-му розділі читаємо: "Запитаймо себе з усією відвертістю: хіба ластівка, що прилетіла до нас цього літа, не та сама, що прилітала найпершого літа, і хіба за цей час, що проліг між нами, диво творення чогось із нічого повторювалось мільйони разів, аби так само мільйони разів бути знехтуваним і канути в небуття? Хай там що б подумав про мене той, хто почує, як я стверджую, що кіт, який грається переді мною, – це той самий кіт, який стрибав і пустував тут триста років тому, але хіба не більше безглуздя гадати, нібито він зовсім інший?" Тобто індивід – певною мірою – вид, і соловей Кітса – це також і соловей Рут.

Кітс, який, не надто перебільшуючи, міг написати: "Я нічого не знаю, бо нічого не читав", усе ж за сторінкою шкільної енциклопедії відчув дух Греції; вишуканий доказ його здогаду (чи відтворення) полягає в тому, що в непримітному солов'ї однієї ночі він відчув солов'я Платона. Кітс, можливо, нездатний пояснити слово "архетип", випередив на чверть століття тезу Шопенгауера.

Прояснивши першу проблему, слід прояснити й другу, зовсім іншого характеру. Чому цього очевидного висновку не дійшли Герод, Лівіс та інші?[419] Лівіс викладав у одному з коледжів Кембриджа – міста, що в XVII столітті прихистило й дало назву Cambridge Platonists[420]; Бриджес написав у дусі платонізму вірш "The fourth dimension"[421]; простий

перелік цих фактів, здається, ускладнює загадку. Якщо не помиляюсь, її суть криється в деяких особливостях британського менталітету.

Колрідж зазначив якось, що всі люди народжуються послідовниками Аристотеля або Платона. Останні вбачають у класах, розрядах і видах реальність, перші – узагальнення; для них мова – не що інше, як непевна гра символів, для других – карта Всесвіту. Послідовник Платона знає, що світ – це своєрідний космос, порядок; послідовнику Аристотеля цей порядок може видатися помилкою або вигадкою нашого небезстороннього розуму. Крізь відстань і час два безсмертних антагоністи змінюють мови та імена: з одного боку це Парменід, Платон, Спіноза, Кант, Френсіс Бредлі; з іншого – Геракліт, Аристотель, Локк{688}, Г'юм, Вільям Джеймс. У ретельних школах Середньовіччя всі покликалися на напутника людського розуму Аристотеля ("Бенкет", IV, 2), однак номіналісти – насправді послідовники Аристотеля, реалісти – Платона. Англійський номіналізм XIV століття відродився у педантичному англійському ідеалізмі XVIII століття; економічна формула Окама{689} "entia non sunt multiplicando praeter necessitatem"[422] припускає або передбачає не менш категоричне: "esse est percipi"[423]. Люди, казав Колрідж, народжуються послідовниками Аристотеля або Платона; про англійський менталітет можна стверджувати, що він походить від Аристотеля. Реальними для цього менталітету є не абстрактні поняття, а індивіди; не соловей як вид, а конкретний соловей. Те, що в Англії "Оду солов'ю" відверто не зрозуміли, цілком природно (і, можливо, навіть неминуче).

В моїх словах немає ні докору, ні осуду. Англієць відкидає родове, бо відчуває: індивідуальне – незмінне, незнищенне, виняткове. Лише моральна педантичність, а не несхильність до умоглядності рятує його від німецьких абстракцій. Він не розуміє "Оду солов'ю"; це знакове нерозуміння дозволяє йому бути Локком, сером Берклі і сером Г'юмом, і написати – сімдесят років тому – непочуте, але пророче застереження: "Індивід проти держави"{690}.

В усіх мовах світу солов'ю дані мелодійні імена (nightingale, nachtigall, usignolo), начеб люди інстинктивно прагнули, щоб ці імена не принижували його чарівну пісню. Він так надихав поетів, що нині зробився майже нереальним, ближчим до ангела, ніж до жайворонка. Починаючи від сакських загадок "Ексетерської книги"{691} ("Я – стародавній співець надвечір'я, несу радість в оселі шляхетних") і до трагічної "Атланти" Свінберна, в англійській літературі неугавно співає безсмертний соловей. Його славлять Чосер і Шекспір, Мілтон і Метью Арнолд{692}, але його образ назавжди пов'язаний для нас із Джоном Кітсом, як образ тигра – із Блейком.

Дзеркало загадок

Думка про те, що Святе Письмо таїть, окрім буквального, ще й символічний сенс, не є безглуздою й поширена з давніх-давен: її висловлювали Філон Александрійський{693}, кабалісти, Сведенборґ. Оскільки події, про які йдеться у Святому Письмі, істинні (Бог – це Істина; а Істина не може бути облудною тощо), ми мусимо визнати, що люди, здійснюючи їх, несамохіть грають у п'єсі – таємній, задуманій і визначеній для них Богом. Звідси до припущення, що історія Всесвіту – а відтак і наші життя з їх найменшими подробицями – має цілком певний, символічний сенс, шлях не надто довгий. Подолати його судилося багатьом; але ніхто не зробив це так чарівно, як Леон Блуа. (У психологічних "Фрагментах" Новаліса і в автобіографічному томі Мечена{694}, озаглавленому "The London Adventure"[424], висунута схожа гіпотеза про те, що зовнішній світ – форми, погода, місяць – це мова, яку ми, люди, забули або насилу здатні розгадати… Її ж висловлює Де Квінсі[425]: "Навіть позбавлені сенсу звуки, мабуть, так само є математичними формулами та мовами, кожна з яких має свої механізми, свою чітку граматику та синтаксис, і таким чином найменші частинки Всесвіту можуть бути таємними дзеркалами найбільших".)

Один вірш Першого послання святого апостола Павла до коринтян (13, 12) надихнув Леона Блуа: "Videmus nunc per speculum iп aenigmate: tune autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam

sicut et cognitus sum"[426]. Торрес Амат{695} перекладає це доволі примітивно: "В даний момент ми бачимо Бога, але бачимо наче у дзеркалі, і притому віддзеркалення це невиразне; але тоді ми побачимо Його лицем до лиця. Зараз моє знання про Нього недосконале, але тоді я пізнаю Його з усією ясністю, так само, як і я пізнаний". Сорок чотири слова замість двадцяти двох; неможливо бути більш балакучим і безпорадним. Сіпріано де Валера{696} більш точний: "Нині ми бачимо крізь дзеркало, невиразно; а тоді побачимо обличчям в обличчя. Нині я знаю частково; тоді пізнаю так, як сам я пізнаний". Торрес Амат вважає, ніби у вірші йдеться про наше бачення Бога; Сіпріано де Валера (і Леон Блуа) – про бачення взагалі.

Наскільки я знаю, Блуа не надав своєму припущенню остаточної форми. В усій його фрагментарній творчості (що, як усім відомо, містить надмір скарг і образ) існують різні версії та тлумачення. Ось деякі з них, які я знайшов на крикливих сторінках "Le mendiant ingrat", "Le Vieux de la Montagne", "L'invendable"[427]. Не певен, що я охопив усе: сподіваюсь, фахівець із творчості Леона Блуа (яким я не є) доповнить і виправить мене.

Перше тлумачення, датоване червнем 1894 року. Я переклав би його так: "Вислів святого Павла "Videmus nunc per speculum іп aenigmate" є просвітком, через який можна проникнути в справжню Безодню – душу людини. Жахаюча численність безодень небесного склепіння – ілюзія, вона – лише зовнішній відбиток наших внутрішніх безодень, побачених у дзеркалі. Ми маємо звернути наш погляд усередину і здійснити астрономічні підрахунки у безмежності наших сердець, заради яких Господь пішов на смерть... Ми бачимо Чумацький Шлях лише тому, що він насправді існує в нашій душі".

Друге, датоване листопадом того ж року: "Пригадую одну мою давню думку. Цар – владар і духовний батько ста п'ятдесяти мільйонів людей. Але його величезна відповідальність уявна. Він відповідає перед Богом лише за кількох людей. Якщо під час його правління бідняки в його імперії пригноблені, якщо саме його правління спричиняє

незчисленні лиха, хто зна, можливо, справжнім і єдиним винуватцем цього є прислужник, який чистить йому взуття? І хто в таємничих глибинах зрештою цар, хто король, а хто може похвалитися тим, що він простий прислужник?"

Третє взяте з листа, написаного в грудні: "Все є символом, навіть найпекучіший біль. Ми спимо й кричимо вві сні. Ми не знаємо, чи не є те, що нас гнітить, першим потаємним кроком до майбутньої радості. Нині ми бачимо, – твердить святий Павло, – per speculum іп aenigmate, дослівно "крізь дзеркало, невиразно, і так бачитимемо, аж поки не прийде Той, Хто весь полум'я і Хто має навчити нас усьому".

Четверте тлумачення, датоване травнем 1904 року: "Per speculum іп aenigmate, – каже святий Павло. – Ми бачимо все перевернутим. Сподіваючись дати щось, ми отримуємо і таке інше. А відтак (каже мені одна люба засмучена душа) ми перебуваємо на небі, а Бог карається на землі".

П'яте, датоване травнем 1908 року: "Жахаюча думка Жанни про текст "Per speculum". Радості цього світу можуть обернутися пекельними муками, побаченими в дзеркалі, – перевернутими".

Шосте, датоване 1912 роком. Воно міститься на кожній сторінці "L'âme de Napoléon" – книги, метою якої є розгадка символу "Наполеон", що розглядається як попередник іншого героя – також людини-символа, – прихованої в майбутньому. Досить навести дві цитати. Перша: "Кожна людина приходить на землю задля того, щоб бути символом чогось їй невідомого і зробитися піщинкою чи горою з якоїсь невидимої субстанції, що слугуватиме для зведення Града Божого". Інша: "Немає на землі людини, здатної напевне сказати, хто вона є. Ніхто не знає, навіщо він з'явився на цей світ, чому відповідають його вчинки, почуття, думки, ні яке його справжнє ім'я, його неминуще Ім'я у списку Світла… Історія – неосяжний літургічний текст, де йоти та крапки важать не менше, ніж рядки та цілі розділи, однак важливість і одних, і других не визначена й глибоко прихована від нас".

Наведені фрагменти можуть здатися читачеві звичайним бажанням Блуа зробити йому приємність. Наскільки я знаю, він ніколи не дбав про те, щоб їх обґрунтувати. А проте мені вони видаються переконливими і, можливо, навіть обов'язковими в межах християнського віровчення. Блуа (повторюю) лише застосував до всього Творіння той метод, який кабалісти-юдеї застосовували до Святого Письма. Ті вважали, що твір, навіяний Святим Духом, є досконалим текстом, тобто таким, де можливість випадковості дорівнює нулю. Це дивне уявлення про книгу, непідвладну грі випадку, про книгу, що є знаряддям незчисленних намірів, спонукало їх міняти місцями слова Святого Письма, рахувати числове значення літер, брати до уваги їхню форму, зважати на те, великі вони чи малі, шукати акровірші та анаграми, а також вдаватися до інших екзегетичних вправ, здатних викликати глузування. Вони стверджують, нібито в творінні вищого розуму не може бути нічого випадкового[428]. Леон Блуа розглядає ці ієрогліфічні літери – знаки Святого Письма, криптографії ангелів – кожної миті і в кожній істоті. Забобонна людина вважає, що опанувала це живе Письмо: тринадцять співтрапезників видаються їй символом смерті; жовтий опал – символом нещастя…

Сумнівно, щоб світ мав певний сенс; тим паче сумнівно, щоб він мав подвійний чи потрійний сенс, завважить якийсь маловір. Я гадаю, що це так; однак я гадаю також, що ієрогліфічний світ, обстоюваний Блуа, якнайкраще відповідає раціональному Богу теологів.

Жодна людина не знає, хто вона насправді, – стверджував Леон Блуа. Ніхто краще за нього не унаочнює це невідання самого себе. Він вважав себе ревним католиком, але був послідовником кабалістів, таємним братом Сведенборґа та Блейка – єресіархів.

Дві книги

Остання книга Велса – "Guide to the New World. A Handbook of Constructive World Revolution"[429] – на перший погляд ризикує видатися банальною енциклопедією образ. Її виразні сторінки викривають

фюрера, "котрий вищить, мов наполоханий кролик"; Ґерінґа, "руйнівника міст, які назавтра прибирають розбите скло і беруться за справи, полишені напередодні"; Ідена{697}, "невтішного вдівця, що уособлює Лігу Націй"; Йосипа Сталіна, який химерною мовою продовжує вихваляти диктатуру пролетаріату, "хоча ніхто не знає до ладу, що таке пролетаріат і що та де він диктує"; і "безглузду відвагу"; і французьких генералів, "розбитих усвідомленням власної нікчемності, виробленими у Чехословаччині танками, радіотелефонними голосами та шумами, й вістовими на мотоциклах", "очевидне пораженство" (will for defeat) англійської аристократії; "жалюгідний злостивий конвент" Південної Ірландії; британське Міністерство закордонних справ, "що, здається, не шкодує зусиль для того, щоб Німеччина виграла війну, яку вона вже програла", сера Семюела Гоера, "розумового й морального дурня"; американців і англійців, "які зрадили ліберальну справу в Іспанії"; тих, хто вважає цю війну "війною ідеологій", а не злочинною формулою "сучасного безладу"; простаків, які гадають, нібито досить позбутися чи знищити дияволів Ґерінґа та Гітлера, і світ перетвориться на справжнісінький рай.

Я підібрав деякі закиди Велса; з літературної точки зору вони не закарбовуються в пам'яті; окремі видаються мені несправедливими, однак свідчать про безсторонність його гніву чи обурення. Вони також свідчать про свободу, якою користуються письменники в Англії у доленосні години війни. Важливішою за це епіграматичне буркотіння (з якого я навів лише невеличку дещицю і яке легко збільшити в три-чотири рази) є теорія цього революційного підручника. Цю теорію можна звести до чіткої альтернативи: або Англія ототожнить свою справу із загальною революцією (революцією федералізованого світу), або перемога неможлива й марна. Розділ XII (сторінки 48–54) визначає засади нового світу. В трьох останніх розділах дискутуються менш важливі питання.

Велс, як це не дивно, не нацист. Як це не дивно, тому що майже всі мої сучасники є такими, хоча й заперечують або не усвідомлюють цього. З 1925 року немає жодного публіциста, який би не вважав, що сам

неминучий та банальний факт народження в певній країні й належності до певної раси (або до певної суміші рас) не є винятковим привілеєм і достатнім талісманом. Прихильники демократії, котрі гадають, нібито різняться від Ґеббельса, переконують читачів – мовою своїх супротивників – прислухатися до биття власного серця, в якому відлунює голос крові та батьківщини. Пригадую деякі неймовірні дискусії часів громадянської війни в Іспанії. Одні називали себе республіканцями; інші – націоналістами; ще інші – марксистами; і всі мовою гауляйтера розводилися про расу та народ. Навіть прибічники серпа та молота виявилися расистами... З деяким приголомшенням пригадую також одне зібрання, скликане, щоб засудити антисемітизм. Існує багато причин для того, щоб я не був антисемітом; головна з них така: різниця між євреями та неєвреями видається мені загалом несуттєвою, іноді уявною або невідчутною. Ніхто того дня не хотів поділяти мою точку зору; всі твердили, буцімто німецький єврей дуже відрізняється від німця. Марно я нагадував їм, що Адольф Гітлер каже те саме; марно наполягав, що зібрання, спрямоване проти расизму, не мусить миритися з доктриною обраної раси; марно наводив мудрі слова Марка Твена{698}: "Я не питаю, до якої раси належить людина; досить того, що вона людина; нічого гіршого бути не може" ("The Man that Corrupted Hadleyburg"[430], стор. 204).

