

ГАРОЛЬД БЛУМ



ЗАХІДНИЙ
КАНОН
КНИГИ ТА ВЧЕННЯ
СТОЛІТЬ

Харків
«ФОЛІО»
2024

ПЕРЕДМОВА Й ПРЕЛЮДІЯ

У цій книжці досліджується творчість двадцятьох шістьох письменників, яким певною мірою притаманна ностальгія, оскільки я хочу виокремити риси, що зробили цих авторів канонічними, тобто авторитетними в нашій культурі. Естетична цінність часом сприймається як концепція, запроваджена Іммануїлом Кантом, а не як явище, яке існує насправді, але мені, людині, яка провела все життя за читанням, так ніколи не здавалося. Усе, втім, розвалилося, земля, розхитавшись, втекла з-під ніг, а хвилі анархії накривають те, що колись називалося «вченим світом». Ігри в культурні війни не дуже мене цікавлять. Те, що я маю сказати про наші теперішні біди, ви знайдете в першому й останньому розділах. Тут я хочу розповісти про будову цієї книги й пояснити, чому обрав саме цих двадцятьох шістьох письменників з-поміж багатьох сотень, чия творчість колись становила Західний канон.

Джамбаттіста Віко у своїй «Новій науці» запропонував цикл із трьох фаз — Теократичної, Аристократичної й Демократичної, за якими приходять хаос, і тільки потім нарешті постане нова Теократична епоха. Джойс напівжартома-напівусерйоз багато в чому спирався на Віко, вибудовуючи «Поминки за Фіннеганом». Я наслідував його [Віко], пропустивши тільки літературу Теократичної доби. Моя історична послідовність починається з Данте й завершується Семюелем Бекетом, хоча я не завжди дотримувався суворого хронологічного порядку.

Таким чином, я розпочав Аристократичну добу з Шекспіра, оскільки він — центральна постать Західного канону. Згодом я дослідив Шекспірові зв'язки з іншими авторами — від Чосера й Монтеня, які вплинули на нього, і до величезної кількості тих, на кого він впливав сам: Мільтон, доктор Джонсон, Гете, Ібсен, Джойс і Бекет тощо, і тих, хто намагався позбутися його впливу: зокрема, це був Толстой, а також Фройд, який присвоїв Шекспіра й при цьому стверджував, що за «людину зі Стратфорда» писав граф Оксфорд.

Вибір авторів зовсім не довільний, як може здатися. Їх я відбирав, зважаючи на їхню значущість і репрезентативність. Книгу про двадцятьох шістьох письменників написати можна, а ось книгу про чотири сотні

авторів — зась. Безумовно, тут є найважливіші після Данте західні письменники: Чосер, Сервантес, Монтень, Шекспір, Гете, Вордсворт, Діккенс, Толстой, Джойс і Пруст. Але де поділися Петрарка, Рабле, Аріосто, Спенсер, Бен Джонсон, Расін, Свіфт, Руссо, Блейк, Пушкін, Мелвілл, Джакомо Леопарді, Генрі Джеймс, Достоевський, Гюго, Бальзак, Ніцше, Флобер, Бодлер, Браунінг, Чехов, Єйтс, Д. Г. Лоуренс і величезна кількість інших? Я намагався репрезентувати національні канони через їхні найважливіші постаті: Чосер, Шекспір, Мільтон, Вордсворт, Діккенс для Англії; Монтень і Мольєр для Франції; Данте для Італії; Сервантес для Іспанії; Толстой для Росії; Гете для Німеччини; Борхес і Неруда для іспаномовної Америки; Вітмен і Дікінсон для США. Серед великих драматургів я дослідив творчі здобутки Шекспіра, Мольєра, Ібсена й Бекета, серед прозаїків — Остін, Діккенса, Джордж Еліот, Толстого, Пруста, Джойса і Вулф. Доктор Джонсон згаданий тут як найвидатніший західний літературний критик. Важко знайти йому рівних.

У Віко *ricorso* (або повернення Теократичної доби) не передуює хаосу, але наше століття, хоч воно і вдає із себе продовження Демократичної епохи, не можна охарактеризувати точніше, ніж доба хаосу. Визначальні письменники нашого часу — це Фройд, Пруст, Джойс і Кафка, у чий творчості втілений літературний дух епохи. Фройд називав себе вченим, але залишився в пам'яті як великий есеїст на рівні Монтеня або Емерсона, а не як творець терапевтичного методу, вже зведеного, а може, піднесеного до ще однієї віхи довготривалої історії шаманізму. Мені хотілося б вмістити сюди більше сучасних поетів, а не тільки Неруду й Пессоа, але жоден поет нашого століття не написав нічого достойнішого за «У пошуках втраченого часу», «Улісс» або «Поминки за Фіннеганом», есе Фройда, притчі та новели Кафки.

