

ГАННА УЛЮРА



Книжка на кожен день,
щоб справляти враження
культурної людини

З ілюстраціями
Крістіни Золотарьової

«Сестри» (Альфонс Даррелл) - «Альфонс Даррелл» (Дорис Даррелл)
 «Вітер» (Натаніел Готорн) - «Вайки» (Жан де Лифонте)
 «Морер п'ять, або Хрестовий похід дітей» (Фурт Воннегу)
 «Відомі Океано» - «В сталевих грозах» (Ернст Юнгер)
 «Вірничий роман» (Петер Естергазі)
 «Провінційного міста» (Жорж Анад)
 «Вірні дани» (Фрідрих Дарреннат)
 «Вірні» (Діованні Боккено)
 «Вірні» (Петри Медіано)
 «Вірні» (Даснаган Коу)
 «Вірні» (Трунан Капота)
 «Вірні» (Кристіан Крах)
 «Вірні» (Іль Стофанка)
 «Вірні» (Еліс Вокер)
 «Вірні» (Семіан)
 «Вірні» (Ілліндвар)
 «Вірні» (Кріс Ібач)
 «Вірні» (Еліс Уеллі)
 «Вірні» (Мелвіл)
 «Вірні» (Ангуніа)
 «Вірні» (Казендаач)
 «Вірні» (Езра Паунд)
 «Вірні» (Оскар Вайльд)
 «Вірні» (Нгуєн Ва Талон)
 «Вірні» (Омар Хайям)
 «Вірні» (Аугусто Роя Вастос)
 «Вірні» (Станіслав Лен)
 «Вірні» (Тотен Гандо)
 «Вірні» (Михайло Коцюбинський)
 «Вірні» (Салтана Апенсітвич)
 «Вірні» (Мері Шеллі) - «Вірні» (Паулс Целанд)
 «Вірні» (Макс Фрід) - «Вірні» (Маріо Піско)
 «Вірні з життя міста і проміння» (Аугуст Стічбер)
 «Вірні» (Лудвік Пранделло)
 «Вірні» (Ітапо Кальєно)



ГАННА УЛЮРА

365

Книжка на кожен день,
щоб справляти враження культурної людини

З ілюстраціями Крістіни Золотарьової

ArtHuss 

УДК 821.161.1(477)'06-32
У51

Улюра Ганна. 365. Книжка на кожен день, щоб справляти враження культурної людини.
Київ: ArtHuss, 2018. 480 с.

4 континенти, 60 країн, 365 книжок,
деякі з них ви точно читали, а деякі — точно ні.

Географія: Європа, Азія, дві Америки й Африка.

Політика: країни малі й великі в усіх сенсах цього слова.

Історія: від Давньої Греції через середньовічну Японію
до європейських двотисячних.

Тематика: любов і ненависть, правда і вигадка,
пошук національного голосу, фемінізм, секс,
подолання травм і ще багато іншого.

Розташування: за абеткою, звідси
прецікаві рими й перегуки-контрасти.

365 захопливих новел про 365 захопливих книжок.

Та 100 ексклюзивно точних колажів від Крістіни Золотарьової.



*Усі права захищено, жодну частину цього видання не можна відтворювати,
зберігати в пошуковій системі або передавати в будь-якій формі та будь-якими
засобами: електронними, механічними, фотокопіювальними чи іншими —
без попереднього письмового дозволу власників авторських прав.*

© Ганна Улюра, текст, 2018

© Крістіна Золотарьова, ілюстрації, 2018

© ArtHuss, 2018

ISBN 978-617-7518-56-2

У кого є зараз вільний час, щоб читати всмак?

Дурниці питаю, згодна.

Та в кого зараз є час, щоб читати взагалі?!
Часу на читання, між тим, бракувало завжди.

То не тільки біда людини ХХІ століття –
відсутність простору-часу для усамітнення
з книжкою в гранично пришвидшеному
житті (пост)сучасника.