У цій книзі, як і в інших – "The Fate of Homo Sapiens", 1939; "The Common Sence of War and Peace"[431], 1940, – Велс змушує нас пригадати нашу людську сутність і приборкати наші незначні відмінності, якими б пафосними чи колоритними вони не були. Насправді це погамування не надмірне: воно обмежується тим, що вимагає від держав – заради кращого співіснування – те, що звичайна ввічливість вимагає від людей. "Ніхто при здоровому глузді, – заявляє Велс, – не подумає, нібито громадяни Великої Британії є обраним народом, найблагороднішим видом нацистів, які сперечаються за гегемонію в світі з нацистами. Вони – бойовий фронт людства. Якщо вони не є таким фронтом, вони – ніщо. Цей обов'язок є їхнім привілеєм".

"Let the People Think"[432] – така назва збірника нарисів Бертрана Расела. Велс у творі, коментар до якого я окреслив, змушує нас переосмислити всесвітню історію, не віддаючи нікому переваги географічного, економічного чи етнічного характеру; Расел також дає поради щодо спільності. У третій статті – "Free thouht and official propaganda"[433] – він пропонує, щоб у початковій школі навчали читати і водночас не довіряти газетам. Мені здається, цей сократівський шкільний предмет не був би зайвим. Серед моїх знайомих у цьому сенсі мало хто вміє читати навіть по складах. Вони дозволяють ошукувати себе за допомогою друкарських викрутасів; гадають, буцімто подія мала місце, бо так надруковано великими чорними літерами; вони плутають правду з дванадцятим кеглем; не хочуть зрозуміти, що фраза "Всі спроби агресора просунутися далі пункту Б зазнали нищівної поразки" – звичайний евфемізм, ужитий для того, щоб визнати втрату пункту Б. Гірше того: вони певним чином вдаються до магії, вважають, що писати про страхіття означає співробітничати з ворогом… Расел пропонує, щоб Держава спробувала зробити людям щеплення проти цих забобонів і цих софізмів. Наприклад, він наполягає, щоб учні вивчали останні поразки Наполеона, читаючи вочевидь переможні видання "Moniteur"[434]. Він планує, приміром, такі завдання: вивчивши за англійськими джерелами історію воєн із Францією, викласти письмово цю історію з точки зору французів. Наші "націоналісти" вже застосовують цей парадоксальний метод: викладають аргентинську історію з точки зору іспанців, якщо не кечуа чи керанді{699}.

З інших статей не менш влучною є "Генеалогія фашизму". На самому початку автор зауважує, що політичні дії випливають із дуже давніх поглядів, і завжди минає багато часу між поширенням якоїсь доктрини та її застосуванням. Це так: "мінлива дійсність", яка надихає нас або доводить до розпачу і часом нас знищує, є не що інше, як недосконале відлуння давніх суперечок. Жахливий Гітлер із його видимими арміями й таємними агентами – це плеоназм Карлайла (1795–1881) і навіть Й. Г. Фіхте (1762–1814); Ленін – транскрипція Карла Маркса. Відтак справжній інтелектуал уникає дискусій на сучасні теми: дійсність завжди анахронічна.

Расел приписує теорію фашизму Фіхте й Карлайлу. Перший у четвертій і п'ятій із знаменитих "Reden an die deutsche Nation"[435] обґрунтовує вищість німців безперервним володінням чистою мовою. Цей аргумент майже наскрізь облудний; ми можемо припустити, що на землі не існує жодної чистої мови (навіть якби це були окремі слова, все одно не йдеться про їхні образи; навіть якщо пуристи кажуть "спорт", вони уявляють "sport"); ми можемо нагадати, що німецька мова не така "чиста", як мова басків або готентотів{700}; ми можемо запитати, чим "чиста" мова краща... Більш складним та промовистим є внесок Карлайла. 1843 року він написав, що демократія – це відчай через неможливість знайти героїв, які б нас спрямовували. 1870 року захоплено вітав перемогу "поблажливої, шляхетної, глибокодумної, міцної та милосердної Німеччини" над "хвалькуватою, марнославною, жестикулюючою, задерикуватою, метушливою, надмірно чутливою Францією" ("Miscellanies"[436], том сьомий, сторінка 251). Він прославляв Середньовіччя, засуджував парламентське марнотратство, обстоював пам'ять бога Тора, Вільгельма Безбатченка{701}, Кнокса{702}, Кромвеля, Фрідріха II{703}, похмурого доктора Франсії{704} та Наполеона, мріяв про світ, який не був би "хаосом із виборчими урнами", виступав проти скасування рабства, пропонував переробити статуї – "потворні бронзові солецизми" – на корисні бронзові ванни, вихваляв смертну кару, наполягав, що в кожному населеному пункті має бути казарма, низькопоклонничав перед вигаданою ним тевтонською расою. Ті, кого цікавлять інші його прокльони чи вихваляння, можуть звернутися до "Past and Present" (1843) та "Latterday Pamphlets"[437], датованих 1850 роком.

Бертран Расел підсумовує: "Певним чином, справедливо стверджувати, що атмосфера початку XVIII століття була раціональною, а наших часів – ірраціональною". Я виключив би боязкий прислівник на початку цієї фрази.

Коментар до 23 серпня 1944 року

Цей велелюдний день приніс мені три відмінні подивування: міру мого фізичного відчуття щастя, коли мене повідомили про визволення Парижа; відкриття того, що колективне піднесення може бути не ниць; загадкову, але помітну радість багатьох прибічників Гітлера. Знаю, що, з'ясовуючи причини цієї радості, я ризикую уподібнитися зарозумілим гідрографам, які б намагалися дослідити, чи досить одного каменя, щоб зупинити плин ріки; багато хто дорікатиме, що я прагну проаналізувати якусь химеру. А проте ця химера мала місце, і тисячі людей у Буенос-Айресі можуть це засвідчити.

Я одразу зрозумів, що розпитувати самих дійових осіб не варто. Ці флюгери, відзначаючись непослідовністю, і думати забули, що непослідовність треба якось обґрунтовувати: вони звеличують германську расу, але ненавидять "саксонську Америку"; вони засуджують Версальську угоду, але аплодували диву бліцкригу, вони антисеміти, але сповідують релігію юдейського походження; вони благословляють війну підводних човнів, але оскаженіло засуджують британське піратство; вони викривають імперіалізм, але обстоюють і пропагують ідею життєвого простору; вони обожнюють Сан-Мартіна{705}, але вважають помилкою незалежність Південної Америки; до дій Англії вони застосовують напучення Ісуса, а до дій Німеччини – канони Заратустри.

Я подумав також, що будь-яка непевність краща за діалог із цими виплодками хаосу, яких нескінченне повторення цікавої формули: "Я – аргентинець" – начебто звільняє від честі та милосердя. До того ж, хіба не доводив Фройд і не передчував Волт Вітмен, що люди воліють якомога менше знати про глибинні мотиви своєї поведінки? Можливо, сказав я собі, магія понять "Париж" і "визволення" така сильна, що прибічники Гітлера забули, що ці слова означають поразку його армії. Зрештою я вирішив, що вірогідними поясненнями можуть бути пуста цікавість і страх, і звичайне відчуття реальності.

Минуло кілька днів, і якось увечері одна книга й один спогад осяяли мене. Книга, про яку йдеться, – це "Людина і надлюдина" Шоу, – пасаж,

який я маю на увазі, – метафізичний сон Джона Таннера, в якому стверджується, що весь жах пекла полягає у його ірреальності; ця теорія порівнянна з теорією іншого ірландця, Іоанна Скота Еріуґени, котрий заперечував реальне існування гріха та зла і проголошував, що всі створіння, і навіть диявол, повернуться зрештою до Бога. А спогад стосувався дня, що був повною й огидною протилежністю 23 серпня: це 14 червня 1940 року. Того дня один германофіл, ім'я якого я не хочу згадувати, ввійшов у мій дім; ще стоячи в дверях він повідомив важливу новину: нацистські війська окупували Париж. Мене охопило змішане почуття суму, огиди, неспокою. Щось незрозуміле стримало мене: брутальною радістю не можна було пояснити ні оглушливий голос, ні нахабне звеличання. Він додав, що невдовзі ці війська ввійдуть до Лондона. Будь-який опір марний, ніщо не завадить їхній перемозі. І тоді я збагнув, що йому теж страшно.

Не знаю, чи треба пояснювати викладені мною факти. Гадаю, їх можна пояснити так: для європейців і американців існує порядок – єдиний можливий порядок: колись він звався Римом, нині – західною культурою. Бути нацистом (розігрувати енергійне варварство, удавати вікінґа, татарина, конкістадора XVI століття, ґаучо, червоношкірого) тривалий час неможливо – ні з психологічної, ні з моральної точки зору. Нацизм, як і пекло Еріуґени[438], слабує на ірреальність. Він не годиться для життя; люди можуть лише вмирати заради нього, брехати заради нього, вбивати й проливати кров заради нього. Ніхто на самоті зі своїм "я" не може бажати йому перемоги. Наважуся висловити таке припущення: Гітлер прагне своєї поразки. Гітлер підсвідомо сприяє військам, які неминуще покінчать із ним, як птахи з металевими пазурами й гідра (котрі мусили б знати, що вони чудиська) таємничим чином сприяли Гераклу.

Про "Ватек" Вільяма Бекфорда{706}

Вайлд приписує Карлайлу жарт про біографію Мікеланджело без жодної згадки про його твори. Реальність така складна, а історія така уривчаста й спрощена, що всезнаючий оглядач міг би написати хтозна-

скільки, ледь не безліч біографій якоїсь людини, де йшлося б про абсолютно різні речі, і ми б мусили прочитати їх чимало, перш ніж здогадалися б, що йдеться весь час про одну особу. Спробуймо і ми, хоч як це прикро, спростити одне окреме життя: припустімо, що воно складається з тринадцяти тисяч подій. Тоді одну з можливих біографій складатимуть номери 11, 22, 33…; іншу – 9, 13, 17, 21…; ще якусь – 3, 12, 21, 30, 39… Ймовірно, одна – це історія снів людини; інша – органів її тіла; третя – скоєних нею помилок; четверта – всіх миттєвостей, коли вона уявляла піраміди; п'ята – всіх її нічних і світанкових емоцій. Все сказане може видатися просто химерою – на жаль, це не так. Ніхто не згодиться писати літературну біографію письменника чи військову біографію воїна; всі воліють писати біографії з точки зору генеалогії, економіки, психіатрії, хірургії, поліграфії. Один із життєписів Едгара По налічує сімсот сторінок ін-октаво; автор був настільки заклопотаний змінами місцепроживання героя, що заледве спромігся на одну лише згадку про Мальстрем{707} і космогонію "Еврики". Інший приклад: кумедне зізнання з передмови до однієї з біографій Болівара: "У цій книзі бойові дії зображені так само скупо, як і в книзі цього ж автора про Наполеона". Жарт Карлайла випередив сучасну літературу: 1943 року було б дивним, якби в біографії Мікеланджело бодай один раз згадувалися його твори.

Всі ці роздуми спричинені біографією Вільяма Бекфорда (1760–1844), яка нещодавно побачила світ. У своєму Фонтхіллі Вільям Бекфорд дуже нагадує типового мільйонера, великого пана, мандрівника, книголюба, будівника палаців і розпутника; його біограф Чепмен проникає (або намагається проникнути) в суть його розпутного життя, але відмовляється від аналізу "Ватека" – повісті, десятьом останнім сторінкам якої Вільям Бекфорд завдячує своєю славою.

Я порівняв чимало відгуків на "Ватек". У передмові Маларме до перевидання 1876 року багато цікавих спостережень (наприклад, що повість починається на вершині вежі читанням зірок, а завершується у зачарованому підземеллі), однак написана вона таким діалектом французької мови, що читати її – справа невдячна або й неможлива.

Беллок ("A conversation wiíh ап Angel"[439], 1928) розмірковує про Бекфорда, не дбаючи про аргументи; він порівнює його прозу з вольтерівською, а самого Бекфорда вважає одним з найогидніших людей тих часів, one of the vilest man of his time. Мабуть, найбільш розсудливо висловився Сентсбері в одинадцятому томі "Cambridge History of English Literature"[440].

Власне кажучи, сюжет "Ватека" доволі простий. Ватек (Гарун бен Альмотасим Ватік Біла, дев'ятий халіф династії Аббасидів) зводить вавилонську вежу, щоб читати пророцтва зірок. Ті віщують йому низку див, які стануться завдяки дивовижній людині з невідомого краю. Невдовзі до столиці прибуває якийсь купець; обличчя в нього таке потворне, що сторожа супроводжує його до халіфа із заплющеними очима. Купець продає халіфу шаблю й зникає. Таємничі знаки, вигравірувані на лезі шаблі, сміються над цікавістю халіфа. Якийсь чоловік (котрий згодом також зникає) розгадує їх; одного дня напис сповіщає: "Я найменше диво краю, де все дивовижне й гідне найславетнішого правителя на землі", а наступного: "Горе тому зухвальцю, котрий сподівається взнати те, чого не мусить знати". Халіф вдається до магії: голос купця з мороку закликає його зректися мусульманської віри й поклонятися силам пітьми. Коли він так вчинить, йому відкриється Палац підземного вогню. Під його склепінням він знайде скарби, обіцяні йому зорями, талісмани, що підкоряють світ, корони царів, котрі жили ще до Адама, і серед них – вінець самого Сулеймана бен Дауда. Жадібний халіф погоджується; купець велить йому офірувати сорок людських життів. Минають криваві роки; Ватек, чия душа почорніла від мерзот, опиняється перед безлюдною горою. Земля розверзається; Ватек із жахом і надією спускається на дно світу. Помпезними галереями безмежного палацу блукають мовчазні й бліді юрби людей, що не дивляться одні на одних. Купець не збрехав: у Палаці підземного вогню повно коштовностей і талісманів, але це – Пекло. (У схожій історії доктора Фауста і в численних середньовічних легендах, що їй передують, Пекло – це покара для грішника, котрий уклав угоду із силами зла; у цій воно – і покара, і спокуса).

Сентсбері й Ендрю Ленґ запевняють або натякають, що славу Бекфорду приніс вигаданий ним Палац підземного вогню. Я вважаю, що тут ідеться про перше справді жахливе пекло у світовій літературі[441]. Зважуся висловити парадоксальну думку: найвідоміше літературне пекло – dolente regno[442] "Божественної комедії" насправді не є жахливим; це просто місце, де відбуваються жахливі речі. Різниця суттєва.

Стівенсон ("A Chapter on Dreams"[443]) розповідає, що в дитячих снах його переслідував огидний бурий колір; Честертон ("The Man who was Thursday", VI[444]) уявляє, що на західній межі світу нібито є дерево, більше (або менше) за звичайне дерево, а на східній – вежа, характер побудови якої сам по собі є порочним. Едгар По в "Рукописі, знайденому в пляшці" змальовує південне море, де корпус корабля росте, наче живе тіло моряка; Мелвілл присвячує не одну сторінку "Мобі Діка", щоб відтворити жах, який викликає неймовірна білість кита... Я навів чимало прикладів; мабуть, їх досить, аби підсумувати: пекло Данте підносить уявлення про в'язницю, пекло Бекфорда – про галереї жахів. "Божественна комедія" – одна з найбільш незаперечних і обґрунтованих книг у світовій літературі; "Ватек" – просто цікава дрібничка, the perfume and suppliance of a minute[445]; а проте я вважаю, що "Ватек" – нехай у зародковій формі – передвіщає диявольську розкіш Томаса Де Квінсі й Едгара По, Бодлера й Гюїсманса{708}. В англійській мові існує неперекладний епітет "uncanny" для визначення надприродного жаху; цей епітет (по-німецьки "unheimlich") можна застосувати до деяких сторінок "Ватека"; наскільки мені відомо, – на відміну від усієї попередньої літератури.