Розмірковуючи про більшість із цих двадцяти шести письменників, я спробував підступитися до величі якомога ближче. Я запитував, що робить автора або твір канонічним. Відповіддю, як правило, була *дивовижність*, така собі форма самобутності, яку або не можна засвоїти, або яка сама засвоює нас і перестає здаватися дивною. Волтер Пейтер визначив романтизм як додавання до краси чогось химерного, але мені здається, що тим самим він охарактеризував усю канонічну літературу, а не тільки написане романтиками. Цикл надбань прямує від «Божественної комедії» до «Ендшпіля», від дивацтва до дивацтва. Коли читаєш канонічний твір вперше, то зустрічаєшся з незнайомцем, із дивовижним відчуттям несподіванки, а не зі своїми справдженими очікуваннями. Єдине спільне відчуття, яке з'являється після першого прочитання «Божественної комедії», «Утраченого раю», другої частини «Фауста», «Хаджі-Мурата», «Пер Гюнта», «Улісса» і «Всезагальної пісні», — це та сама тривожна дивовижність, здатність змусити нас почуватися в рідних стінах не як удома.

Шекспір, найбільший письменник з-поміж усіх, із ким нам довелося й доведеться познайомитись, часто справляє протилежні враження. Здається, ніби ми, залишаючись вдома, одночасно потрапляємо кудись у невідоме місце десь за кордоном. Завдяки своєму унікальному дару асиміляції й контамінації Шекспір став вічним викликом театральним діячам і дослідникам у всьому світі. Я вважаю абсурдним і прикрим, що автори сучасних досліджень Шекспіра — культурно-матеріалістичних (неомарксистських), новоістористських (фукіанських), феміністських — аж ніяк не намагаються на цей виклик відповісти. Шекспірознавство щосили тікає від естетичного верховенства Шекспіра, зводячи все до «соціальних енергій» англійського Відродження, ніби творець Ліра, Гамлета, Яго, Фальстафа не має жодних естетичних переваг над своїми послідовниками, як-от Джон Вебстер і Томас Міддлтон, і жодної справжньої різниці між ними не існує. Найкращий з-поміж сучасних англійських літературознавців, сер Френк Кермод, зробив у «Формах уваги» (1985) найточніше з відомих мені застережень про долю канону, тобто насамперед долю Шекспіра:

Канони, які заперечують різницю між знанням і думкою, які є інструментами виживання, створеними для того, щоб бути перевіреними часом, а не розумом, як правило, піддаються деконструкції. Якщо люди вважають, що таких речей не повинно бути, то можуть знайти способи їх знищити. Центральна інституційна влада більше не може захищати ці речі, і вони більше не можуть бути примусовими, хоча важко уявити, як без них може обходитись нормальна робота наукових інституцій включно із залученням новачків.

Способи руйнування канонів, як вказує Кермод, лежать на поверхні, і цей процес набув неабиякого розмаху. Як неодноразово підкреслюється в цій книжці, мене не турбують нинішні дебати між правими захисниками канону, які хочуть зберегти його заради уявних (і неіснуючих) моральних цінностей, і академічно-журналістським середовищем (я назвав його «школою обурення»), яке прагне повалити канон, щоб просувати свої уявні (і неіснуючі) програми соціальних змін. Сподіваюсь, що ця книга не стане елегією західному канону й що, можливо, колись станеться злам, і згря лемінгів перестане кидатися зі скель у прірву. У заключному каталозі канонічних авторів, особливо нашого століття, я наважився на скромне прощання про можливість виживання.

Однією з ознак оригінальності, яка може допомогти літературному твору здобути статус канонічного, є дивовижність, яку ми або ніколи до кінця

ментально не засвоюємо, або яка стає чимось звичайним, і ми не помічаємо її особливостей. Данте є найяскравішим прикладом першої можливості, а Шекспір — класичним прикладом другої. Волт Вітмен завжди суперечливий і тому опиняється по обидві сторони парадоксу.

Після Шекспіра найяскравішим представником оригінальності, яка перетворилася на повсякденність, є перший автор єврейської Біблії, якого біблеїсти XIX століття називали Ягвістом або позначали літерою *J* (від німецького написання єврейського Ягве або Єгови англійською мовою, що стало результатом однієї орфографічної помилки).

J., як і Гомер, — людина або люди, загублені в темних закутках часу. *J.*, схоже, жив у Єрусалимі або десь неподалік близько трьох тисяч років тому, задовго до Гомера або принаймні задовго до того, як його вигадали. Ким був цей первісний *J.*, ми навряд чи колись дізнаємось. Я припускаю, виходячи із суто внутрішніх і суб'єктивних літературних міркувань, що за скороченням *J.* цілком могла ховатися якась жінка, котра жила при дворі царя Соломона — колись високої культури, значного релігійного скептицизму й неабиякої психологічної витонченості.