Усі розумники, які складають списки книжок
для обов'язкового читання (формують
великі й малі літературні канони, себто),
сваряться люто, кого до своїх реєстрів включати.
Але вони завжди погоджуються в одному:
людського життя просто не вистачить,
щоби прочитати все, що слід (!)
прочитати одній освіченій людині.

І зветься це офіційно «ефектом запізнювання».
Тобто в будь-якому списку обов'язкового читання
буде сила-силенна випадкових книжок.

Ми ж найкращими книжками
назвемо не просто добрі книжки
(це ясно і так), а добрі книжки,
які самі встигли прочитати.

«120 днів Содому, або Школа розпусти», маркіз Альфонс де Сад

Це навіть не роман, а план-проспект роману, з якого було написано тільки першу частину, а інші залишилися тезами й нотатками. Навряд чи існує ще одна книжка, яка виявилася б такою впливовою, не будучи навіть написаною. Зрештою, ми ж говоримо про автора, який люб'язно позичив своє ім'я, щоб назвати один із найодіозніших психічно-сексуальних розладів — садизм.

«120 днів» де Сад писав 1785 року, поки відбував ув'язнення в Бастилії. Він працював над твором 37 днів, і в результаті той виглядав як манускрипт довжиною 20 метрів. 14 липня почалося повстання, Бастилію захопили — а рукопис було втрачено. Потім де Сад згадував свій відчай, бо то (визнавав) була б найкраща його книжка. Але «120 днів» знайшлися: рукопис зберігала родина тюремного наглядача, передаючи манускрипт із покоління в покоління, а 1904-го його опублікували. Цікаво, що у XX столітті манускрипт кілька разів викрадали до приватних колекцій. І зараз він знову загубився.