Чепмен називає деякі книги, які могли мати вплив на Бекфорда: "Bibliothèque Orientale"[446] Бартелемі Д'Ербело{709}, "Quatre Facardins"[447] Гамілтона{710}, "Вавилонська царівна" Вольтера, завжди зневажені й чарівні "Mille et une Nuits"[448] Галлана. Я додав би до цього списку "Carceri d'invenzione"[449] Піранезі{711}; звеличені Бекфордом офорти із зображенням могутніх палаців, які водночас є заплутаними лабіринтами. У першому розділі "Ватека" Бекфорд

перелічує п'ять палаців, що тішать п'ять чуттів; Маріно{712} в "Адонісі"{713} змалював п'ять подібних садів.

Лише три зимові дні й дві ночі 1782 року знадобились Вільяму Бекфорду, щоб відтворити трагічну історію халіфа. Він написав її по-французьки; 1785 року Генлі{714} переклав її на англійську. Оригінал не збігається з перекладом; Сентсбері завважив, що французька мова XVIII століття поступається англійській у зображенні "незбагненних жахів" (вислів Бекфорда) цієї виняткової історії.

Англійський переклад Генлі з'явився у 856-му випуску "Everyman's Library"[450]; відредагований Маларме оригінал вийшов друком із його ж таки передмовою у паризькому видавництві Перрена. Дивно, що у ретельній бібліографії Чепмена зовсім не згадуються ця редакція і ця передмова.

Буенос-Айрес, 1943 р.

Про книгу "The purple land"[451]

Цей первозданний роман Хадсона{715} можна звести до однієї формули – такої давньої, що вона може стосуватися й "Одіссеї", і такої простої, що несамохіть спрощує й викривляє саме поняття "формула". Герой вирушає в мандри, і його переслідують пригоди. До цього мандрівного й відчайдушного жанру належать "Золотий осел"{716} та уривки "Сатирикона"{717}, "Піквік" і "Дон Кіхот", "Кім" із Лагора та "Дон Сеґундо Сомбра"{718} із Ареко. Називати ці вигадані історії шахрайськими романами, на мою думку, несправедливо; по-перше, через зневажливе значення цього слова; по-друге, через їх обмеженість у просторі та часі (XVI століття в Іспанії, XVII – в Європі). До того ж це досить складний жанр. Попри деяку безладність, невідповідності та мінливість, йому притаманний певний потаємний порядок, що відкривається поступово. На пам'ять приходять знамениті приклади; мабуть, не знайдеться жодного, який би не мав своїх видимих вад.

Сервантес виряджає в мандри двох героїв: хирлявого ідальго, довготелесого, аскетичного шаленця і опецькуватого красномовця-селюка, обжерливого й поміркованого лихослова: така симетрична настійлива невідповідність зрештою робить їх нереальними, зводить до циркових персонажів (Луґонес у сьомому розділі "Паядора" вже робить цей закид.) Кіплінґ вигадує Друга Всього Сущого, волелюбного Кіма: через кілька розділів, спонукуваний хтозна-яким патріотичним збоченням, він перетворює того на шпигуна. (У своїй написаній через тридцять п'ять років літературній автобіографії Кіплінґ демонструє, що не розкаюється і навіть не усвідомлює цього.) Я згадую ці вади без ворожості, лише задля того, щоб так само неупереджено проаналізувати "The Purple Land".

У жанрі роману, який я тут розглядаю, первісні зразки прагнуть звичайної послідовності пригод, їх простої змінності; найкращим прикладом тут у чистому виді є "Сім подорожей Сіндбада Мореплавця". В інших (дещо складніших) події мають виявити характер героя, тобто його безглузді вчинки та манії; така перша частина "Дон Кіхота". Є й такі (більш пізні), де рух відбувається у двох напрямках і є взаємним: герой змінює обставини, а обставини – характер героя. Це друга частина "Дон Кіхота", "Геклберрі Фінн" Марка Твена й власне "The Purple Land". Ця вигадана історія насправді має два сюжети. Перший – видимий: пригоди англійського хлопця на ім'я Річард Лем на Східному Березі. Другий – внутрішній і невидимий: щаслива адаптація Лема, його поступове навернення до варварських звичаїв, що певною мірою нагадує Руссо{719} і певного мірою випереджає Ніцше. Його "Wanderjahre"[452] є також і "Lehrjahre"[453]. Хадсон на власній шкурі взнав суворість напівдикого пастушачого життя; Руссо та Ніцше – лише завдяки незрушним томам "Histoire Générale des Voyages"[454] і Гомеровим епопеям. Сказане зовсім не означає, що "The Purple Land" – книга абсолютно бездоганна. Вона має одну очевидну ваду, пов'язану швидше за все з несподіванками імпровізації: деякі пригоди видаються безпідставно марудними. Я маю на увазі фінал: він доволі складний, щоб стомити читача, але нездатний його зацікавити. У цих обтяжливих розділах Хадсон наче не усвідомлює, що його книга – це послідовність

подій (майже така ж чиста послідовність, як у "Сатириконі" або "Пройдисвіті на ім 'я Паблос"{720}) і гальмує її зайвою витіюватістю. Йдеться про досить поширену помилку: Діккенс у всіх своїх романах вдається до такого ж марнослів'я.

Мабуть, жоден твір "літератури ґаучо" не перевершує "The Purple Land". Було б прикро, якби певна топографічна неуважність і три-чотири помилки чи обмовки приховали від нас цей факт... "The Purple Land" – суто креольська книга. Та обставина, що оповідач – англієць, виправдовує деякі необхідні читачеві пояснення та нарочитість, які були б недоречними в устах ґаучо, звичного до таких речей. У тридцять першому числі журналу "Sur"[455] Есекіель Мартінес Естрада стверджує: "Наша дійсність не мала й ніколи не матиме такого поета, художника та тлумача, як Хадсон. Ернандес – лише частинка тієї космічної панорами аргентинського життя, оспіваної, відтвореної та відкоментованої Хадсоном... Приміром, останні сторінки "The Purple Land" – це найглибша філософія та найвище виправдання Латинської Америки перед західною цивілізацією та цінностями вченої культури". Як бачимо, Мартінес Естрада, не вагаючись віддав перевагу творчості Хадсона над найвидатнішою книгою нашої "літератури ґаучо". Передусім, "The Purple Land" незрівнянно масштабніша. "Мартін Ф'єрро" (незважаючи на спроби Лугонеса її канонізувати) меншою мірою є епопеєю про наші витоки – і це 1872 року! – ніж автобіографією поножовщика, спотвореною бравадою та скигленням, які ледь не провіщають танго. В Аскасубі більше жвавості, більше радості та мужності, але всі ці риси уривчасті й ледь помітні у трьох випадкових томах по чотириста сторінок кожний. "Дон Сеґундо Сомбра", попри достовірність діалогів, зіпсований бажанням звеличити найпримітивнішу працю. Всім відомо, що оповідачем тут виступає ґаучо; відтак удвічі невиправданою є ця театральна гігантоманія, що обертає приборкання молодих бичків на сцену битви. Гуїральдес підносить голос, щоб розповісти про повсякденну працю селян; Хадсон (як Аскасубі, Ернандес, Едуардо Ґутьєррес) навіть про жорстокі речі говорить звичним тоном.

Хтось може завважити, що в "The Purple Land" ґаучо зображений описово, як другорядний персонаж. Тим краще для точності портрета, – відповім я. Ґаучо – людина похмура, йому незнайомі витончені втіхи спогадань чи самоаналізу, або він їх зневажає; робити з нього захопленого оповідача власної біографії означає калічити його.

Інше влучення Хадсона – географія. Народившись у провінції Буенос-Айрес, у магічному колі пампи, він, однак, обирає місцем дії фіалкову землю, де від початку до кінця орудували повстанські загони: Східний Берег. В аргентинській літературі в моді ґаучо з провінції Буенос-Айрес; парадоксальною причиною такої переваги є наявність великого міста, Буенос-Айреса, батьківщини всіх відомих авторів "літератури ґаучо". Якщо замість літератури звернутися до історії, неважко впевнитися, що уславлені в літературі ґаучо насправді відіграли незначну роль у долі цієї провінції і зовсім ніяку в історії країни. Типове угруповання ґаучо під час війни – загін кінних повстанців – у Буенос-Айресі з'являвся лише час від часу. Тут панувало місто та його ватажки. Хіба що поодинока людина – чи то Чорна Мураха згідно з судовими документами, чи то Мартін Ф'єрро в літературі – могла привернути увагу поліції своїм розбійництвом.

Хадсон, як я вже казав, обирає для пригод свого героя інший берег. Цей слушний вибір дозволяє йому збагатити історію Річарда Лема примхами долі та перипетіями війни; до того ж примхлива доля сприяє бурлацькому коханню. Маколей{721} у статті про Беньяна дивується, що фантазії однієї людини згодом стають спогадами багатьох. Фантазії Хадсона залишаються в пам'яті: британські кулі, що свистять уночі під Пайсанду; замислений ґаучо, котрий перед боєм з насолодою палить сигару; дівчина, яка віддається чужинцеві на безлюдному березі річки.

Доводячи до досконалості поширений вислів Босвела, Хадсон пише, що багато разів брався за вивчення метафізики, але завжди його заняття переривало щастя. Ця фраза (одна з найбільш пам'ятних серед усіх, що їх подарувала мені дружба з літературою) типова для цієї людини та цієї книги. Незважаючи на потоки пролитої крові та розлуки

персонажів, "The Purple Land" – одна з небагатьох щасливих книг на світі. (Іншою, також американською і також із присмаком раю, є "Геклберрі Фінн" Марка Твена.) Йдеться не про безладну суперечку песимістів та оптимістів, не про доктринерське щастя, що його беззастережно запроваджує патетичний Вітмен, я маю на увазі щасливий душевний стан Річарда Лема, його здатність приймати будь-які примхи буття, сприятливі чи ворожі.

І останнє зауваження. Сприймати чи не сприймати креольські мотиви – не так важливо, однак справа в тому, що з усіх іноземців (включаючи, звичайно, іспанців) сприймають їх лише англосакси: Міллер{722}, Робертсон, Бертон, Канінґейм Ґрем{723}, Хадсон.

Від Хтось до Ніхто

Спочатку Бог був Богами (Елоїм) – множиною, яку дехто називає множиною величі, а інші – повноти, і яку вважають відлунням давнього многобожжя або передвістям проголошеного в Нікеї{724} вчення про те, що Бог єдиний у трьох іпостасях. Елоїм відмінює дієслова в однині; перший вірш Біблії дослівно каже: "На початку Боги створив небо та землю". Незважаючи на деяку непевність множини, Елоїм конкретний; він зветься Богом Єговою, і ми читаємо про нього, що по Раю ходив, як повіяв денний холодок або, як сказано в англійському тексті, in the cool of the day. Йому властиві людські риси; в одному місці Святого Письма читаємо: "І пожалкував був Господь, що людину створив на землі. І засмутився Він у серці своїм", в іншому: "Я – Господь, Бог твій, Бог ревнивий", ще в одному: "І розпалиться гнів Мій на них". Суб'єктом цих висловлювань, поза сумнівом, є Хтось тілесний, хто із плином століть набував дедалі збільшених і розпливчастих форм. Він мав різні імена: Сила Якова, Камінь Ізраїлю, Я Сущий, Бог Воїнства, Цар над Царями. Останнє, що, безперечно, виникло на противагу Рабу Рабів Господніх Григорія Великого{725}, в оригіналі вживається як найвищий ступінь від слова "цар". "Гебрейська мова, – зазначає брат Луїс де Леон{726}, – має властивість подвоювати ті ж самі слова таким чином, щоб звеличити чиєсь добро чи зло. Відтак сказати "Пісня пісень"[456] – однаково, що

сказати по-іспанськи "пісня з-поміж пісень", "людина з-поміж людей", тобто "знаний і видатний серед усіх, той, хто переважає багатьох". У перші століття нашої ери теологи вводять в обіг префікс omni, який раніше застосовувався у прикметниках для зображення природи та Юпітера. З'являються слова "omnipotente", "omnipresente", "omniscio"[457], які перетворюють Бога на поштиве сум'яття неймовірних найвищих ступенів. Така термінологія, як і інші, начебто обмежує божество: наприкінці V століття невідомий автор "Corpus Dionysiacum" запевняє, що жоден стверджувальний присудок не личить Богові. Про Нього нічого не слід стверджувати, але все можна заперечувати. Шопенгауер сухо зазначає: "Це єдина правдива теологія, але вона позбавлена змісту". Написані грецькою мовою трактати та листи, що складають "Corpus Dionysiacum", у IX столітті стикаються з читачем, який перекладає їх на латину: це Іоанн Еріуґена, або Скот, тобто Іоанн Ірландець, відомий в історії як Скот Еріуґена, що означає Ірландський Ірландець. Він формулює вчення пантеїстичного штабу: окремі речі є теофаніями (тобто божественними одкровеннями або богоявленнями), і за ними – сам Бог, який є єдиною реальністю, одначе "Він не знає, що Він є, бо Він ніяке не "що", Він незбагненний ні для самого Себе, ні для будь-якого розуму". Він не розумний, бо Він більше ніж розумний; Він не добрий, бо Він більше ніж добрий; незбагненним чином Він переважає й відкидає всі атрибути. Щоб визначити Його, Іоанн Ірландець вживає слово "nihilum", тобто "ніщо". Бог – це первісне ніщо, з якого почалося Творіння, creatio ex nihilo[458], безодня, в якій зародилися архетипи, а потім самі створіння. Він – Ніщо і Ніхто; ті, хто сприйняв Його таким, відчували, що бути Ніщо важить більше, ніж бути Хтось або Щось. Так само Шанкара{727} вчить, що люди, коли вони в глибокому сні, – це і Всесвіт, і Бог.

Наведений тут плин думок, звичайно, не є випадковим. Усім культам властиві звеличення аж до перетворення у ніщо або принаймні така тенденція; ми безпомильно спостерігаємо це у випадку з Шекспіром. Його сучасник Бен Джонсон схиляється перед ним, не переступаючи межу ідолопоклонства, on this side Idolatry; Драйден{728} проголошує його Гомером англійських драматичних поетів, хоча й визнає, що він

зазвичай позбавлений смаку та пишномовний; розсудливе XVIII століття прагне оцінити його чесноти й засудити помилки; Моріс Морґан{729} 1774 року стверджує, що король Лір і Фальстаф – не що інше, як дві іпостасі самого автора, породжені грою його уяви; на початку XIX століття до цієї думки повертається Колрідж, для якого Шекспір уже не людина, а літературна версія нескінченного бога Спінози. "Шекспір – людина, – пише він, – був natura naturata, наслідком, одначе загальне, що потенційно міститься в окремому, відкрилося йому не як підсумок спостережень над певною кількістю випадків, а як субстанція, здатна до нескінченних перевтілень, одним із яких було його власне існування". Хезліт погоджується й стверджує: "Шекспір був подібним до всіх людей, але не схожим ні на кого. Власне, він був нічим, а проте був усім, чим люди є або можуть стати". Згодом Гюґо порівняв його з океаном – розплідником найрізноманітніших форм життя[459].

Бути чимось неминуче означає не бути всім іншим; невиразне передчуття цієї істини змусило людей уявити, що не бути краще, ніж бути чимось, і що це певною мірою означає бути всім. Саме ця оманлива вигадка міститься в словах царя з індійської легенди, котрий зрікся влади й жебрає на вулиці: "Відтепер я не маю царства, а відтак моє царство не має кордонів, відтепер моє тіло не належить мені, а відтак мені належить уся земля". Шопенгауер зазначив, що історія – це нескінченний безладний сон людських поколінь; цей сон містить образи, що повторюються, можливо, він і не містить нічого, крім цих образів; одним із них є те, про що йдеться на цій сторінці.

Буенос-Айрес, 1950 р.