Проникливий рецензент моєї «Книги *J.*» дорікнув, що я не наважився піти далі й ототожнити Ягвіста з Вірсавією, царицею-матір'ю, хетською жінкою, яку цар Давид взяв у полон, коли її чоловіка Урію прирекли на вірну смерть. Я з радістю прийняв цю пропозицію, хоча й із запізненням. Вірсавія, мати Соломона, — чудова кандидатура на роль *J.* Її похмуре ставлення до сина Соломона і його наступника Ровоама, що простежується в усьому ягвістичному тексті, цілком зрозуміле. Те саме можна сказати про її дуже іронічне ставлення до єврейських патріархів і про прихильність як до деяких їхніх дружин, так і до таких жінок-іноземок, як Агар і Тамар. Крім того, було б вельми іронічно, якби першою авторкою того, що згодом стало Торою, була б не ізраїльтянка, а хетська жінка. Далі я називатиму Ягвіста по-перемінно то *J.*, то Вірсавією.

J. була первісною авторкою того, що зараз ми називаємо Книгами Буття, Вихід і Числа, але те, що вона написала, протягом п'яти століть цензурувалося, перероблялося, часто скасовувалося або спотворювалося багатьма редакторами. Найрадикальнішим редактором в епоху повернення з вавилонського вигнання став Езрі або один із його послідовників. Ці ревізійністи були священниками й культовими книжниками. Здається, їх обурювала іронічна свобода, з якою Вірсавія зображала Ягве. Ягве *J.* є занадто людиною. Він їсть і п'є, часто дратується, насолоджується своїми пустощами, він ревнивий і мстивий, наголошує на власній справедливості, постійно обираючи улюбленців, навіть впадає у стан невротичної тривоги, коли дозволяє собі передавати благословення від еліти до всього ізраїльського

воїнства. Коли Ягве веде цей божевільний і стражденний набрід через Синайську пустелю, то стає настільки божевільним і небезпечним як для себе, так і для інших, що *J.* заслуговує, щоб її визнали найбільш богохульним автором з-поміж усіх, хто коли-небудь писав на ці теми.

Як ми можемо судити, сага *J.* завершується, коли Ягве власноруч ховає в безіменній могилі свого пророка Мойсея, відмовивши багатостраждальному очільнику ізраїльтян у праві навіть глянути на Обітовану Землю. Шедевром Вірсавії є її розповідь про стосунки між Ягве і Мойсеєм — оповідь, яка вийшла за межі іронії й трагізму, що починається несподіваним обранням Мойсея пророком Ягве, хоча тому таке й не дуже до душі, і закінчується його невмотивованою спробою вбити Мойсея й подальшими скорботами, які завдають шкоди і Богові, і його обраному «інструменту».

Амбівалентність між божественним і людським — один із великих винаходів *J.*, ще одна ознака оригінальності, настільки величної, що ми на силу можемо її розпізнати, бо історії, які розповідала Вірсавія, поглинули нас. Остаточне потрясіння, приховане в цій оригінальності канону, настає з усвідомленням, що західне поклоніння Богу всіх цих євреїв, християн і мусульман — це насамперед поклоніння літературному персонажу Ягве, створеному *J.*, як би його не спотворювали благочестиві ревізіоністи. Єдиний відомий мені шок, із яким це можна порівняти, виникає після усвідомлення, що Ісус, якого люблять християни, — це літературний персонаж, значною мірою вигаданий автором Євангелія від Марка, а під час читання Корану ми чуємо лише один голос — голос Аллаха, детально й докладно записаний його пророком Мухаммедом. Можливо, колись, у XXI столітті, якщо мормонізм стане домінуючою релігією, принаймні американського Заходу, наші нащадки зіткнуться з подібним шоком, проте ослабленим десь учетверо, коли познайомляться із зухвалими одкровеннями справжнього американського пророка Джозефа Сміта, зібраними в його остаточних видіннях «Дорогоцінна перлина» й «Доктрини і заповіді».

Канонічна незвичність може існувати без шоку від такої зухвалості, але присмак оригінальності має завжди відчуватися в інавгураційному аспекті будь-якого твору, який переконливо виходить за рамки традицій і приєднується до канону. Сьогодні навчальні заклади переповнені ідеалістами, які обурено засуджують конкуренцію в літературі, як і в житті, але ж естетичне й агоністичне — це одне ціле, як стверджували давні греки, не кажучи вже про Буркгардта і Ніцше, котрі витягнули цю істину на світ божий.