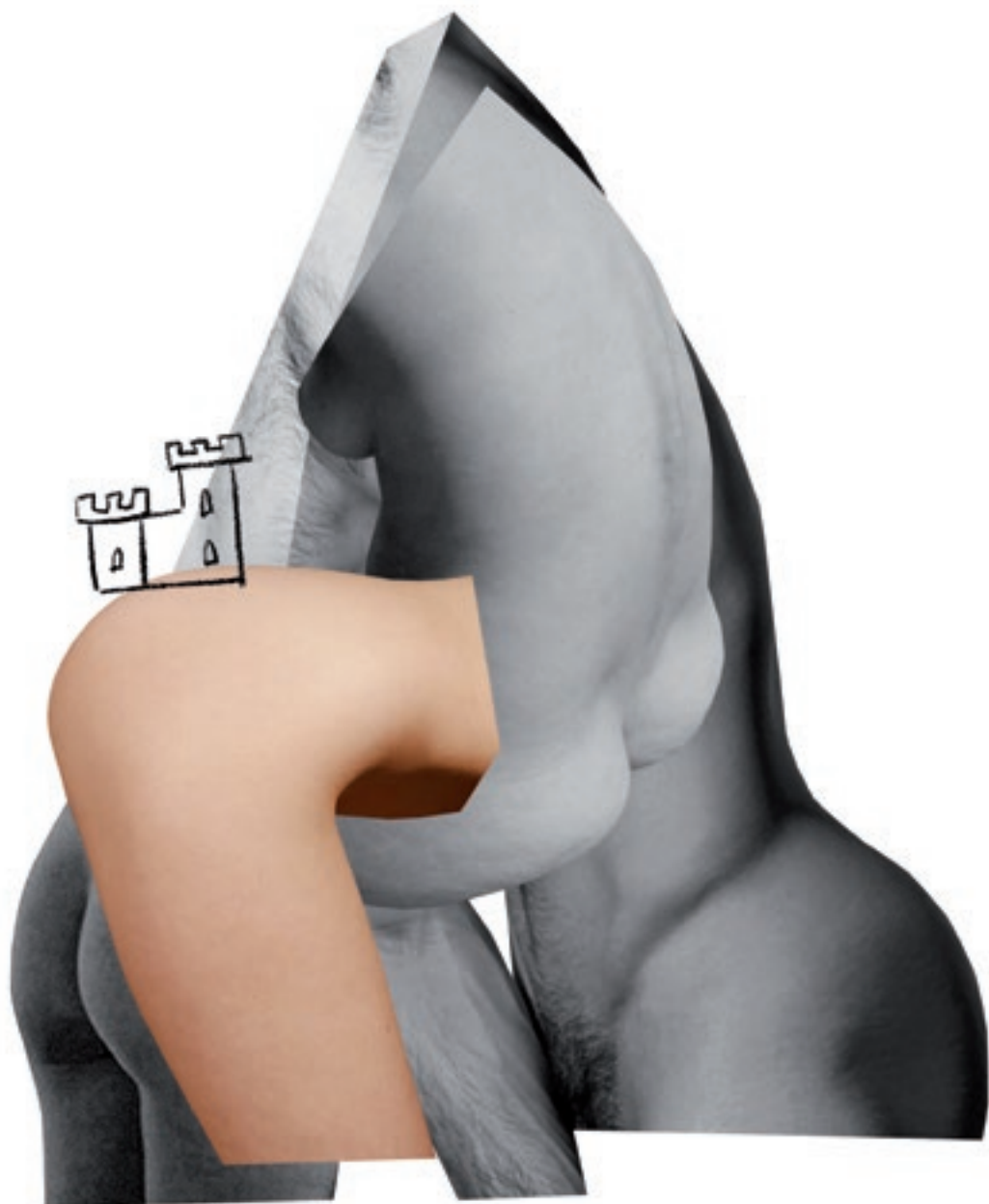
Франція XVIII століття, кінець царювання Людовика XIV. Четверо заможних літніх розпусників усамітнюються в середньовічному замку разом із дружинами (вони одружені на дочках один одного) і чотирма відомими бандершами. Там же — численний почет їхніх секс-іграшок, сорок два сексуальні раби. Чотири місяці — з листопада до березня — вони розказують і вислуховують історії найбільш збочених сексуальних насолод і найбільш виточених катувань. Дещо з почутого тут же приміряють на практиці. Варто сказати, що кількість секс-рабів обох статей у цей час різко зменшується, і до кінця книжки жоден не доживе. Байки, які стимулюють розпусників до дій, розповідають оті чотири старі проститутки — а вони мають що повідомити. Всього описано шістсот видів збочень. Така собі вкрай екстравагантна енциклопедія не-дай-боже-сексу.

Ця книжка — про надлишок, гротескний надлишок у всьому: в сексі, в насолоді, у стражданнях, у владі. Вона й сама є надлишковою, хоча й іронічно — до кінця не дописаною.

Люто страшна казка. З відповідними «готичними» атрибутами: крута гора, провалля, потужні замкові ворота, рів із водою, підйомний міст. Замок, де все відбувається, один в один схожий на де Садів палац Шато-де-Лакост. Але коли починаються оті содомські симпозиуми, один із героїв «120 днів» наголошує: ви всі тут відокремлені від світу, для якого вже давно мертві. Здається, автор того роману, написаного в темницях Бастилії, щось своє мав на увазі. Шалена й жахлива розпуста його героїв мусила би зробити цих «уже давно мертвих» на мить «втіленими».

Один із пильних читачів де Сада припустив, що той мав певну місію. Немовби, настирливо досліджуючи життя виключно в його збоченнях, де Сад вимагав від людини повернути все зло, яке вона спромоглася всотати за всю історію людського розуму. Коротше? Розум людини є очевидним джерелом зла, і це зло можна подолати за допомогою насильства над людським тілом. На позір, процедура видається нескладною, а зате — напрочуд результативною. Ще коротше? Читаєш і тобі гидко, але ти читаєш далі, бо тобі стане ще бридкіше згодом.

Для де Сада розумники придумали навіть спеціальне означення — «автор-негідник». Так воно і є, звісно.