Версії однієї легенди

Людям прикро дивитися на старих, хворих і небіжчиків, а проте всі люди підвладні смерті, хворобам і старості; Будда запевняв, що думка про це змусила його кинути рідний дім та батьків і одягти жовте вбрання аскета. Це засвідчено в одній із канонічних книг; в іншій переповідається притча про п'ятьох таємних вісників богів: хлопчика,

згорбленого старика, паралітика, катованого злочинця та мерця; у такий спосіб боги сповіщають, що людям судилося народжуватись, старіти, хворіти, терпіти справедливу кару й помирати. Суддя Тіней (в індуїстській міфології цей обов'язок виконує Яма{730}, бо він – перша померла людина) запитує грішника, чи не бачив той вісників; грішник відповідає, мовляв, так, бачив, але не зрозумів сенсу їхнього послання; охоронці зачиняють його в охопленому полум'ям домі. Можливо, Будда не вигадав цю зловісну притчу, досить того, що він її переповів (Majjhima nikaya, 130), ніяк не пов'язавши з власним життям.

Реальність може бути надто складною для переказу; легенда відтворює її з незначними похибками, дозволяючи їй мандрувати світом і передаватись із уст в уста. У притчі і в оповіді Будди згадуються троє: старик, хворий і мрець; час об'єднав два тексти в один і, перемішавши їх, створив іншу історію.

Сіддхартха, Бодхисатва, майбутній Будда – син великого царя Суддходани з роду Сонця. В ніч його зачаття матері сниться, нібито в її правий бік входить білосніжний слон із шістьма бивнями[460]. Віщуни розтлумачили, що її син буде царем Всесвіту або обертатиме колесо вчення[461] і напучатиме людей, як звільнятися від життя та смерті. Цар, однак, воліє, щоб Сіддхартха досяг величі в часі, а не у вічності, тож зачиняє його в палаці, звідки прибрано всі речі, які могли б відкрити йому тлінність буття. Так минають двадцять дев'ять років примарного щастя, позначеного чуттєвими втіхами, коли це одного ранку Сіддхартха виїздить із палацу в кареті й, приголомшений, бачить згорбленого чоловіка "з волоссям не таким, як у всіх, і тілом не таким, як у всіх"; простуючи, той спирається на ціпок, його тіло тремтить. Він запитує, що це за чоловік; візник пояснює, що це старик і що всі люди на землі мають зробитися такими. Стурбований Сіддхартха наказує негайно вертатися до палацу, однак, виїхавши з нього іншим разом, бачить прокаженого; того лихоманить, а все його тіло всіяне виразками; візник пояснює, що це хворий і така небезпека може підстерегти будь-кого. Виїхавши з палацу знову, Сіддхартха бачить людину, котру несуть у труні; йому пояснюють, що ця нерухома людина мертва і кожен, хто

народжується, мусить померти. Виїхавши з палацу востаннє, він бачить жебрущого монаха, котрому байдуже – помирати чи жити: на його обличчі умиротворення. Сіддхартха знаходить свій шлях.

Харді{731} ("Der Buddhismus nach älteren Pali-Werken"[462]) похвалив легенду за колоритність; сучасний індолог А. Фуше{732}, чий глузливий тон не завжди доречний або чемний, пише, що, з огляду на необізнаність Бодхисатви, ця історія не позбавлена певного драматизму та філософського сенсу. На початку V століття нашої ери чернець Фа Сянь{733} вирушив до Індії на пошуки священних книг і побачив там руїни міста Капілавасту й чотири фігури, зведені Ашокою{734} на згадку про ці зустрічі на півночі, півдні, сході та заході міського муру. На початку VII століття християнський чернець написав повість під назвою "Варлаам та Йоасаф"; Йоасаф (Бодхисатва) – син індійського царя; астрологи передвіщають, що він стане правителем іншого, найвеличнішого царства; цар зачиняє сина в палаці, однак Йоасаф від сліпця, прокаженого та умираючого дізнається про нещасливу долю людей. А самітник Варлаам зрештою навертає його до справжньої віри. Ця християнська версія легенди була перекладена багатьма мовами, у тому числі голландською та латиною; завдяки Хокону Хоконарсону{735} в Ісландії на початку XIII століття з'явилася сага про Варлаама. Кардинал Чезаре Бароніо{736} помістив Йоасафа до свого "Римського мартиролога" (1585–1590); 1615 року Дієґо де Коуту{737} у продовженні "Декад" засудив будь-які аналогії між облудною індійською легендою та правдивою й благочестивою історією святого Йоасафа. Усе це та багато іншого читач знайде у першому томі "Походження роману" Менендеса-і-Пелайо{738}.

Легенда, яка на Заході передбачала канонізацію Будди Римом, мала, проте, одну ваду: зустрічі, про які в ній ідеться, справляють враження, але в них важко повірити. Чотири виходи Сіддхартхи і чотири повчальні персонажі не в'яжуться з грою випадку. Богослови, для яких питання естетики важать менше, ніж навертання людей до віри, намагалися виправдати цю недоречність; Кеппен{739} ("Die Religion des Buddha"[463], 1, 82) відзначає, що в останній версії легенди прокажений,

мрець і монах – це видіння, створені божествами, щоб напучати Сіддхартху. Так, у третій книзі санскритського епосу "Буддхачаріта"{740} йдеться про те, що боги створили мерця, але жодна людина, крім візника та принца, його не бачить. В одному легендарному життєписі XVI століття чотири видіння є чотирма метаморфозами одного бога (Wieger. "Vies chinoises du Bouddha"[464], 37–41).

Ще далі йде "Lalitavistara"[465]. Про цю компіляцію прози та віршів, написану зіпсованим санскритом, зазвичай відгукуються дещо зневажливо; на її сторінках історія Спасителя набуває подекуди гнітючого, подекуди запаморочливого перебільшення. Будда, якого оточують дванадцять тисяч ченців і тридцять дві тисячі бодхисатв, відкриває богам текст твору; з високості четвертого неба він визначає час, континент, царство та касту, в яких він відродиться, щоб згодом померти востаннє; вісімдесят тисяч барабанів супроводжують його слова, а в тілі його матері накопичена сила десяти тисяч слонів. У цій дивній поемі Будда керує кожним етапом своєї долі; він змушує божества створити чотири символічні фігури і, запитуючи про них візника, наперед знає, хто вони й що означають. Фуше бачить у цьому звичайну запопадливість авторів, які не можуть допустити, щоб Будда не знав того, що знає слуга; на мою думку, ключ до цієї загадки в іншому. Будда створює образи і потім запитує у когось про їхній сенс. З богословської точки зору, мабуть, слід було б відповісти: книга належить до школи махаяни{741}, яка вчить, що Будда минущий – еманація або відбиток Будди вічного; Будда небесний віддає накази, Будда земний страждає через них або їх виконує. (Наше століття, використовуючи іншу міфологію та іншу лексику, говорить про позасвідоме). Людське єство Сина, другої іпостасі Бога, волало з розп'яття: "Боже Мій, Боже Мій, нащо Мене Ти покинув?"; так само людське єство Будди жахнулося того, що створила його божественна сутність... А проте, щоб вирішити це питання, зовсім необов'язково вдаватися до таких богословських тонкощів; досить згадати, що всі релігії Індостану і, зокрема, буддизм вчать, що світ примарний. Старанна гра (Будди), – каже "Lalitavistara"; гра або сон, – стверджує

махаяна, – земне життя Будди – це також сон. Сіддхартха обирає собі народ та батьків. Сіддхартха створює чотири фігури, що дивують його самого. Сіддхартха робить так, що кожна наступна фігура прояснює сенс попередніх; усе це розумно, якщо дивитися на це як на сон Сіддхартхи. А ще краще як на сон, в якому діє Сіддхартха (наче прокажений або монах) і який нікому не сниться, тому що для північного буддизму і світ, і прозеліти{742}, і нірвана, і коло перевтілень, і Будда – однаково примарні. Ніхто не заглиблюється в нірвану, – читаємо ми в одному знаменитому трактаті, – оскільки заглиблення незліченної кількості людей у нірвану рівнозначно розвіянню чар, створюваних величним магом; в іншому місці зазначається, що все – порожнеча, одна лише назва, у тому числі й книга, яка це стверджує, і людина, котра її читає. Хоч як це парадоксально, однак згадувані в ній величезні числа не надають, а позбавляють поему реальності; дванадцять тисяч ченців і тридцять дві тисячі бодхисатв менш конкретні, ніж один чернець і один Бодхисатва. Гігантські масштаби та числа (XII глава містить ряд із двадцяти трьох слів, що означають одиницю, після якої йде наростаюче число нулів, від 9 до 49, 51 та 53) – це лише величезні потворні бульки, бундючність Нічого. Уявне таким чином зруйнувало історію; спочатку оманливими зробилися фігури, згодом принц, а далі – разом з ним – усі покоління та Всесвіт.

Наприкінці XIX століття Оскар Вайлд запропонував свою версію; щасливий принц помирає замкнений у власному палаці, так і не зазнавши знегод, але його посмертна статуя бачить їх зі свого п'єдесталу.

Хронологія Індостану непевна; моя ерудиція тим паче. Кеппен і Герман Бек{743} можуть помилятися так само, як і автор цих нотаток; мене б не здивувало, якби моя версія легенди виявилася фантастичною, точною по суті і помилковою в деталях.

Від алегорій до романів

Усі ми вважаємо алегорію естетичною помилкою. (Я ледь не написав "нічим іншим як помилкою естетики", але згодом завважив, що цей вислів містить алегорію.) Наскільки мені відомо, жанр алегорії досліджували Шопенгауер ("Welt als Wille und Vorstellung"[466], 50), Де Квінсі ("Writing", XI, 198), Франческо де Санктіс{744} ("Storia della letteratura italiana"[467], VII), Кроче ("Estetica"[468]) та Честертон ("G. F. Watts"[469], 83); у цьому нарисі я обмежуся двома останніми. Кроче заперечує алегоричне мистецтво, Честертон його обстоює; гадаю, рацію має перший, але хотів би зрозуміти, як могла завоювати таку прихильність форма, що видається нам невиправданою.

Кроче висловлюється цілком чітко; тому я обмежуся тим, що наведу його слова: "Коли символ сприймається як щось невід'ємне від мистецької інтуїції, він є синонімом самої інтуїції, яка завжди має ідеальний характер. Коли символ сприймається окремо, якщо з одного боку виражається символ, а з іншого – те, що він символізує, тоді має місце інтелектуальна помилка; уявний символ відтворює тут абстрактне поняття, тобто йдеться про алегорію-науку або мистецтво, що наслідує науку. А проте слід бути об'єктивними щодо алегоричного і завважити, що іноді воно доречне. З "Визволеного Єрусалима"{745} можна почерпнути якусь мораль; з "Адоніса" Маріно, співця сластолюбства – думку про те, що необмежена насолода призводить до страждань; перед якоюсь статуєю скульптор може помістити табличку з написом "Милосердя" або "Доброта". Такі алегорії, коли вони додаються до завершеного твору, йому не шкодять. Тоді це висловлювання, що додаються ззовні до вже наявних висловлювань. До "Єрусалима" додається одна сторінка прози, що висловлює іншу думку поета; до "Адоніса" – рядок або строфа, яка висловлює те, що поет хотів дати зрозуміти; до статуї – слово милосердя або доброта". На 222-й сторінці книги "Поезія" (Барі, 1946) тон більш суворий: "Алегорія – не прямий спосіб вираження духу, а різновид письма чи криптографії".

Кроче не визнає відмінності між змістом і формою. Одне – це друге. Алегорія видається йому жахливою, бо намагається зашифрувати в одній формі два змісти: прямий або буквальний (ведений Верґілієм

Данте приходить зрештою до Беатріче) і образний (ведена розумом людина приходить зрештою до віри). Він вважає таку манеру письма надто вигадливою.

Честертон, захищаючи алегорію, передусім заперечує, що мова здатна вичерпно відтворити реальність. "Людина знає, що в душі є відтінки більш бентежні, різноманітні й загадкові, ніж барви осіннього лісу… А проте вона вірить, що всі ці відтінки, з усіма їх змішаннями та перевтіленнями, можуть бути точно відтворені за допомогою сумнівного механізму рохкання та пищання. Вірить, що з нутра якогось біржовика насправді йдуть звуки, які відтворюють усі таємниці пам'яті й усі муки пристрасті". Та якщо проголошено, що мови не досить, отже має бути щось інше; це – поряд з архітектурою та музикою – може бути алегорія. Хоча вона складається зі слів, але це не мова як така, а мова знаків, сповнених величної сили й таємничих прозрінь, що їх являє саме слово. І знак цей більш точний, ніж звичайне слово, більш місткий, насичений і вдалий.

Мені важко сказати, хто з двох знаменитих сперечальників має рацію; знаю лише, що колись мистецтво алегорії здавалося чарівним (вигадливий "Роман про Троянду" зберігся у двохстах рукописах, хоча налічує двадцять чотири тисячі рядків), а нині вважається нестерпним. До того ж, видається не лише нестерпним, а й безглуздим і порожнім. Ні Данте, котрий відтворив історію свого кохання у "Vita nuova"[470], ні римлянин Боецій, котрий у павійській вежі, в тіні меча свого ката, творив трактат "De consolatione"[471], не зрозуміли б нашого почуття. Як же пояснити цю суперечність, якщо заздалегідь не пристати на думку про мінливість смаків?

Колрідж зазначив якось, що всі люди народжуються послідовниками Аристотеля або Платона. Останні вважають ідеї реальністю, перші – узагальненнями; для них мова – не що інше, як система непевних символів; для других – карта Всесвіту. Послідовник Платона знає, що світ – це своєрідний космос, порядок; послідовнику Аристотеля цей порядок може видатися помилкою або вигадкою нашого

небезстороннього розуму. Крізь відстань і час два безсмертних антагоністи змінюють мови та імена: з одного боку це Парменід, Платон, Спіноза, Кант, Френсіс Бредлі; з іншого – Геракліт, Аристотель, Локк, Г'юм, Вільям Джеймс. У ретельних школах Середньовіччя всі покликалися на напутника людського розуму Аристотеля ("Бенкет", IV, 2), однак номіналісти – насправді послідовники Аристотеля, реалісти – Платона. Джордж Генрі Льюїс вважав, що єдиною середньовічною суперечкою, яка має філософську цінність, є полеміка між номіналізмом і реалізмом; твердження досить необережне, проте воно підкреслює значення тієї затятої суперечки, яку на початку IX століття спричинило одне висловлювання Порфирія{746}, перекладене й витлумачене Боецієм; суперечки, що її наприкінці XI століття продовжили Ансельм і Росцелін{747}, а в XIV оживив Вільям Окам.

Як і слід було чекати, з плином часу проміжні позиції та застереження помножилися до нескінченності; а проте слід зазначити, що для реалізму первісними були універсали (Платон сказав би ідеї, форми, ми кажемо – абстрактні поняття), тоді як для номіналізму – особистості. Історія філософії – не ілюзорний музей розваг і гри слів; ймовірно, ці дві тези відповідають двом способам пізнання дійсності. Моріс де Вулф{748} пише: "Ультрареалізм отримав перших прихильників. Хроніст Герман{749} (XI століття) називає antiqui doctores тих, хто навчає діалектиці in re[472]; Абеляр{750} говорить про неї як про давнє вчення, і до кінця XII століття щодо її супротивників уживається слово "moderni". Теза, сьогодні неймовірна, здавалася очевидною в IX столітті і певним чином зберігалася до XIV. Номіналізм, колись відомий небагатьом, сьогодні захоплює всіх; його перемога така всеосяжна й визначальна, що в самій його назві немає потреби. Ніхто не проголошує себе номіналістом, бо інших просто не існує. А проте спробуймо збагнути, що в Середньовіччя сутністю були не люди, а людство, не особистості, а вид, не види, а рід, не роди, а Бог. Мені здається, від цих понять (найяскравішим виявом яких є, мабуть, четверна система Еріуґени) походить алегорична література. Вона є міфологією абстракцій, так само як роман – міфологія індивідів. Однак абстракції персоніфіковані, і тому в кожній алегорії є щось від роману.