Гомер викладає поетику конфлікту — урок, який вперше засвоїв його суперник Гесіод. Весь Платон, як бачив його критик Лонгін, — це безперервний конфлікт філософа з Гомером, якого виганяють з «Держави», але

даремно, бо саме Гомер, а не Платон, стане у греків частиною шкільної програми. «Божественна комедія» Данте, за словами Стефана Георге, була «книгою і школою століть», хоча це більше стосується поетів, ніж будь-кого іншого. Це ж визначення стосується п'єс Шекспіра, як буде доведено в цій книзі.

Сучасні письменники не люблять, коли їм кажуть, що вони мають змагатися з Шекспіром і Данте, але це намагався робити у своєму провокативному прагненні до величі Джойс, а серед сучасних західних авторів — ще й Бекет, Пруст і Кафка. Фундаментальним архетипом літературних досягнень завжди буде Піндар, який оспівує квазібожественні перемоги своїх аристократичних атлетів, передаючи при цьому імпліцитне відчуття, що його переможні оди самі по собі є перемогами над усіма можливими конкурентами. Данте, Мільтон і Вордсворт повторюють центральну метафору Піндара про боротьбу за пальму першості, яка символізує світське безсмертя, що дивно суперечить будь-якому благочестивому ідеалізму. «Ідеалізм», щодо якого важко утриматись від іронії, зараз увійшов у моду в наших школах і коледжах, де всі естетичні й більшість інтелектуальних стандартів відкидаються заради соціальної гармонії й виправлення історичної несправедливості. Так зване розширення канону насамперед означає його руйнування, оскільки включає аж ніяк не найкращих письменників, а лише жінок, африканців, латиноамериканців і азіатів, які не пропонують нічого, окрім обурення, що розвинулося в них через почуття ідентичності. У такому обуренні немає нічого дивного чи оригінального. Навіть якби щось оригінальне й зустрілося б, цього не вистачить, щоб породити спадкоємців Ягвіста і Гомера, Данте і Шекспіра, Сервантеса і Джойса.

Як творець критичної концепції, яку колись назвав тривогою впливу, я насолоджувався, коли школа обурення наполягала, що це поняття стосується лише мертвих білих європейських чоловіків, а не жінок і тих, кого ми дещо химерно називаємо мультикультуралістами. Так, феміністичні групи підтримки проголошують, що жінки-письменниці дружно співпрацюють одна з одною, наче майстрині за плетінням спільного гобелена, а афроамериканські й чиказькі літературні активістки йдуть іще далі, проголошуючи повну свободу від будь-яких мук контамінації, ніби кожна з них — це Адам у перший день творіння. Вони не уявляють інших часів, не таких, як зараз. У своїх фантазіях ці авторки є самонародженими, самоствореними, впевненими у власних силах. Ми ще можемо зрозуміти поетів, драматургів і прозаїків, які це стверджують, хоча така хвалькуватість не може вважатися чимось здоровим. Але такі оптимістичні заяви-декларації так званих літературних критиків не стали ані правдивими, ані цікавими, зате суперечать і людській природі, і природі літератури, яка ґрунтується на

силі уяви. Не може бути сильного канонічного письма без літературного впливу — процесу, який неприємно переживати і який важко зрозуміти. Між іншим, я ніколи не міг впізнати свою теорію впливу, коли вона зазнавала нападок, оскільки те, на що нападали, ніколи не було навіть гідною пародією на мої ідеї. Як буде видно з відповідного розділу, я надаю перевагу шекспірівському прочитанню Фройда, а не фройдівському прочитанню Шекспіра чи будь-якого іншого письменника. Тривога впливу — це не тривога через батька, реального чи літературного, а тривога, викликана поемою, романом чи п'єсою. Будь-який сильний літературний твір творчо переосмислює і, відповідно, неправильно інтерпретує текст-попередник чи тексти-попередники. Справжній канонічний письменник може визнавати або не визнавати тривогу свого твору, але це навряд чи має значення: сильний твір — це і є тривога. Цю думку добре висловив Пітер де Болла у книзі «На шляху до історичної риторики»:

Фройдівська проблематика сімейних любовців як окреслення впливу — це надзвичайно слабе прочитання. Для Блума «вплив» — це тропологічна категорія і фігура, яка визначає поетичну традицію й комплекс психічних, історичних і образних зв'язків... Вплив описує відносини між текстами. Це інтертекстуальне явище... І внутрішній психічний захист, тобто переживання поетом тривоги, і зовнішні історичні зв'язки між текстами самі по собі — це результат неправильного прочитання або поетичної помилки, а не її причина.