1948-й – саме цього року було написано книжку, яку назвали «1984». Очевидно, що це роман про майбутнє. Апокаліптична футурологія, яка вчасно має попередити наші теперішні помилки, щоб ті не призвели до страшних результатів у прогнозованому майбутньому. Такі книжки ми зevamo антиутопіями. «1984» – альфа і омега європейського роману-антиутопії.

Чули знамениту фразу «Великий Брат пильнує за тобою», якою позначають ситуацію тотального контролю держави над людиною? Ясно, що чули і знаєте: вона – з «1984». Власне, всі антиутопії – про зіткнення особистості й системи, і переможець має бути тільки один. В Орвелла програє особистість. Прикметно, що книжка спочатку мала називатися «Остання людина в Європі». Прикметно, що вона так не називається.

Є Океанія, Остазія та Євразія, вони воюють. 39-річний Вінстон Сміт живе в Лондоні, що в Океанії. Працює в Міністерстві Правди, чия функція – фальшувати поточні новини й історичні джерела. Він – член Зовнішньої партії, але потай сумнівається в непогрішимості її принципів. Підмічає собі серед колег-мініправдників начебто-одномудців: О'Браєна і Джулію, яка стає його коханкою. (Це заборонено Партією, до речі, для сексу є спецпідрозділ – Антисексуальна Ліга). О'Браєн виявляється співробітником Поліції Думок. Бунтівну парочку заарештовують. Не витримавши катування, Вінстон зраджує Джулію; до його честі – не відразу, а після побудови складних умоглядних схем типу «зрадити на словах, а не в почуттях – не значить зрадити». Помиляється.

Людину як особистість формує соціальна свідомість. Її адаптивний розум, згрубша. Якщо відкинути саму ідею рацію, то в людині залишаться тільки первісні інстинкти. Партія має власний важіль впливу: агресію як інстинкт. Іде постійне сугестивне «прокачування» агресії громадян: «двохвилинка ненависті», «тиждень ненависті», власне, Великий Брат – уявлений одноосібний лідер Партії. Тож природно, наприклад: Вінстон просто не може зрозуміти, що відчуває до жінки: сексуальний потяг чи потяг до вбивства. У нього в анамнезі є спроба вбити дружину, між іншим.

Але і спротив Партії герої Орвелла чинять теж через інстинкти: інстинкт розмноження та інстинкт самозбереження. Кохання і втеча – от шляхи їхнього звільнення. Джулію тут показово звать «бунтівницею нижче пояса», її сексуальність – то її самопорятунок. Вінстон же показово втече, зрадивши. А ще він зловживає алкоголем: ідеальний ескейпер.

Отже. Щоб вижити у ворожому соціумі й не втратити себе як особистість, варто не забувати, що ти – просто біологічна тваринка. Так? А тієї миті, коли усвідомиш себе біологічною істотою, ти остаточно втрадиш себе як соціальну особистість. Теж так?.. В Орвелла простих відповідей не шукайте. Не за прості відповіді ця книжка визнана найвпливовішим романом ХХ століття.

Світ «1984» ґрунтується на розвинених технологіях (типу відеоспостереження) і вишуканих стратегіях пропаганди (типу перманентної війни). Він розвивається виключно як складна система маніпуляцій свідомістю й поведінкою. Ідеально збалансований тоталітарний світ. З Орвелла вийшов незлецький пророк. На жаль.

2001 рік, про який розповідає Кларк — то наше минуле, але для автора воно є далеким-далеким майбутнім. Науково-фантастичний роман було написано 1968 року. Поруч із детальним описом місячних модулів і штучних супутників (фантазії Кларка ґрунтуються на ретельному науковому підході), існує в тексті й таке: на технологічній Місячній станції виділено спеціальну кімнату для друкарських машинок (ні, не музей).

Історія написання «2001» нетипова. Спочатку був фільм — кіношедевр Стенлі Кубрика, уже потім Кларк переробив власний сценарій на роман (серію романів, точніше, бо «2001» — тільки перший із них). Але в романі й у кіно не збігаються фінали: там, де в кіно — смерть, у романі — переродження. Але і там, і там однозначного фіналу, по суті, немає, тільки постають нові питання. Кларк, здається, так і не збагнув, як ту історію закінчити по-хорошому. Не дивно. Самі розсудіть!