Індивіди, яких пропонують романісти, прагнуть узагальнень (Дюпен – це Розум, дон Сеґундо Сомбра – Ґаучо); в романах є елемент алегорії.

Перехід від алегорії до роману, від роду до індивідів, від реалізму до номіналізму потребував кількох століть, але я наважуся нагадати точну дату. Це той день 1382 року, коли Джефрі Чосер, який, можливо, не вважав себе номіналістом, вирішив перекласти англійською рядок Боккаччо "E con gli occulti ferri i Tradimenti" ("І Зрада із прихованим кинджалом") і відтворив його так: "The smyler with the knyf under the cloke" ("Сміхун із кинджалом під плащем"). Оригінал – у сьомій книзі "Тесеїди"; англійський переклад – у "Knight's Tale"[473].

Буенос-Айрес, 1949 р.

Заувага про (до) Бернарда Шоу

Наприкінці XIII століття Раймунд Луллій{751} (Рамон Луль) надумав розгадати всі таїни світу за допомогою приладу, який складався з двох концентричних дисків, що оберталися, – різних за розмірами, поділених на сектори, з нанесеними на них латинськими словами; Джон Стюарт Міл на початку XIX століття злякався, що одного дня вичерпається кількість музичних комбінацій і в майбутньому не залишиться місця для досі невідомих Веберів і Моцартів; Курт Ласвіц наприкінці XIX століття тішився гнітючою фантазією про всесвітню бібліотеку, яка містила б усі ймовірні комбінації з двадцяти з чимось орфографічних знаків, здатних висловити будь-що будь-якою людською мовою. Машина Луллія, страх Міла й химерна бібліотека Ласвіца можуть викликати глузування, а проте вони лише утрирують загальну тенденцію: сприймати метафізику та мистецтво як своєрідну гру комбінацій. Ті, хто грає у цю гру, забувають, що книга – не просто словесна конструкція або низка таких конструкцій; книга – це діалог з читачем, інтонація, надана його голосу, й низка мінливих і сталих образів, залишених у його пам'яті. Цей діалог нескінченний; слова "anica silentia lunae"[474] означають сьогодні зворушливий, мовчазний і сяйливий місяць, а в "Енеїді" означали з'єднання планет, пітьму, що дозволила грекам проникнути в укріплену

Трою...[475] Література невичерпна хоча б з тієї поважної та простої причини, що невичерпною є й одна-єдина книга. Адже книга – не відокремлена сутність, а зв'язок, вісь незчисленних зв'язків. Одна література відрізняється від іншої, більш пізньої чи ранньої, не так текстами, як способом їх прочитання: якби мені було дано прочитати будь-яку сьогоднішню сторінку – хоча б оцю – так, як її читатимуть у двохтисячному році, я взнав би, якою буде тодішня література. Уявлення про літературу як про формальну гру в кращому випадку призводить до наполегливої праці над періодом і строфою, до майстерного оздоблення (Джонсон, Ренан, Флобер), а в гіршому – до недоладностей твору, складеного з дивацтв, продиктованих марнославством або волею випадку (Ґрасіан, Еррера-і-Рейсіґ{752}).

Якби література була тільки словесною алгеброю, кожен міг би написати будь-яку книгу, перепробувавши всі можливі варіанти. Карбована формула "Все тече" зводить до двох слів філософію Геракліта: Раймунд Луллій сказав би, що досить, взявши перше з них, спробувати всі неперехідні дієслова, щоб знайти друге і – завдяки методичній грі випадку – осягнути цю та безліч інших філософій. Мушу зазначити, що формула, одержана методом виключення, позбавлена цінності й навіть сенсу; для того, щоб вона мала якусь цінність, ми мусили б сполучити її з Гераклітом, з досвідом Геракліта, нехай навіть "Геракліт" був би уявним суб'єктом цього досліду. Я сказав, що книга – це діалог, форма зв'язку; в діалозі співрозмовник не є сумою або середньою величиною сказаного: він може мовчати, виказуючи розум, і подавати глибокодумні репліки, виявляючи глупоту. У літературі так само: Д'Артаньян здійснює незліченні подвиги, а Дон Кіхота лупцюють і беруть на глум, однак перевага Дон Кіхота є очевидною. Звідси – одна естетична проблема, яку досі не ставили: чи може автор створити персонажів, які б переважали його? Я відповів би: ні, і ця негативна відповідь враховувала б інтелектуальні й моральні чинники. Гадаю, ми нездатні створювати персонажі, розумніші й шляхетніші за нас самих у наші найкращі хвилини. На цій думці ґрунтується моє переконання у вищості Шоу. Корпоративні та муніципальні проблеми його перших творів утратять або вже втратили цікавість; жарти "pleasant plays"[476]

ризикують одного дня зробитися такими ж недоречними, як і шекспірівські (гумор, я підозрюю, взагалі жанр усний, несподіваний дарунок бесіди, а не написаного тексту); ідеї, висловлені у прологах, і пишномовні тиради знайдуться у Шопенгауера та Семюела Батлера[477]; а проте Лавінія, Бланко Поснет, Кріґан, Шотовер, Річард Даджен, а надто Юлій Цезар переживуть будь-якого героя, вигаданого сучасним мистецтвом. Варто уявити поруч із ними пана Теста або фіглярського Заратустру, і з подивом, навіть приголомшено виявляєш перевагу Шоу. 1911 року, повторюючи тогочасні банальності, Альберт Зерґель міг написати: "Бернард Шоу – руйнівник самого поняття про героїчне, він – убивця героїв" ("Dichtung und Dichter der Zeit"[478], 214); він не розумів, що "героїчне" не означає "романтичне" і втілене в капітані Блюнчлі з "Arms and the Man"[479], а не в Сергії Саранові…

Френк Гарріс у біографії Бернарда Шоу наводить його чарівний лист, де є такі слова: "Я вміщую все і всіх, а сам я ніщо й ніхто". З цього ніщо (такого схожого на ніщо Бога перед творенням світу і на первісне божество, що його інший ірландець, Іоанн Скот Еріуґена, назвав "Nihil"[480]), Бернард Шоу вивів майже незліченних персонажів або dramatis personae[481]; я підозрюю, що минущий з-поміж них швидше за все такий собі Дж. Б. Ш., котрий виконував перед публікою роль письменника й залишив на шпальтах газет стільки легковажних дотепів.

Основними темами Шоу є філософія та етика: природно й неминуче його не цінують у нашій країні або цінують лише завдяки деяким епіграмам. Аргентинець сприймає світ як вияв випадковості, несподіване сполучення Демокритових атомів; філософія його не цікавить. Етика також: соціальне зводиться для нього до конфлікту індивідів або класів чи націй, де дозволено все, аби тільки не програти й не зробитися об'єктом глузування.

Характер людини та його мінливість – головна тема сучасного роману; лірика – послужливе звеличення любовних перемог і поразок; філософія Ґайдеґера{753} та Ясперса{754} робить кожного з нас

цікавим співрозмовником у потаємному й постійному діалозі з небуттям або Богом; ці напучення, можливо, й чарівні за формою, зміцнюють ілюзію "Я", що його веданта засуджує як смертний гріх. Зазвичай вони розігрують розпач і тугу, але приховано плекають марнославство; в цьому сенсі вони аморальні. Творчість Шоу, навпаки, залишає присмак визволення. Присмак учення стоїків і присмак саг.

Буенос-Айрес, 1951 р.

Відлуння одного імені

Роз'єднані в часі й просторі один Бог, одна мрія та один безумець, котрий усвідомлює, що він безумець, повторюють один незрозумілий вислів; завдання цих нотаток – переповісти й зважити ці слова та їх відлуння.

Первісний уривок зі Святого Письма загальновідомий. Він міститься у третій главі другої книги П'ятикнижжя{755} Мойсеєвого, що зветься "Вихід". Там ми читаємо, що вівчар Мойсей, автор і головний герой книги, спитав у Бога, яке ім'я Його, і Той відповів: "Я Той, що є". Перш ніж розглядати ці загадкові слова, мабуть, не завадило б згадати, що для магічного та первісного розуму імена – не довільні знаки, а істотна частка того, що вони визначають[482]. Так, австралійські аборигени отримують таємні імена, які не мусять чути люди з сусіднього племені. Такий же звичай був поширений у стародавніх єгиптян, кожна людина тут мала два імені: мале ім'я – відоме всім, і справжнє, або велике ім'я, що трималось у таємниці. З "Книги мертвих"{756} відомо, що після смерті тіла душа наражається на безліч небезпек; і чи не найбільша з них – це забути власне ім'я (втратити свою ідентичність). Так само важливо знати справжні імена богів, демонів і назви брам, що ведуть в інший світ[483]. Жак Вандьє{757} зазначає: "Досить знати ім'я божества чи обожненої істоти, щоб мати владу над нею". ("La religion égyptienne"[484], 1949). Водночас Де Квінсі нагадує, що справжня назва Риму трималась у секреті; в останні дні Республіки Квінт Валерій Соран{758} вчинив блюзнірство, розголосивши її, тож був страчений.

Дикун приховує своє ім'я, щоб його не могли вбити, довести до безумства або поневолити за допомогою чаклунства. Цей забобон або щось таке ґрунтується на поняттях "облуда" та "лайка"; ми не зносимо, коли до звуків нашого імені додаються певні слова. Маутнер проаналізував і затаврував цю властивість людського розуму.

Мойсей запитав у Господа, яке Його ім'я: як ми вже бачили, йшлося не про філологічну цікавість, а про те, щоб з'ясувати, хто є Богом, вірніше, що є Богом. (У IX столітті Еріуґена напише, що Бог не знає, ні хто він, ні що він, бо він ніщо і ніхто.)

Які тлумачення спричинила приголомшлива відповідь Мойсею? Християнські теологи вважають, що слова "Я Той, що є" свідчать, нібито насправді існує лише Бог або, як напучає Маггід із Межерича{759}, слово "Я" може бути вимовлене лише Богом. Вчення Спінози, що розглядає протяжність і час просто як атрибути вічної субстанції, яка і є Богом, підносить цю ж саму думку. "Бог насправді існує; а от ми не існуємо", – висловився подібним чином один мексиканець.

Згідно з цим першим тлумаченням, "Я Той, що є" – твердження онтологічне. Дехто вважає, що відповідь обминає саме запитання; Бог не каже, хто він, оскільки відповідь виходить за межі людського розуміння. Мартін Бубер зазначає, що "Ehysh asher ehysh" можна перекладати також як "Я Той, хто буде" або "Я там, де Я перебуватиму". Мойсей, на кшталт єгипетського чаклуна, нібито запитує в Бога Його ім'я, щоб мати над Ним владу; Бог насправді відповідає йому: "Сьогодні я розмовляю з тобою, але завтра можу прибрати будь-яку форму, і це можуть бути утиски, несправедливість і ворожість". Так написано в "Gog und Magog"[485].

Поширене різними мовами – "Ich bin der ich bin", "Ego sum qui sum", "I am that I am" – напутливе ім'я Бога, яке хоч і складається з багатьох слів, є більш непроникним і міцним, ніж імена, що складаються з одного-єдиного слова, підносилось і ясніло у віках, поки 1602 року Вільям Шекспір не написав одну комедію. В цій комедії перед нами постає, хоча

й побічно, один солдат, хвалько та боягуз, такий собі miles gloriosus[486], котрому завдяки хитрості вдається вибитися в капітани. Шахрайство викривається, чоловіка публічно засуджено, і тоді втручається Шекспір і вкладає йому в уста слова, що, наче в кривому дзеркалі, відбивають інші слова – сказані Богом у Нагірній проповіді: "Я вже не капітан, але маю їсти, пити та спати, як капітан; те, ким я є, змусить мене жити". Так каже Перолс і раптом перестає бути традиційним персонажем комедії й стає людиною та людством.

Останнє тлумачення було зроблено під час тривалої агонії Свіфта тисяча сімсот сорок якогось року – всі ці роки, мабуть, здавалися йому однією нестерпною миттю, різновидом пекельної вічності. Свіфт відзначався холодним розумом і люттю, а проте його (як і Флобера) завжди зачаровувала недоумкуватість – можливо, тому, що він знав: наприкінці його чекає безумство. У третій частині "Гуллівера" він зі скрупульозною ненавистю вигадав плем'я старезних безсмертних людей, неспроможних задовольнити свій млявий апетит, нездатних розмовляти між собою, бо плин часу змінив мову, ані читати, бо вони не можуть утримати в пам'яті попередній рядок. Можна припустити, що Свіфт вигадав цей жах, оскільки сам його боявся або, ймовірно, хотів зачаклувати. 1717 року він сказав Юнґу, авторові "Night Thoughts"[487]: "Я, мов це дерево, почну помирати з верхів'я". Свіфт залишається з нами не стільки в плині своїх днів, скільки в кількох жахаючих фразах. Такими ж повчальними й похмурими є часом і слова, сказані про нього самого, мовби ті, хто висловлює свою думку про Свіфта, не хочуть йому поступатися. "Думати про нього однаково, що думати про занепад великої імперії", – написав Теккерей. Одначе найбільш вражаючим є те, як він застосував таємничі слова Бога.

Глухота, запаморочення, страх перед божевіллям і зрештою недоумкуватість посилювали меланхолію Свіфта. Він починав упадати в безпам'ять. Не хотів носити окуляри, не міг читати і вже був нездатний щось писати. Кожного дня він благав Бога про смерть. Та одного дня всі почули, як цей помираючий безумний старий чи то покірливо, чи то

відчайдушно, або як людина, котра чіпляється за свою непозбутню сутність, повторює: "Я той, хто є, я той, хто є".

"Хоч і нещасливий, але я є", – ось що, мабуть, відчував Свіфт і ще: "Я – частинка Всесвіту, така ж неминуча й необхідна, як і інші", і ще: "Я те, чим Бог хоче, щоб я був, я те, чим зробили мене всесвітні закони", і, можливо, ще: "Бути – це бути всім".

Тут завершується історія цього вислову; замість епілогу я хотів би навести слова, сказані Шопенгауером незадовго до смерті Едуардові Грізебаху: "Якщо інколи я вважав себе нещасним, це було непорозумінням, помилкою. Я вважав себе іншим, наприклад, виконуючим обов'язки професора, котрий не може стати ординарним професором, або засудженим за наклеп, або зневаженим закоханим, або хворим, який не може вийти з дому, або іншими людьми зі схожими бідами. Я не був цими людьми; зрештою це було вбрання, яке я вдягав і скидав. Хто я насправді? Я автор "Світу як волі та уявлення", я той, хто дав відповідь на загадку Буття, той, до кого звертатимуться мислителі майбутнього. Ось хто я такий, і хто зважиться заперечити це, поки я живий?" Одначе саме тому, що він написав "Світ як воля та уявлення", Шопенгауер чудово знав, що бути мислителем – це така ж ілюзія, як бути хворим чи зневаженим, і що в своїй суті він був зовсім іншим. Зовсім іншим: волею, темним джерелом Перолса, тим, ким був Свіфт.

Сором'язливість історії

20 вересня 1792 року Йоган Вольфґанґ фон Ґете (який супроводив герцога Веймарського у військовому поході на Париж) побачив першу армію Європи, яка зазнала незбагненної поразки під Вальмі{760} від французів, і сказав своїм розгубленим друзям: "Тут і сьогодні відкривається нова доба всесвітньої історії, і ми можемо сказати, що були присутні при її зародженні". Відтоді мала місце безліч історичних подій, і одним із завдань урядів (особливо в Італії, Німеччині та Росії) було вигадувати або симулювати їх за допомогою завчасної пропаганди та настирної реклами. Такі події, що відбуваються мовби під впливом

Сесіла Б. де Мілля, мають більше спільного з журналістикою, ніж з історією: мені здається, що історія, справжня історія, більш сором'язлива, а відтак її головні дати протягом тривалого часу можуть залишатися невідомими. Один китайський письменник якось завважив, що єдиноріг може залишатися непоміченим саме через свою аномалію. Очі бачать те, що звикли бачити. Тацит не сприйняв розп'яття, хоча й згадує його у своїй книзі.