Немає сумнівів, що таке точне узагальнення здається складним для тих, хто не знайомий із моїми спробами осмислити проблему літературного впливу, проте де Болла дає мені хорошу відправну точку тут, на початку дослідження Західного канону, який зараз під загрозою. Тягаря впливу неможливо уникнути, якщо хочемо в межах багатства західної літературної традиції досягти суттєвої оригінальності. Традиція — це не лише процес доброзичливої передачі досвіду від старших молодшим. Це ще й конфлікт між минулим генієм і теперішніми прагненнями, конфлікт, у якому винагородою стає літературне виживання або включення в канон. Цей конфлікт неможливо пом'якшити вирішенням якихось соціальних проблем; або гаслами наступного покоління нетерплячих ідеалістів (чи марксистів), які проголошують: «Нехай мертві ховають своїх мертвих»; або софістів, які намагаються підмінити канон бібліотекою, а політ духу — архівом. Вірші, оповідання, романи і п'єси з'являються як відповідь на вірші, оповідання, романи і п'єси. Ця відповідь залежить від читання й розуміння пізніших письменників, що, власне, і дозволяє з'являтися новим творам.

Таке прочитання творів-попередників неминуче стає частиною захисного механізму. Якби все зводилося лише до позбавленого критики хваління, то процес творчості зійшов би нанівець; і не лише з психологічних причин. Річ не в едіповому комплексі, а в самій природі сильної, оригінальної літературної уяви, в образності мови й у всіх її нюансах. Свіжа метафора або винахідливе вживання тропа завжди передбачає відмову від попередньої метафори, що залежить від принаймні часткової відмови від попередніх образів або від їх відкидання.

Шекспір використовує Марло як відправну точку, тому ранні шекспірівські герої-лиходії, зокрема мавр Арон з «Тита Андроніка» чи Річард III, дуже близькі до Варавви з «Мальтійського єврея» Марло. Коли Шекспір створює Шейлока, свого венеціанського єврея, метафорична основа мови фарсового лиходія радикально змінюється. Шейлок — це хибне «прочитання» або творча інтерпретація Варавви, а ось мавр Арон до Варавви чимось ближчий, особливо на рівні образної мови. На той час, коли Шекспір пише «Отелло», усі сліди впливу Марло вже зникли. Самозакохане лиходійство Яго інтелектуально набагато тонше й досконаліше, ніж самозакоханість і ексцентрична надмірність бундючного Варавви. Зв'язок Яго з Вараввою — це той випадок, коли творче переосмислення Шекспіром свого попередника Марло неперевершене. Шекспір — це унікальний випадок, коли попередник незмінно менший. «Річард III» усе ще демонструє побуювання автора через вплив «Мальтійського єврея» і «Тамерлана», але тоді Шекспір іще торував собі шлях у мистецтві. З появою Фальстафа у першій частині «Генріха IV» творчий пошук добіг кінця, і Марло перетворився на путівець, яким не варто рухатися ані на сцені, ані в житті.

Після Шекспіра було лише кілька постатей, у яких відносно вдало виходило боротися з тривогою впливу. Це Мільтон, Мольєр, Гете, Толстой, Ібсен, Фройд і Джойс. Але для всіх, за винятком Мольєра, Шекспір, як ми побачимо в цій книзі, залишався проблемою. Велич визнається величчю й затьмарюється нею. Бути письменником після Шекспіра, який написав найкращу прозу й поезію в західній традиції, непросто. Після нього важко залишатися оригінальним, зображаючи людину, звертаючись до ролі пам'яті у пізнанні, до діапазонів метафорики, що окреслює нові можливості мови. Це особлива майстерність Шекспіра. Ніхто не зрівняється з ним як психолог, мислитель чи ритор.

Вітгенштайн, якого обурював Фройд, таки ж із упередженням ставився до Шекспіра. Тож у ставленні до Шекспіра філософ виявився не менш підозрілим і упередженим, ніж психоаналітик. В усій історії філософії немає когнітивної оригінальності, яка могла б зрівнятися із шекспірівською. Спостереження за тим, як Вітгенштайн ламає голову над тим, чи існує справжня

різниця між шекспірівською репрезентацією мислення й самим мисленням, захоплює й викликає іронію. Як зауважує австралійський поет-критик Крейн Гарт, *«західна культура запозичила свій понятійний лексикон із грецької філософії, і всі наші розмови про життя і смерть, про форму й моделі точаться лише в рамках цієї традиції»*. Проте прагматична логіка виходить за межі лексики, і ми маємо нагадати собі, що Шекспір, який майже не спирається на філософію, набагато важливіший для західної культури, ніж Платон і Аристотель, Кант і Гегель, Гайдеггер і Вітгенштайн.