На космічному човні «Діскавері» до Япета, одного з супутників Сатурна, уже майже рік летить самотній астронавт. Штучний інтелект, який мав би забезпечувати життєдіяльність корабля і команди, збунтувався — через це загинули всі, окрім Девіда. І тоді, коли чоловік залишився сам у космосі, він дізнався про справжній сенс власної місії. До речі, саме через необхідність брехати капітанові про мету вояжу комп'ютер зсунувся з глузду. А сталося таке. Двома роками раніше на Місяці знайшли артефакт-обеліск, чий вік збігається з часами зародження розумного життя на Землі. Тепер той об'єкт (?) відсилає сигнали до Япета. Отже, Девід має вступити в контакт із неземною цивілізацією. А між тим, саме обеліск через досить примітивні маніпуляції з рефlekсами виживання пітекантропів посприяв появі людської свідомості. Коротше: Девід повертається додому, до буквальных першоджерел. І на нього там чекали — мільярди років.

Книжка про терпіння, очевидно. Це єдина тут чеснота, зауважу. І то не людська.

Коли обеліск вчить пітекантропів бути людьми (опановувати знаряддя праці, до прикладу), то робить кілька помилок, поки не знаходить ідеальний важіль впливу. Це заздрість. Він навіює вожаку племені картинку: його родина сита і в безпеці. Голод і небезпека — це те, з чим живе ця протолюдина. Тож до розвитку його стимулює заздрість до тих, хто має те, чого він позбавлений. Далі прийде час для вбивства — не через потребу вижити, а з метою довести власну спроможність убивати. Та й брехня людині не шкодить, тільки роботам — люди призвичаїлися вже. А місце для героїзму, скажімо, в «2001» знаходиться тоді, коли людина втрачає тіло. Позбавлений «матеріальних носіїв», у фіналі Девід знешкоджує ядерну ракету на орбіті Землі. Тепер він наш, людства, охоронець.

Кларк якщо й був оптимістом, то поміркованим. Його людство все ще варте спасіння, хоч і надалі здатне вчитися тільки поганому.



«451 градус за Фаренгейтом», Рей Бредбері



Палають складені на купу книжки. Архетипна картинка колективного жаху: горить Олександрійська бібліотека, біснуються нацистські сходки, займаються від снарядів сараєвські книгозбірні. Книжки горять – значить, у людства нема шансів на самозбереження. 451 градус за Фаренгейтом – це температура, за якої папір вигорає дотла.

Фантастична притча Бредбері розкажує про Америку кінця ХХ століття (для роману, написаного в 1953-му, – про майбутнє). Гай Монтег – пожежник. Тепер його служба спалює книжки і відстежує тих, хто заборону на читання порушив. Деякі зі злочинців воліють згоряти разом із бібліотеками. Гай – у бездітному інертному шлюбі. Емоційні потреби подружжя задовольняє інтерактивне ТБ. Але дещо трапляється. Він знайомиться з Кларисою, яка вибиває в нього з-під ніг землю одним очевидним питанням: чи ти щасливий, чоловіче? Клариса піде. Але процес почався: Гай сам ставить «неправильні» питання. І читає книжки. А в Америці між тим розгоряється чергова атомна війна. Навряд чи цього разу переможна. Гай пам'ятає з колись почутого «книжкового» хіба уривки з Одкровення про кінець світу. Це гарний натяк на фінал.

Читання книжок у світі «451» може навчити тому, чого бракує іншим джерелам інформації: критичному мисленню. Навчити правильно не-вірити, коротше кажучи.

Засади нової спільноти полягають у принциповій однаковості її членів: не рівності, саме однаковості. Тоді не буде приводу сумніватися в тому, хто поруч, бо ми точно знаємо його наміри. Всі хочуть одного і мають один спосіб досягнути бажаного. Поступ Гая починається сумнівом, він природно має закінчитися або абсолютною вірою, або повною зневірою. Благо, вибір за ним. Натомість є таємна група адептів-книжників (до неї приєднується Гай). Її учасники просто заучують напам'ять врятовані книжки, щоб передати їхній зміст нащадкам. Такі собі новітні схоласти, певні власної місії.