До цієї думки мене спонукала одна випадкова фраза, на яку я наштовхнувся, гортаючи історію грецької літератури, і яка привернула мою увагу деякою загадковістю. Ось ця фраза: "He brought in a second actor" ("Він увів другого актора"). Я зупинився й з'ясував, що йдеться про Есхіла{761}, котрий, як зазначено у четвертій главі "Поетики" Аристотеля, "збільшив з одного до двох кількість акторів". Відомо, що драма зародилася з поклоніння Діонісу{762}; спочатку лише один актор – лицедій, – піднятий на котурни, у чорному або пурпуровому вбранні і з великою маскою на обличчі – ділив сцену з хором, що складався з дванадцяти осіб. Драма була культовою церемонією і, як будь-яке ритуальне дійство, ризикувала залишатися незмінною. Так, мабуть, і сталося б, якби одного дня, за п'ятсот років до початку християнської ери, здивовані або й обурені (за припущенням Віктора Гюґо) афіняни не стали свідками неоголошеної появи другого актора. Того давнього весняного дня, в тому камінному театрі кольору меду, що подумали вони, що саме відчули? Мабуть, не зачудування, не приголомшення, хіба що легке здивування. У "Тускуланських бесідах"{763} зазначається, що Есхіл вступив до піфагорійського братства, але ми ніколи не дізнаємося, чи передчував він, хоча б почасти, значення цього переходу від одного до двох, від одиничності до множинності і далі – до нескінченності. З другим актором з'явились діалог і невичерпні можливості взаємодії характерів. Якийсь глядач-провидець побачив би за цим чимало майбутніх образів: Гамлета й Фауста, й Сехізмундо{764}, й Макбета, й Пера Ґюнта{765}, й інших, яких наші очі досі не можуть розпізнати.

І ще одну історичну подію відкрив я під час читання. Сталася вона в Ісландії, в XIII столітті нашої ери, десь тисяча двісті двадцять п'ятого

року. На науку майбутнім поколінням історик і письменник Сноррі Стурлусон у своєму маєтку Боргарфйорд відтворював останній похід славетного конунга Гаральда, сина Сіґурда, на прізвисько Суворий (Гардрада), котрий перед тим воював у Візантії, Італії та Африці. Тості, брат саксонського короля Англії Гаролда, сина Годвіна, прагнув влади і домігся підтримки Гаральда, сина Сіґурда. Разом з норвезьким військом вони висадилися на східному узбережжі й захопили замок Йорвік (Йорк). На південь од Йорвіка їх зустріло військо саксів. Виклавши ці події, Сноррі веде далі: "Двадцятеро вершників наблизилися до шеренг загарбників; і люди, і коні були закуті в панцир. Один з вершників гукнув:

– Є тут ярл Тості?

– Правду кажучи, я тут, – озвався той.

– Якщо ти й справді Тості, – мовив вершник, – я маю тобі переказати, що твій брат пропонує тобі пробачення й третину королівства.

– Якщо я погоджусь, – сказав Тості, – що дасть король Гаральду, сину Сіґурда?

– Про нього також не забули, – відповів вершник. – Він отримає шість футів англійської землі і ще один, бо високий на зріст.

– Коли так, – мовив Тості, – перекажи своєму королю, що ми будемо битися на смерть.

Вершники поскакали геть. Гаральд, син Сіґурда, замислено запитав:

– Хто був той лицар, котрий так доладно говорив?

– Гаролд, син Годвіна".

В інших главах йдеться про те, що того дня, ще до заходу сонця, норвезьке військо було розбито. Гаральд, син Сіґурда, загинув у бою так само, як і ярл Тості ("Хеймскрінгла"{766}, X, 92).

Є присмак, що його наш час (можливо, пересичений брутальними підробками професійних патріотів) зазвичай сприймає з деякою підозрою: це первісний присмак героїзму. Мене запевняють, що цей дух таїть "Пісня про мого Сіда"; я безпомильно відчуваю його в рядках "Енеїди" ("Сину, у мене вчись мужності й справжньої стійкості, в інших – успіху"), в англосаксонській баладі "Битва під Мелдоном" ("Мій народ сплатить данину списами й древніми мечами"), у "Пісні про Роланда"{767}, у Віктора Гюґо, Вітмена, Фолкнера ("Лаванда, пахощі якої сильніші, ніж запах коней та відваги"), в "Епітафії війську наймамців" Гаусмена{768} й у "шести футах англійської землі" з "Хеймскрінгли". За позірною простотою історичного викладу прихована тонка психологічна гра. Гаролд удає, ніби не впізнав брата, щоб і той в свою чергу вчинив так само; Тості не зраджує його, однак не зраджує й свого спільника; Гаролд готовий пробачити брата, але не допустить втручання норвезького конунга, тож і діє цілком зрозуміло. Про влучність його відповіді годі й говорити: дати третину королівства, дати шість футів землі[488].

Одна лише обставина вражає більше, ніж вражаюча відповідь короля саксів: те, що увічнив її ісландець, людина, в жилах якої текла кров переможених. Це так само, начеб якийсь карфагенянин доніс до нас згадку про звитягу Реґула{769}. Немарно Саксон Граматик{770} у своїх "Gesta Danorum"[489] зазначає: "Жителів Туле (Ісландія) втішає вивчення й занотовування історії всіх народів. І для них не менш почесно оприлюднювати чужі здобутки, ніж власні".

Не той день, коли сакс промовив свої слова, а той, коли ворог увічнив їх, позначив віху в історії. Віху, яка прозирає щось таке, що й досі залишається в майбутньому: забуття відмінності крові та націй, єднання роду людського. Сила пропозиції ґрунтується на ідеї батьківщини; переповівши її, Сноррі переборює її й підноситься над нею.

Данину шани ворогові віддає також Лоуренс{771} в останніх главах "Seven Pillars of Wisdom"[490]; звеличуючи мужність німецького загону, він пише: "Тоді вперше за цю війну, я відчув гордість за людей, які вбивали моїх братів". І згодом додає: "They were glorious"[491].

Буенос-Айрес, 1952 р.

Нове спростування часу

Vor mir war keine Zeit, nach mir wird keine seyn.

Mit mir gebiert sie sich, mit mir geht sie auch ein.

Daniel von Czepko. "Sexcenta monodisticha sapientum"[492], III (1655)

Вступ

Якби це спростування (або його заголовок) було надруковано в середині XVIII століття, воно б збереглося в бібліографіях Г'юма і, можливо, удостоїлося б рядка Гакслі або Кемпа Сміта{772}. Надруковане 1947 року – після Берґсона, – воно залишається запізнілим reductio ad absurdum[493] вчення останнього або, гірше того, марною витівкою аргентинця, заблукалого в метафізиці. Обидва припущення ймовірні і, можливо, справедливі; щоб їх заперечити, я не можу запропонувати ніяких несподіваних умовиводів, оскільки володію лише зачатками діалектики. Теза, яку я маю намір оприлюднити, така ж давня, як стріла Зенона або колісниця грецького царя в "Міліндапаньхи"{773}; новизна (якщо вона взагалі існує) полягає в застосуванні класичного методу Берклі. У нього і в його послідовника Девіда Г'юма є чимало місць, які суперечать моїй тезі або й спростовують її; а проте я вважаю, що зробив неминучі висновки з його вчення.

Перша стаття (A) датована 1944 роком і з'явилась у 115-му числі журналу "Sur"[494]; друга – датована 1946 роком і є переглядом першої. Я свідомо не роблю з двох статей одну, розуміючи, що читання двох схожих текстів може полегшити сприйняття своєрідного матеріалу.

Кілька слів про назву. Усвідомлюю, що вона – взірець неоковирності, яку логіки називають contradictio in adjecto[495], адже вважати це новим (або старим) спростуванням часу означає надавати йому часове значення, тобто вводити поняття, яке наміряєшся відкинути. А проте я залишаю його, щоб цей легкий жарт слугував доказом того, що я не перебільшую значення такої гри слів. До того ж сама наша мова так просякнута часом, так ним живе, що, ймовірно, на цих сторінках не знайдеться жодної фрази, яка б певним чином його не вимагала або на нього не покликалася.

Я присвячую ці нотатки моєму предку Хуанові Крісостомо Лафінуру (1797–1824), котрий залишив аргентинській літературі принаймні один незабутній одинадцятискладовий рядок і намагався реформувати викладання філософії, очищаючи її від теологічних нашарувань і витлумачуючи з кафедри принципи Локка та Кондільяка{774}. Він помер у вигнанні; йому, як і всім нам, судилося жити в невідповідний час[496].

Х. Л. Б.

Буенос-Айрес, 23 грудня 1946 р.

A

I

У плині життя, присвяченого літературі та (іноді) метафізичному збентеженню, я прозирав або передчував певне спростування часу, в яке сам не вірю, але яке зазвичай приходить до мене вночі і в обтяжливі

години сутінків з примарною наполегливістю аксіоми. Таке спростування певною мірою міститься в усіх моїх книгах: йому передують поезії "Епітафія на будь-якій могилі" та "Трюк" з мого "Шалу Буенос-Айреса" (1923); його виявляють деякі сторінки "Еваріcто Каррієґо" (1930) й наведене нижче оповідання "Відчуття смерті". Жоден з перелічених текстів не вдовольняє мене, навіть передостанній, в якому загадковість і пафос домінують над ясністю та обґрунтованістю. В цій статті я спробую їх обґрунтувати.

До цього спростування мене спонукали дві причини: ідеалізм Берклі та принцип тотожності нерозрізненних Ляйбніца.

Берклі ("Principies of Human Knowledge"[497], 3) завважив: "Усі погодяться, що ні наші думки, ні пристрасті, ні створені нашою уявою образи не існували б без нашої свідомості. Для мене так само очевидно, що будь-які відчуття або втілені відчуттями образи – хоч би як вони сполучалися між собою (id est[498] хоч які б предмети вони утворювали) – не можуть існувати інакше як у свідомості, що їх сприймає... Я стверджую, що цей стіл існує; тобто я його бачу й доторкаюся до нього. І якщо поза своїм кабінетом я стверджую те саме, то хочу сказати цим лише одне: якби я там був, то сприймав би його, або його сприймає хтось інший... Говорити про якесь абсолютне існування неживих предметів незалежно від того, сприймає їх хтось чи ні, по-моєму, безглуздо. Їхнє esse є percipi[499], їхнє існування поза свідомістю, що їх сприймає, неможливе". У 23-му розділі, передбачаючи заперечення, він додає: "Але ж простіше простого, скаже хтось, уявити дерева в лузі або книги в бібліотеці, поруч з якими немає нікого, хто б їх сприймав. Авжеж, це простіше простого. А проте, запитую я вас, хіба ви не відтворили в свідомості певні образи, які ви називаєте "книгами" та "деревами" у виключивши при цьому образ того, хто їх сприймає? І хіба ви самі в цю мить їх не уявляли? Я не заперечую, що свідомість здатна уявляти образи; я заперечую, що предмети можуть існувати поза свідомістю". Втім, у 6-му розділі він уже заявив: "Є істини такі очевидні, що для того, аби побачити їх, досить лише розплющити очі. Одна з них надзвичайно важлива: і небесне склепіння, і земні шати – всі предмети,

що становлять величну будову Всесвіту, – не існують поза свідомістю; єдина форма їхнього існування – це їхнє сприйняття; коли ми не думаємо про них, вони не існують або існують лише у свідомості Вічного Духу".

Таким є, вживаючи слова його основоположника, вчення ідеалістів. Зрозуміти його неважко; складніше мислити в цих межах. Навіть Шопенгауер, викладаючи його, припускається непробачних помилок. У перших же рядках першої книги "Welt ais Wille und Vorstellung"[500], датованої 1819 роком, він робить заяву, яка й досі спантеличує будь-кого: "Світ – це моє уявлення. Той, хто сповідує цю істину, виразно усвідомлює, що не знає ні сонця, ні землі, а лише власні очі, що бачать сонце, і власну руку, що торкається землі". Отже для ідеаліста Шопенгауера людські очі та руки менш ілюзорні та примарні, ніж земля або сонце. 1844 року він друкує другий том. І вже в першому розділі повторює й посилює давню помилку: він визначає світ як розумове явище й розрізняє "світ у мозку" та "світ поза мозком". А проте Берклі ще 1713 року вклав у вуста Філонуса{775} такі слова: "Мозок, про який ти говориш, є об'єктом чуття, а відтак існує лише в свідомості. Я хотів би знати, чи видається тобі розумним припущення, нібито в свідомості існує якийсь образ або предмет, який є першопричиною всіх інших. Якщо ти скажеш: "так", то як ти поясниш походження цього первісного образу або мозку?" Дуалізм або примат мозку Шопенгауера доречно було б порівняти з монізмом Шпіллера. Останній ("The Mind of Man", розділ VIII, 1902) доводить, що сітківка й епідерма, покликані пояснювати сутність видимого та відчутного, є в свою чергу двома системами – дотику та зору, і що приміщення, яке ми бачимо (об'єктивне), не є більшим, ніж те, яке ми уявляємо (розумове), і навіть не містить його, оскільки йдеться про дві різні й незалежні одна від одної системи зору. Берклі ("Principies of Human Knowledge", 10 та 116) також відкидає існування первісних якостей – об'єму та протяжності предметів, – так само як і абсолютного простору.

Берклі обстоює послідовність в існуванні предметів, яку хоч би й не сприймали люди, сприймає Бог; Г'юм – з більшою логікою – її заперечує

("Treatise of Human Nature"[501], I, 4, 2); Берклі обстоює ідентичність особистості, "оскільки я – це не просто мої думки, а дещо інше: дійове й мисляче начало" ("Dialogues"[502], 3); скептик Г'юм це відкидає, сприймаючи кожну людину як "низку або жмут відчуттів, що змінюють одні одних з неймовірною швидкістю" (цит. тв., I, 4, 6). Обидва стверджують наявність часу, одначе для Берклі він – "послідовність образів, що плине одноманітно і до якої причетні всі створіння" ("Principies of Human Knowledge", 98); для Г'юма – "послідовність неподільних миттєвостей" (цит. тв., I, 2, 2).

Я зібрав тут нотатки апологетів ідеалізму, щедро наводив канонічні місця з них, повторював і втовкмачував, ганив Шопенгауера (невдячний), аби мій читач проник у цей хисткий світ мислення. Світ миттєвих вражень, світ без матерії та духу, не об'єктивний і не суб'єктивний; світ без ідеально вибудуваного простору; світ, створений із часу, абсолютного та єдиного часу Першооснов; нескінченний лабіринт, хаос, сон. До цього майже повного розпаду прийшов Девід Г'юм.

Прийнявши докази ідеалізму, я усвідомлюю можливість – і навіть неминучість – наступного кроку. Для Г'юма говорити про форму чи колір місяця неправомірно; форма та колір і є місяцем; так само неможливо говорити про сприйняття чогось розумом, оскільки розум і є низкою сприйняттів. Картезіанське{776} "мислю, отже існую" зводиться нанівець; сказати "мислю" означає постулювати "я", а це вже заявка на першопричину; Ліхтенберґ{777} у XVIII столітті запропонував замість "мислю" вживати безособове "мислиться", так само як ми кажемо "гримить" або "дощить". Повторюю: за обличчями немає жодного потаємного "я", яке б керувало нашими діями та отримувало враження; ми – лише низка цих уявних дій та мінливих вражень. Низка? А проте, оскільки дух і матерія в їхній неперервності відкинуті, як і простір, я не знаю, чи маємо ми право говорити про неперервність часу. Уявімо будь-який відтинок теперішнього часу. Геклберрі Фінн прокидається якоїсь ночі на ріці Міссісіпі; заблуканий у тумані пліт пливе за течією; прохолодно. Геклберрі Фінн впізнає спокійний плин невтомної води,

безтурботно розплющує очі, бачить незліченні зорі, дерева, що бовваніють на березі, а тоді знову занурюється у безпам'ять сну, наче в темну воду[503].