Сьогодні, обстоюючи автономію естетичного, я почуваюсь досить самотнім, але найкращий захист — це досвід читання «Короля Ліра», а потім перегляд гарної вистави. «Король Лір» не наслідок кризи філософії, і його силу не можна пояснити містифікацією, яку так чи інакше обстоюють буржуазні інституції. Ознакою виродження літературознавства є те, що людину, яка припускає, що літературне не залежить від філософського, а естетичне не зводиться до ідеології чи метафізики, вважають диваком. Естетична критика повертає нас до автономії художньої літератури й до суверенітету самотньої душі; до читача не як людини в суспільстві, а як глибинного «я»; до нашої граничної внутрішньої спрямованості. Ця глибина внутрішнього світу видатного письменника є тією силою, яка відштовхує масивну вагу минулих досягнень, щоб жоден прояв оригінальності не був розчавлений іще до того, як стане явним. Великий текст — це переписування або ревізіонізм, що ґрунтується на читанні, яке розчищає для себе простір або змушує знову відкрити давні твори для свіжих вражень. Оригінали не є оригінальними, але емерсонівська іронія поступається емерсонівському прагматизму, який справжній винахідник вмів запозичувати. Страх потрапити під вплив знищує слабші таланти, але стимулює канонічних геніїв. Трьох найяскравіших американських прозаїків Хаотичної доби — Гемінгвея, Фіцджеральда і Фолкнера — тісно пов'язує те, що всі вони вийшли з-під впливу Джозефа Конрада, але хитро пом'якшили його, змішавши Конрада з американським попередником: Марк Твен у випадку Гемінгвея, Генрі Джеймс у випадку Фіцджеральда і Герман Мелвілл у випадку Фолкнера.

Щось подібне спостерігаємо, коли Т. С. Еліот поєднує Вітмена з Теннісоном, Езра Паунд — Вітмена з Браунінгом, а Гарт Крейн, вже по другому колу, зазнає одночасного впливу Еліот й Вітмена. Видатні письменники не обирають найяскравіших попередників — їх обирають самих, але їм вистачає майстерності перетворити попередників на складні, а отже, частково уявні істоти.

У цій книжці я не досліджую інтертекстуальні зв'язки між двадцятьма шістьма авторами, про яких йдеться. Моя мета — розглянути їх як

представників усього Західного канону, але, безперечно, моя цікавість до проблем взаємовпливу виявляється майже скрізь, іноді, можливо, без мого повного усвідомлення.

Сильна література завжди змагальна, хоче вона того чи ні, бо не може бути відокремленою від тривог про твори, які мають пріоритет і авторитет. І хоча більшість критиків опираються такому розумінню процесів літературного впливу або намагаються ці процеси ідеалізувати, зводячи все до мирної й щедрої передачі досвіду, але темна сутність конкуренції й боротьби поколінь стає дедалі помітнішою, бо ж із плином часу історія канону стає довшою. Вірш, п'єса чи роман можуть з'явитися на світ тільки завдяки творам-попередникам, хоч як би хотілося пояснити їхню появу тільки суспільно значущими проблемами.

Випадковість керує літературою, як і кожним пізнавальним процесом. Випадковість, яка керує Західним літературним канonom, виявляється насамперед як тривога впливу, котра формує й деформує кожен новий твір, що прагне сталості.

Література — це не просто мова, це ще й потяг до інакомислення, стремління до метафоризації, яке Ніцше колись визначив як бажання бути іншим, бажання бути деінде. Частково це означає відрізнитися від самого себе, але насамперед, я думаю, відійти від метафор і образів умовних творів, які є чиеюсь спадщиною. Це бажання писати багато. Це бажання бути деінде, у власному часі й місці, в оригінальності, яка має поєднуватися з наслідуванням, тобто з тривогою впливу.

Частина перша

ПРО КАНОН

Розділ перший

ЕЛЕГІЯ КАНОНУ

Спершу канон означав вибір книг у навчальних закладах, і, незважаючи на недавню політику мультикультуралізму, питання канону залишається актуальним. Що читати людині, яка на цьому пізньому етапі історії все ще читати хоче? Навіть біблійних трьох десятків років і ще десяти вже не вистачить, щоб навіть у західній традиції прочитати більше, ніж вибрані твори великих письменників, не кажучи вже про всі світові традиції. Читач мусить обирати, оскільки, щоб прочитати все, часу не вистачає, навіть якщо, окрім читання, нічого не робити. Великий рядок Малларме *«і немічна вже плоть, на жаль, і прочитав я всі книги»* перетворився на гіперболу. Перенаселення, мальтузіанське перенасичення стало справжнім контекстом для канонічних тривог. Нині не минає й хвилини, щоб академічні лемінги не кидалися зі скель, проголошуючи політичну відповідальність критика, але врешті-решт усе це моралізаторство вщухне. У кожному навчальному закладі з'явиться кафедра культурології — бик, якого не треба різати, — і розквітне естетичний андеграунд, який відновить романтику читання.

Рецензування поганих книжок, якимось зауважив В. Г. Оден, погано впливає на характер. Як і всі талановиті моралісти, Оден ідеалізував ситуацію, хоча й сам у цьому сумнівався. Він мав би дожити до нашого часу, коли нові авторитети кажуть, що читати хороші книжки шкідливо для індивідуальності. Я думаю, що вони, мабуть, мають рацію. Читання найкращих письменників, скажімо, Гомера, Данте, Шекспіра, Толстого, не зробить нас кращими громадянами. Мистецтво — це абсолютне марнотратство, як казав божественний Оскар Вайлд, який у всьому мав рацію. Також він говорив, що вся погана поезія — це поезія щира. Якби я мав владу, то наказав би викорбувати ці слова над кожною брамою в кожному університеті, щоб кожен студент міг замислитись над величчю цього прозріння.

Інавгураційний вірш президента Клінтона, написаний Маєю Анджелу, був високо оцінений в редакційній статті «Нью-Йорк таймс» як твір вітменівського масштабу. Щирість вірша справді вражає, і він приєднався до інших нашвидкуруч канонізованих творів, які заповнили наші університети. Сумна правда полягає в тому, що ми не можемо нічого вдіяти. Ми можемо чинити опір до певного моменту, але врешті-решт навіть наші alma

mater будуть змушені звинуватити нас у расизмі й сексизмі. Пригадую, як один із нас, без сумніву, з іронією сказав інтерв'юєрові «Нью-Йорк таймс»: *«Ми всі стали феміністичними критиками»*. Така риторика підходить для населення окупованої країни, яка не сподівається на звільнення. Навчальним закладам варто прислухатись до поради князя з «Леопарда» Лампедузи, який радив своїм однодумцям: *«Змінійте все лише трохи, щоб все залишилося точно так само, як було»*.

На жаль, ніщо не буде таким, як раніше, бо мистецтво й пристрасть до вдумливого й уважного читання, що було основою нашого ремесла, залежали від людей, які стали фанатичними читачами, коли були ще маленькими дітьми. Навіть віддані й самотні читачі тепер неминуче опиняються в облозі, бо не можуть бути впевненими, що нові покоління не повстануть і не заберуть у Шекспіра й Данте перевагу, які ті мають перед усіма іншими письменниками. Тіні на нашій землі подовжуються, і ми наближаємось до другого тисячоліття, очікуючи наближення сутінків.

Я не збираюсь журитися через теперішній стан речей. Естетика, на мою думку, є радше індивідуальним, ніж суспільним питанням. У будь-якому разі тут немає винних, хоча дехто волів би, щоб нам не говорили про відсутність вільних, чесних і відкритих людей, які прийдуть нам на зміну. Літературна критика — давнє мистецтво, її творцем, за словами Бруно Снелла, був Аристофан, і я схильний погодитися з Генріхом Гайне, що «Бог є, і ім'я йому — Аристофан». Культурна критика — ще одна похмура суспільна наука, але літературна критика як мистецтво завжди була й завжди буде елітарним явищем. Було помилкою вважати, що літературна критика може стати основою для демократичної освіти або для покращення суспільства. Коли кафедри англійської й інших літератур зменшались до розмірів нинішніх кафедр класики, поступившись своїми грубими функціями легіонам культурологів, ми, можливо, зможемо повернутися до вивчення суттєвого — до Шекспіра й декількох письменників, які його достойні і, зрештою, винайшли всіх нас.

Якщо розглядати канон як ставлення окремого читача й письменника до того, що з написаного збереглося, і не сприймати канон як список книг для обов'язкового вивчення, то стане зрозумілим, що термін цей тотожний літературному мистецтву пам'яті, а не релігійному розумінню канону. Пам'ять — це завжди мистецтво, навіть коли спрацьовує мимоволі. Емерсон протиставляв партію Пам'яті партії Надії, але це було в зовсім іншій Америці. Зараз партія Пам'яті — це партія Надії, хоча надія й зменшилася. До того ж інституціоналізувати надію завжди було справою небезпечною, і ми більше не живемо в суспільстві, де дозволяють інституціоналізувати пам'ять. Ми повинні навчати більш вибірково, шукаючи тих небагатьох, хто зможе стати справжніми читачами й письменниками. Інших, хто підпадає під вплив політизованої навчальної програми, можна залишити без

уваги. Так, естетичну цінність можна визнати чи пережити, але не можна передати тим, хто не здатен осягнути її відчуттям і сприйняттям. Сперечатися з ними від імені естетики — марна справа.

Мене більше цікавить втеча від естетичного багатьох людей моєї професії: дехто принаймні колись міг переживати естетичну цінність. У Фройда втеча — це метафора пригнічення, несвідомого й цілеспрямованого забуття. Мета втечі в моїй професії досить зрозуміла: заспокоїти витіснене почуття провини. Забуття в естетичному контексті завжди руйнівне, адже пізнання в критиці незмінно спирається на пам'ять. Лонгін сказав би, що насолода — це те, про що забули ображені. Ніцше назвав би це болем. І кожен з висоти свого досвіду мав би на увазі одне й те саме. Ті, хто забуває про естетику, як лемінги, співають літанію, що літературу найкраще пояснити містифікацією, яку просувають буржуазні інституції.