Згідно з метафізикою ідеалістів, надавати цим відчуттям якусь матеріальну (об'єкт) чи духовну (суб'єкт) сутність небезпечно й непотрібно; як на мене, так само нелогічно вважати їх частками певної низки, початок і кінець якої нам невідомі. Сполучати річку та берег, побачені Геком, з поняттям про іншу річку, що є об'єктом стосовно іншого берега, додавати ще якесь враження до цієї низки безпосередніх вражень – для ідеаліста неприпустимо; по-моєму, так само неприпустимо додавати якесь часове уточнення: скажімо, згадувати, що це сталося 7 червня 1849 року між десятьма та одинадцятьма хвилинами на п'яту. Інакше кажучи, ґрунтуючись на доказах ідеалістів, я заперечую ту саму часову послідовність, яку припускає ідеалізм. Г'юм заперечував існування абсолютного простору, в якому кожен предмет має своє місце; я відкидаю єдиний час, у якому всі події зв'язані в один ланцюг. Заперечувати співіснування не менш складно, ніж заперечувати послідовність.

Я загалом заперечую послідовність; я так само загалом заперечую одночасність. Закоханий, котрий думає: "Поки я почувався щасливим, певний, що кохана зберігає мені вірність, вона тимчасом обманювала мене", – обманює себе сам: якщо будь-який наш стан абсолютний, то щастя й зрада не були одночасними; розкриття зради – це ще один стан, нездатний змінити "попередні" стани, хіба що згадку про них. Сьогоднішня знегода така ж реальна, як і минуле щастя. Ось більш конкретний приклад. На початку серпня 1824 року ескадрон перуанських гусарів на чолі з капітаном Ісидоро Суаресом вирішив переможний наслідок битви під Хуніном; на початку серпня 1824 року Де Квінсі надрукував свою діатрибу проти "Wilhelm Meisters Lehrjahre"[504]; ці події не були одночасними (нині вони зробилися такими), і їхні герої померли – один у Монтевідео, інший у Единбурзі, – не маючи гадки один про одного… Кожна мить окремішня. Ні помста, ні прощення, ні ув'язнення, ні навіть забуття нездатні змінити неприступне

минуле. Такими ж марними видаються мені надія та страх, що завжди покликаються на майбутнє, тобто на події, які стануться вже не з нами у нашій мікроскопічній теперішності. Мене запевняють, нібито теперішність – specious present[505] психологів – триває секунду або й частку секунди; стільки триває всесвітня історія. Інакше кажучи, цієї історії не існує, як не існує людського життя, ні бодай однієї з його ночей; існує лише кожна прожита мить, а не їхня уявна сукупність. Всесвіт, сукупність усіх подій – така ж умоглядна множина, як усі коні, що снилися Шекспіру (скільки їх було: один, багато, жодного?) між 1592 та 1594 роками. І ще таке: якщо час – це розумовий процес, то як він може бути спільним для тисяч людей або навіть для двох?

Усі наведені докази, уривчасті й наче переобтяжені прикладами, можуть видатися надто вигадливими. Пропоную більш простий метод. Візьмімо чиєсь життя, що складається з повторень, наприклад моє. Проходячи повз Реколету, я не можу не згадати, що тут спочивають мій батько, мої діди та прадіди, й так само колись спочиватиму я сам, коли раптом згадую, що вже безліч разів згадував про це; я не можу самотньо блукати нічними околицями, не подумавши про те, що в ночі, як і в спогадах, ми знаходимо приємність, бо вона позбавлена зайвих подробиць; я не можу шкодувати про втрачену любов чи дружбу, не подумавши про те, що втратити можна лише те, чим насправді не володів; кожного разу, проходячи повз одну з крамничок на Півдні, я думаю про тебе, Елено; кожного разу, зачувши пахощі евкаліпта, я думаю про Адроґе, де минуло моє дитинство; кожного разу, згадуючи 91-й фрагмент з Геракліта: "Неможливо двічі ввійти в одну ріку", – я захоплююсь його кмітливою діалектикою, адже легкість, з якою ми сприймаємо поверхневий сенс цих слів ("Ріка вже інша"), потай підказує нам інший, глибинний ("Я вже інший") і змушує повірити, що ми самі здогадалися про це; кожного разу, коли я чую, як якийсь германофіл зневажливо каже щось про ідиш, я думаю про те, що ідиш, хоч би там що – це діалект німецької мови, трохи присмачений мовою Святого Духа. З цих збігів (а також інших, які я тут не згадую) складається моє життя. Певна річ, ніщо не повторюється достоту; існують відмінності в тоні, температурі, освітленні, загальному фізичному стані. А проте гадаю,

істотних відмінностей не надто багато: припустімо, якась людина (або дві незнайомі між собою людини, які, однак, переживають щось подібне) уявляє дві однакові миті. Зробивши таке припущення, запитаймо себе: а що, коли ці дві миті насправді одна? Хіба не досить одного-єдиного поняття, що повторюється, щоб перемішати й сплутати весь часовий ряд? Хіба палкі шанувальники, котрі віддаються якомусь рядку Шекспіра, не є Шекспіром?

Я ще не згадав про етику тієї системи, яку щойно окреслив. Не певен, що вона тут присутня. У п'ятому абзаці четвертої глави трактату "Санхедрін"{778} з "Мішни" сказано, що перед Божим Судом той, хто вбиває одну людину, – руйнує світ; якщо множинності не існує, той, хто знищить усе людство, винний не більше, ніж первісний самотній Каїн (як учить віра), і жертви їхні рівнозначні (як учить магія). Гадаю, це справді так. Гучні вселенські катастрофи – пожежі, війни, епідемії – це завжди один біль, помножений незліченними примарними дзеркалами. Так вважає Бернард Шоу ("Guide to Socialism"[506], 86): "Твої страждання – це найбільше, що може витримати світ. Помираючи від голоду, ти зазнаєш усіх мук, що завдає голод в усі часи, які були та які будуть. І навіть якщо разом з тобою помиратимуть десять тисяч інших людей, твій голод не стане в десять тисяч разів сильнішим, а муки – в десять тисяч разів тривалішими. Не давай морочити себе жахливою сумою людських страждань; такої суми не існує. Ні злидні, ні біль не підсумовують". (Див. також "The Problem of Pain"[507], VII, K. C. Льюїса{779}).

Лукрецій ("De rerum natura"[508], 1, 830) приписує Анаксагору вчення про те, що золото складається з крупиць золота, вогонь – з вогненних іскор, кістка – з дрібних невидних кісточок. Джосая Ройс{780} – можливо, під впливом святого Августина – вважає, що час складається з часу і що "кожна мить теперішності, в якій щось відбувається, є так само низкою миттєвостей" ("The World and the Individual"[509], II, 139). Така постановка питання дотична до думок, висловлених у цій статті.

II

Кожна мова – плинна і є відбитком свого часу; вона непридатна для розмови про вічне, про позачасове. Тих, кому не прийшлися до вподоби наведені раніше докази, можливо, задовольнить ця сторінка, датована 1928 роком. Я вже згадував про неї; це оповідання "Відчуття смерті":

"Хочу занотувати тут те, що я пережив нещодавно вночі – дрібницю, надто швидкоплинну та дивовижну для простої пригоди і надто безглузду та зворушливу, щоб бути думкою. Йдеться про один епізод і одне слово: я вимовляв це слово й раніше, але ніколи доти не відчував його з такою повнотою. Отже, приступаю до оповіді, беручи до уваги всі випадковості часу та простору, що тоді мали місце.

Пам'ятаю, це було так. Надвечір'я того дня захопило мене в Барракасі – районі, де я майже не буваю, до того ж настільки віддаленому від звичних місць, куди я потрапив потім, що це додало дивний присмак дню, про який я згадую. Я був вільний, а що вечір видався погідний, тож після вечері я вийшов з дому, щоб прогулятися й поринути в спомини. Обирати маршрут не хотілось, я вирішив скористатися всіма можливостями, не зводячи їх до якоїсь конкретної, щоб прогулянка не здалася нудною наперед. Отже, я пішов, як то кажуть, навмання; підсвідомо я вирішив оминати проспекти та широкі вулиці, в усьому іншому поклавшись на найхимерніші пропозиції випадку. А проте якийсь душевний потяг вів мене до тих кварталів, що їх я часто згадую і назви яких відлунюють у моєму серці.

Кажу не про рідний квартал, де минуло моє дитинство, а про його досі ще таємничі околиці – місця, добре знайомі з розповідей, але майже незнані насправді, близькі й легендарні водночас. Зворотною стороною звичного були для мене ці закапелки, про які я й гадки не мав, невидимі, наче фундамент будинку або кістяк тіла. Я опинився на якомусь перехресті. Вдихав ніч, спокійно відпочиваючи від думок. Через втому і без того невигадливий вид здавався ще більш спрощеним. Непоказність робила все довкола якимось примарним. Вулиця складалася з

приземкуватих будиночків; на перший погляд убогі, вони, проте, мовби випромінювали щастя. Вони були водночас уособленням бідності й краси. В жодному не горіло світло; на розі бовваніла смоковниця; піддашки, що височіли над видовженою лінією стін, здавалося, були витесані з тієї ж безмежної ночі. Вулицю перетинала стежина, та й сама вулиця була ґрунтовою – з глини ще не завойованої Америки. Провулок у глибині, вже майже пампа, губився десь біля Мальдонадо. Над примарною землею трояндовий живопліт мовби не вбирав місячне сяйво, а випромінювався сам. Мабуть, ця рожевість і є найкращим втіленням ніжності.

Я дивився на цю простоту. І подумав уголос: "Точнісінько, як тридцять років тому"... Я уявляв ті часи – зовсім недавні для інших країн, але такі далекі для нашої надто мінливої частини світу. Здається, співав якийсь птах, і я відчув маленьку ніжність, завбільшки з нього самого; однак швидше за все у цій запаморочливій тиші чулося лише одвічне цвіркотання цикад. Безтурботна думка: "Я в тисяча вісімсот якомусь році" – вже не була приблизними словами, а зробилась явою. Я відчув себе мертвим, відчув себе умоглядним спостерігачем світу; відчув невиразний страх, що його живить знання – найбільше одкровення метафізики. Ні, я не думав, що повертаюся до примарних першоджерел Часу; радше я відчув на собі непевний або й неіснуючий сенс незбагненного слова "вічність". І лише згодом я зміг визначити це відчуття.

Тепер я сказав би так: ця безтурботна картина, яка складалася з однорідних явищ – погідної ночі, сяйливого живоплоту, сільських пахощів жимолості, глини під ногами, – була не просто схожа на ту, що її являв цей закапелок багато років тому; вона – поза всякими подобами та збігами – була та ж сама. Варто відчути цю тотожність, і час стає оманою: якщо якусь учорашню мінливу мить неможливо відрізнити й відокремити від сьогоднішньої, тоді його просто не існує.

Певна річ, у житті людини такі моменти трапляються не часто. Найпростіші з них – відчуття фізичного болю й фізичного щастя,

наближення сну, звуки музики, піднесення чи апатія – вже позбавлені особового. І ось висновок: наше життя надто вбоге, щоб не бути вічним. А проте навіть у вбогості не можна бути цілком певними, оскільки час легко спростовують відчуття, але не розум, – здається, невіддільний від ідеї послідовності. Відтак нехай це миттєве осяяння залишиться емоційною оповіддю, і в сповідальній нерозв'язаності цього аркуша існуватимуть справжня мить захоплення і ймовірне відчуття вічності, якими щедро обдарувала мене та ніч".

Б

Серед численних учень, знаних в історії філософії, найдавнішим і найпоширенішим, мабуть, є ідеалізм. Ця заувага належить Карлайлу ("Новаліс", 1829); до філософів, на яких він посилається, слід додати, не сподіваючись заповнити безкінечний перелік, платоніків, для яких єдиною реальністю є прототипи (Норріс{781}, Юда Абарбанель{782}, Геміст{783}, Плотін), теологів, котрі вважають випадковістю все, що не має відношення до божественного (Мальбранш{784}, Йоган Екхарт{785}), моністів, для яких світ – зайвий додаток до абсолюта (Бредлі, Геґель, Парменід)... Ідеалізм такий же давній, як і метафізичний неспокій: його найвитонченіший прихильник Джордж Берклі досяг успіхів у XVIII столітті: всупереч заявам Шопенгауера ("Welt ais Wille und Vorstellung", II, 1), його заслуга полягає не в передбаченні самого вчення, а в доказах, вигаданих для його обґрунтування. Берклі застосовував ці докази проти поняття матерії; Г'юм застосував їх до свідомості; я спробую застосувати їх до часу. Але спершу стисло нагадаю різні етапи цієї полеміки.

Берклі заперечував матерію. Певна річ, йому не йшлося про колір, запах, смак, звук або дотик; він заперечував, що, крім цих відчуттів, з яких складається зовнішній світ, існує біль, якого ніхто не відчуває, кольори, яких ніхто не бачить, форми, до яких ніхто не дотикається. Він гадав, нібито додавати якусь матерію до відчуттів – це однаково, що додавати до світобудови ще якийсь незбагненний і зайвий світ. Він вірив у примарний світ, зітканий нашими чуттями, а матеріальний світ

(скажімо, світ Толанда{786}) вважав його химерним двійником. Він зазначав ("Principies of Human Knowledge", 3): "Усі погодяться, що ні наші думки, ні пристрасті, ні створені нашою уявою образи не існували б без нашої свідомості. Для мене так само очевидно, що будь-які відчуття або втілені відчуттями образи – хоч би як вони сполучалися між собою (id est, хоч які б предмети вони утворювали) – не можуть існувати інакше, як у свідомості, що їх сприймає... Я стверджую, що цей стіл існує; тобто я його бачу й доторкаюсь до нього. І якщо я стверджую це, вийшовши з кімнати, то хочу сказати цим лише одне: якби я там був, то сприймав би його, або його сприймає хтось інший... Говорити про якесь абсолютне існування неживих предметів незалежно від того, сприймає їх хтось чи ні, по-моєму, безглуздо. Їхнє esse є percipi; їхнє існування поза свідомістю, що їх сприймає, неможливе". У 23-му розділі, передбачаючи заперечення, він додає: "Але ж простіше простого, скаже хтось, уявити дерева в лузі або книги в бібліотеці, поруч з якими немає нікого, хто б їх сприймав. Авжеж, це простіше простого. А проте, запитую я вас, хіба ви не відтворили в свідомості певні образи, які ви називаєте "книгами" та "деревами", виключивши при цьому образ того, хто їх сприймає? І хіба ви самі в цю мить їх не уявляєте? Я не заперечую, що свідомість здатна уявляти образи: я заперечую, що предмети можуть існувати поза свідомістю". Втім, у 6-му розділі він уже заявив: "Є істини такі очевидні, що для того, щоб побачити їх, досить лише розплющити очі. Одна з них надзвичайно важлива: і небесне склепіння, і земні шати – всі предмети, що складають величну будову Всесвіту, – не існують поза свідомістю; єдина форма їхнього існування – це їхнє сприйняття; коли ми не думаємо про них, вони не існують або існують лише у свідомості Вічного Духу". (Бог Берклі – це всюдисущий спостерігач, мета якого – дати світові лад.)

Вчення, яке я тут виклав, тлумачили по-різному. Герберт Спенсер вважає, що спростував його ("Principies of Psychology"[510], VIII, 6), доводячи, що, якщо поза свідомістю насправді нічого не існує, тоді вона мусить бути нескінченною в часі та просторі. Перше припущення справедливе за умови, якщо ми гадаємо, що будь-який час хтось так чи так сприймає, і хибне, якщо ми робимо висновок, нібито час неодмінно

має охоплювати нескінченність століть. Друге припущення неправомірне, оскільки сам Берклі ("Principies of Human Knowledge", 116; "Siris"[511], 266) неодноразово заперечував абсолютний простір. Ще більш незрозумілою видається помилка, якої припускається Шопенгауер ("Welt ais Wille und Vorstellung", II, 1), запевняючи, що для ідеалістів світ – продукт діяльності мозку; адже Берклі писав ("Dialogues between Hylas and Philonous"[512], II): "Мозок, про який ти говориш, є об'єктом чуття, а відтак існує лише в свідомості. Я хотів би знати, чи видається тобі розумним припущення, нібито в свідомості існує якийсь образ або предмет, який є першопричиною всіх інших. Якщо ти скажеш: "так", то як ти поясниш походження його первісного образу або мозку?" І справді, мозок – така ж частка зовнішнього світу, як сузір'я Центавра.

Берклі заперечував наявність будь-якого об'єкта поза межами наших відчуттів; Девід Г'юм – наявність будь-якого суб'єкта поза межами сприйняття тих чи інших перемін. Перший заперечував матерію, другий – свідомість; перший не бажав додавати до послідовності відчуттів метафізичне поняття матерії, другий – додавати до послідовності розумових станів метафізичне поняття особистості. Цей розвиток доказів Берклі видається таким логічним, що він сам, як зазначив Александр Кемпбел Фрезер{787}, його передбачив і навіть спробував відкинути за допомогою картезіанського "ergo sum"[513]. "Якщо твої принципи істинні, тоді ти сам – лише сукупність мінливих образів, що не мають під собою ніякої основи, тож говорити про якусь духовну основу так само безглуздо, як і про матеріальну", – міркує Ґілас, випереджаючи Девіда Г'юма у третій і останній з "Розмов". Г'юм стверджував ("Treatise of Human Nature", I, 4, 6): "Ми низка або жмут відчуттів, що змінюють одні одних з неймовірною швидкістю... Свідомість – різновид театру, де відчуття з'являються, зникають, повертаються й утворюють найрізноманітніші сполучення. А проте метафора не має вводити нас в оману. Саме з відчуттів і складається розум, тож нам не дано роздивитися, ні де розгортається дія, ні з чого зроблено сам театр".

Прийнявши докази ідеалізму, я усвідомлюю можливість – і навіть неминучість – наступного кроку. Для Берклі час – це "послідовність

образів, що плине одноманітно і до якої причетні всі створіння" ("Principies of Human Knowledge", 98); для Г'юма – "послідовність неподільних миттєвостей" ("Treatise of Human Nature", I, 2, 3). Та оскільки матерія й дух в їх послідовності відкинуті, а відтак відкинутий і простір, я не певен, чи маємо ми право говорити про послідовність часу. Поза будь-яким відчуттям (справжнім чи уявним) не існує матерії; поза будь-яким розумовим станом не існує духу; отже поза будь-якою миттю не існує й часу. Візьмімо найпростішу мить, приміром, сон Чжуанцзи (Герберт Алан Джайлс. "Чжуанцзи", 1889). Двадцять чотири століття тому Чжуанцзи наснилося, що він метелик, і, прокинувшись, мудрець ніяк не міг збагнути, хто він насправді: людина, якій наснилося, буцімто вона – метелик, чи метелик, якому зараз сниться, буцімто він – людина? Не будемо розглядати тут пробудження, розглянемо лише мить – або одну з миттєвостей – сну. "Мені наснилося, що я був метеликом, який літав у повітрі й не мав жодної гадки про Чжуанцзи", – написано в старовинному тексті. Ми ніколи не довідаємося, що бачив тоді Чжуанцзи: сад, над яким він нібито літав, чи летючу жовту цятку, якою був сам, – але нам зрозуміло: цей образ, хоча й відтворений пам'яттю, бачив лише він один. Згідно з ученням про психофізичний паралелізм, цьому образу має відповідати якась зміна у нервовій системі сновидця; згідно з Берклі, в цю мить не існувало ні тіла Чжуанцзи, ні темної спальні, де він спочивав, – нічого, крім образу, що його сприймав якийсь божественний розум. Г'юм іще більше спрощує цей випадок. Для нього в цю мить не існувало й свідомості Чжуанцзи – лише барви сну та його певність, що він – метелик. Він існував лише як миттєва даність тієї "низки або жмуту відчуттів", що ними за чотири століття до Ісуса Христа була свідомість Чжуанцзи; існував як певний стан "n" у нескінченному часовому ланцюгу між "n-1" та "n+1". Для ідеалізму не існує ніякої іншої реальності, крім цих розумових процесів; додавати до метелика, що сприймається як метелик, ще одного, об'єктивного, видається йому непотрібним подвоєнням; так само надмірним є для ідеалізму додавання до цих процесів того, хто їх сприймає. Ідеалізм вважає, що був сон, було відчуття, але аж ніяк не сновидець і навіть не сновидіння; він вважає, що вести розмову про об'єкти та суб'єкти означає вдаватися до сумнівної міфології. Однак якщо кожний розумовий стан є

самодостатнім, якщо пов'язувати його з певною обставиною, з певним "я" – неправомірний і марний домисел, тоді на якій підставі ми надаємо йому якесь місце в часі? Чжуанцзи наснилося, нібито він метелик, і під час сну не було ніякого Чжуанцзи, був лише метелик. Але як, – скасувавши простір і особистість, – ми пов'язуємо ці миттєвості з миттю пробудження або з добою феодалізму в китайській історії? Я маю на увазі не те, що ми ніколи не взнаємо точної або навіть приблизної дати цього сну; йдеться про те, що будь-яка хронологічна прив'язка будь-якої події не має ніякого відношення до самої події і є поверховою. В Китаї сон Чжуанцзи перейшов у прислів'я; уявімо, що хтось із безлічі його читачів снить, ніби він метелик, а потім і сам Чжуанцзи. Уявімо – адже так могло б статися, – що цей сон повторює достоту сон учителя. Припустивши таке, спитаймо себе: хіба ці миттєвості, що збіглися, не є однією миттю? І хіба одного-єдиного поняття, що повторилося, не досить, щоб перемішати й сплутати всю всесвітню історію, щоб проголосити, що її не існує?

Заперечення часу містить у собі два заперечення: послідовності миттєвостей одного часового ряду та одночасності миттєвостей двох рядів. Адже якщо кожна миттєвість абсолютна, тоді її зв'язки зводяться до свідомості, в якій ці зв'язки існують. Один стан передує іншому, якщо ми його так сприймаємо; стан "Г" є одночасним зі станом "Д", якщо ми вважаємо його одночасним. Всупереч заявам Шопенгауера[514] з його таблицею основоположних істин ("Welt als Wille und Vorstellung", II, 4), жоден відтинок часу не охоплює весь простір, час не всюдисущий. (Очевидно й те, що для таких доказів простір взагалі не існує.)

Мейнонґ у своїй теорії сприйняття припускає можливість сприйняття уявних об'єктів – скажімо, четвертого виміру, чутливої статуї Кондільяка, гіпотетичної тварини Лотце{788} або квадратного кореня від мінус одиниці. Якщо наведені мною докази слушні, до цього ж примарного світу належать також матерія, індивід, зовнішній світ, всесвітня історія й наші життя.

Крім того, словосполучення "заперечення часу" має подвійний сенс. Воно може стосуватися вічності Платона або Боеція, але й ділем Секста Емпірика{789} також. Останній ("Adversus mathematicos"[515], XI, 197) заперечує минуле, якого вже немає, й майбутнє, якого ще немає, та доводить, що теперішність і подільна, і неподільна. Вона не є неподільною, оскільки в такому разі не мала б початку, що єднає її з минулим, ані кінця, що єднає її з майбутнім, ані середини, бо не може мати середину те, що не має початку й кінця; а проте вона так само не є подільною, бо в такому разі складалася б із частки, якої вже немає, та частки, якої ще немає. Отже, теперішності не існує, та оскільки не існує також ні минулого, ні майбутнього, то не існує і часу взагалі. Ф. Г. Бредлі віднайшов та вдосконалив цей парадокс. Він зазначає ("Appearance and Reality"[516], IV), що коли теперішність можна поділити на інші теперішності, то вона така ж складна, як і сам час, а якщо поділити її неможливо, тоді час – просто зв'язок між позачасовими речами. Як бачимо, такі розумування заперечують частки, щоб згодом заперечити ціле; я відкидаю ціле, щоб піднести кожну з часток. До доказів Берклі та Г'юма я додав би думку Шопенгауера: "Форма виявлення волі – лише теперішність, а не минуле чи майбутнє; останні – всього-на-всього поняття, що сковують свідомість, підвладну розуму. Ніхто ніколи не жив у минулому і так само не житиме в майбутньому: теперішність – форма кожного життя, надбання, якого ніщо не може її позбавити… Час – наче коло, що обертається нескінченно: дуга, що опускається, – минуле, дуга, що піднімається, – майбутнє; а десь угорі є неподільна точка дотику – це і є теперішність. Ця нерозрізненна точка дотику позначає зіткнення об'єкта, форма існування якого – час, із суб'єктом, позбавленим будь-якої форми, бо не належить до пізнаванного, а є передумовою пізнання" ("Welt ais Wille und Vorstellung", I, 54). Буддистський трактат V століття "Вісуддхімагга" ("Путь до очищення") наводить на підтвердження цієї ж теорії той самий образ: "Точно кажучи, життя кожної істоти триває стільки ж, скільки триває думка. Наче колесо воза, крутячись, торкається землі лише в одній точці, так само життя триває стільки, скільки триває думка" (Радхакрішнан{790}. "Indian Philosophy"[517], I, 373). В інших буддистських текстах стверджується, що світ руйнується й

відроджується шість мільярдів п'ятсот мільйонів раз на день і що кожна людина – лише примара, запаморочливо створена з безлічі окремих миттєвих людей. "Людина минулої миті, – напучує нас "Путь до очищення", – віджила, вона більше не живе й не житиме; людина наступної миті житиме, але вона ще не жила й не живе; людина цієї миті живе, але вона не жила й не житиме" (цит. тв., I, 407). Цю думку варто порівняти зі словами Плутарха ("De E apud Delphos"[518], 18): "Вчорашня людина померла в людині сьогоднішній, сьогоднішня помре в завтрашній".

And yet, and yet...[519] Заперечення часової послідовності, заперечення особистості, заперечення астрономічного Всесвіту може видатися відчаєм, а проте є потаємною втіхою. Наше життя (на відміну від пекла Сведенборґа або пекла з тибетської міфології) жахливе не своєю примарністю, воно жахливе, бо необоротне й непорушне. Я створений із субстанції часу. Час – ріка, що несе мене, але ця ріка – я сам; тигр, що шматує мене, але цей тигр – я сам; вогонь, що спалює мене, але цей вогонь – я сам. Світ, на жаль, залишається реальністю, а я – Борхесом.

Freund, es ist auch genug. Im Fall du mehr willst lesen,

So geh und werde selbst die Schrift und selbst das Wesen.

Angelus Silesius. "Cherubinischer Wandersmann"[520], VI, 263 (1675).

Про класиків

Небагато є наук, цікавіших за етимологію; цим ми завдячуємо несподіваним трансформаціям первісних значень слів у плині часу. Коли такі трансформації межують із парадоксальністю, походження слова нічого або майже нічого не прояснить нам для розуміння певного поняття. Знання того, що слово "calculus" латиною означає "камінець" і що піфагорійці користувалися камінцями ще до того, як вигадали

цифри, не дозволяє нам оволодіти таїнами алгебри; знання того, що "hipycrita" означало "актор" і "лицемір", не є належним знаряддям для вивчення етики. Відтак, щоб з'ясувати, що ми сьогодні розуміємо під словом "класичний", неважливо, що цей прикметник походить від латинського "classis", тобто "флот", яке згодом набуло значення "порядок" (Згадаймо принагідно аналогічне утворення слова "ship-shape"[521]).

Що таке в сучасному тлумаченні класична книга? Під рукою в мене визначення Еліота, Арнолда й Сент-Бева{791} – безперечно, розумні та блискучі, – і мені було б приємно погодитися з цими славетними авторами, проте я не радитимусь із ними. Мені вже за шістдесят; у моєму віці збіг чи новизна важать менше, ніж те, що здається істиною. Тому я обмежуся викладом того, що сам думаю з цього приводу.

Першим стимулом для мене була "Історія китайської літератури" (1901) Герберта Алана Джайлса. У другому розділі я прочитав один з п'яти канонічних текстів, виданих Конфуцієм у "Книзі перемін", або "Іцзин", що складається з 64 гексаграм, які вичерпують усі можливі комбінації шести коротких або довгих рядків. Так, одна зі схем складається з вертикально розташованих двох довгих рядків, одного короткого та трьох довгих. Якийсь доісторичний імператор виявив їх на панцирі однієї із священних черепах. Ляйбніц завважив у гексаграмах бінарну систему обчислення; інші – зашифровану філософію; треті, приміром, Вільгельм{792}, – знаряддя для передвіщення майбутнього, оскільки 64 фігури відповідають 64 фазам будь-якої дії або процесу; дехто – словник якогось племені; ще хтось – календар. Пригадую, Ксуль Солар{793} зазвичай відтворював цей текст за допомогою зубочисток або сірників. Іноземцям "Книга перемін" може здатися звичайнісінькою chinoiserie[522]; а проте впродовж тисячоліть покоління дуже освічених людей читали й побожно переповідали її, й читатимуть надалі. Конфуцій сказав своїм учням, що якби доля додала йому сто років життя, половину з них він присвятив би вивченню цієї книги та коментарів до неї, або "крил".

Я свідомо взяв за приклад крайність, читання, що вимагає віри. А тепер я переходжу до своєї тези. Класичною є та книга, яку певний народ або група народів протягом тривалого часу вирішують читати так, начеб на її сторінках усе було виваженим, неминучим і глибоким, мов космос, і давало можливість для нескінченних тлумачень. Як можна передбачити, такі рішення змінюються. Для німців і австрійців "Фауст" – геніальний твір; для інших – одна з найвідоміших форм нудьги, на кшталт другого "Раю" Мілтона або твору Рабле. Таким книгам, як "Книга Йова", "Божественна комедія", "Макбет" (а для мене також деякі північні саги), судилося тривале безсмертя, однак про майбутнє ми не знаємо нічого, хіба що те, що воно відрізнятиметься від теперішнього. Будь-яка перевага може виявитися забобоном.

Я не маю покликання іконоборця. До тридцяти років я, під впливом Маседоніо Фернандеса, вважав, що краса – привілей небагатьох авторів; тепер я знаю, що це поширене явище, яке чатує на нас на випадкових сторінках посереднього автора або у вуличному діалозі. Приміром, я зовсім не знаю малайської чи угорської літератури, але певен, що якби час дав мені нагоду вивчити їх, я знайшов би в них усі поживні речовини, яких потребує дух. Окрім лінгвістичних, існують бар'єри політичні та географічні. Бернс – класик у Шотландії; на південь від Твіда{794} цікавість до нього менша, ніж до Данбара{795} чи Стівенсона. Зрештою, слава поета залежить від захоплення чи байдужості поколінь безіменних людей, які випробовують її в самотині своїх бібліотек.

Почуття, що їх викликає література, можливо, вічні, однак засоби мають весь час змінюватися, бодай трішечки, щоб не втратити своєї дієвості. Вони витрачаються в міру того, як їх пізнає читач. Ось чому небезпечно стверджувати, що існують класичні твори, і що такими вони залишатимуться завжди.

Кожна людина втрачає віру в своє мистецтво та його можливості. Зважившись піддати сумніву безкінечне існування Вольтера чи

Шекспіра, я вірю (в це надвечір'я одного з останніх днів 1965 року) у вічність Шопенгауера та Берклі.

Класичною, повторюю, є не та книга, яка неодмінно має ті чи інші достоїнства, а книга, яку покоління спонуканих різними причинами людей читають з давнім запалом і незбагненною відданістю.