Це зводить естетичне до ідеології або, в кращому випадку, до метафізики. Вірш не може бути прочитаний як вірш, бо насамперед він є соціальним документом або — рідко, але можливо — спробою втілення якоїсь філософії. Я закликаю до впертого опору такому підходу. Моя мета — зберегти поезію якомога незайманою. Легіонери, які втекли з наших лав, представляють той напрям традиції, який завжди намагався притлумляти значення естетики. Я маю на увазі платонівський моралізм і аристотелівський соціальний аналіз. Тепер поезію або прирікають на вигнання, бо ж вона руйнує суспільний добробут, або дозволяють залишитися й страждати, якщо вона погодиться взяти на себе роль соціального катарсису під прапорами нового мультикультуралізму. Під поверхнею академічного марксизму, фемінізму й нового історизму триває давня полеміка платонізму з не менш архаїчною аристотелівською соціальною медициною. Я припускаю, що конфлікт між цими течіями й прихильниками естетичного, які завжди залишаються в меншості, ніколи не закінчиться. Ми програємо зараз і, звичайно, програватимемо надалі, і в цьому є своя печаль, бо найкращі студенти покинуть нас заради інших дисциплін і професій, і цей процес уже незворотний. Вони мають на це право, бо ми не змогли захистити нашу професію від втрати інтелектуальних та естетичних стандартів, суспільної пошани й ваги. Все, що ми можемо зробити зараз, — це підтримувати певну спадкоємність із естетикою минулого і не йти на поступки брехні, ніби ми боремося з новим баченням і прогресом.

Фройд, як відомо, визначив тривогу як *Angst vor etwas*, або тривожне очікування. Ми завжди на щось очікуємо з тривогою, особливо якщо наші очікування мають усі підстави справдитися. Ерос, ймовірно, — це найприємніше з очікувань і привносить свої тривоги у рефлексуючу свідомість, що і стало предметом дослідження Фройда.

ЗМІСТ

Передмова й прелюдія 5

Частина перша ПРО КАНОН

Розділ перший. Елегія канону 17

Частина друга АРИСТОКРАТИЧНА ДОБА

Розділ другий. Шекспір як центр канону 41

Розділ третій. Дивацтва Данте. Улісс і Беатріче 67

*Розділ четвертий. Чосер. Вдовиця з Бата,
Продавець індульгенцій і шекспірівський персонаж* 92

Розділ п'ятий. Сервантес. Гра світу 111

Розділ шостий. Монтень і Мольєр. Невловима істина канону 127

Розділ сьомий. Сатана Мільтона і Шекспір 146

Розділ восьмий. Доктор Семюел Джонсон, канонічний критик 158

Розділ дев'ятий. «Фауст» Гете, частина друга. Поема проти канону 175

Частина третя ДЕМОКРАТИЧНА ДОБА

*Розділ десятий. Канонічна пам'ять у ранньому Вордсворті
й «Переконання» Джейн Остін* 205

*Розділ одинадцятий. Волт Вітмен як центр Американського
канону* 226

*Розділ дванадцятий. Емілі Дікінсон. Прогалини,
переміщення, темрява* 250

*Розділ тринадцятий. Канонічний роман. «Холодний дім» Дікенса,
«Міддлмарч» Джордж Еліот* 265

Розділ чотирнадцятий. Толстой і героїзм 284

Розділ п'ятнадцятий. Ібсен. Тролі і «Пер Гюнт» 298

Частина четверта

ХАОТИЧНА ДОБА

<i>Розділ шістнадцятий.</i> Фройд. Шекспірівське прочитання	317
<i>Розділ сімнадцятий.</i> Пруст. Істинна сутність сексуальних ревнощів . . .	336
<i>Розділ вісімнадцятий.</i> Джойс. Боротьба із Шекспіром	351
<i>Розділ дев'ятнадцятий.</i> «Орlando» Вулф. Фемінізм як любов до читання	368
<i>Розділ двадцятий.</i> Кафка. Канонічне терпіння й «незнищенність»	379
<i>Розділ двадцять перший.</i> Борхес, Неруда і Пессоа. Іспано-португальський Вітмен	392
<i>Розділ двадцять другий.</i> Бекет... Джойс... Пруст... Шекспір	417

Частина п'ята

КАТАЛОГІЗАЦІЯ КАНОНУ

<i>Розділ двадцять третій.</i> Елегійний висновок	439
---	-----

ДОДАТКИ

A) Теократична доба	451
B) Аристократична доба	455
C) Демократична доба	467
D) Хаотична доба: пророцтво щодо канону	481
Іменний покажчик	521