Тема державної цензури в «451» болісно очевидна (зрештою, 1950-ті – це часи маккартизму, зауважте). Тема самоцензури, внутрішніх самообмежень рацію – болісно відкрита. І зрештою, Гай відчуває, що готовий стати вбивцею не тоді, коли сумлінно виконує свій обов'язок пожежника, а коли уважно читає заборонені книжки. Героя світ «451» не потребує. Тут потрібна людина, здатна виживати.

Герої Бредбері – насправді не герої. Вони (ті, які однодумці Гая) – жертви, які намагаються надати своїм втратам легкого намулу честі. Там є таке: дружина Гая не хоче дітей. І відкривається ще один проблемний шар: хто кому злочинець, коли йдеться про аборт? Гай має за честь власну в тому виборі агресивної бездітності пасивність. Як професійна жертва, він поступово замикається в несприйнятті досвіду Інших. А що таке читання, даруйте? – Ідеальний тренажер для прийняття не доступних нам у реальності досвідів.

Правду кажучи, роман Бредбері не про те, чи треба палити книжки (це занадто очевидно). Він – про те, що ж із книжками робити, коли їх із вогню врятовано. Книжки-бо щастям не забезпечать, це вже точно.

Як зробити географію захопливою справою? Треба написати пригодницький роман про мандрівки холерично смішних персонажів. Читачі на «80 днів» підсіли моментально, а ефект залежності від вигадок Верна виявився дивовижно тривалим. «80 днів» – один із найвідоміших книжкових наркотиків-із-продовженням XIX століття. Верн мав на меті розповісти про те, як найшвидше подорожувати у 1870-х. Тоді тривала транспортна технічна революція, якщо що. А ще невдовзі відбувся перший у світі туристичний круїз Томаса Кука. Тема була на часі.

Травелог Верна складається з новел, бо писався як роман-фейлетон, власне, роман-із-продовженням. Щодня, всю осінь плюс грудень 1872-го у газеті «Le Temps» друкувалися пригоди хазяїна і слуги, які вирішили об'їхати навколо світу. За той час, поки публікувався роман, подорож і відбулася. Така собі інтерактивна проза. На публікацію так жваво реагували, що, бувало, Верну надходили пропозиції від власників пароплавів: а давай-но з Йокогами до Сан-Франциско, наприклад, Фогг прямуватиме їхнім транспортом? І саме тому на певному відрізку шляху герої Верна орендували транспорт, щоб уникнути продакт-плейсмету.

Історія по суті нескладна і показово-очевидна. У чоловічому клубі, обговорюючи прогрес залізничного сполучення, джентльмени б'ються об заклад. Один із них із заходу на схід об'їде навколо світу. Від Лондона – до Суєца, потім Бомбей, потім Калькутта, відтак Гонконг, від Гонконгу – до Йокогами, потім Сан-Франциско, Нью-Йорк і знову Лондон. Так і виглядатиме подорож Фогга, який прийняв парі.

Філеас Фогг – рідкісний ексцентрик із залежністю від азартних ігор, але разом із тим – неперевершений флегматик і тугодум. Британська, як то кажуть, стриманість. Щоб французький письменник – та знехтував нагодою жорстко понасміхатися зі свого героя-англійця? – Та не було такого ніколи! До речі, імперські британські амбіції Фоггу теж не чужі: він їх щедро демонструє то в Індії, то в Гонконгу, несучи світло просвіти в темні тубільні маси. (Тест на політкоректність «80 днів» не проходять).

Компанію Фоггу складає Паспарту, слуга-француз. Його ім'я перекладається як «проніра», і це його сильно непокоїть. Він влаштувався на службу до порядного британця, щоб мати розмірене життя. І все-таки більшість пригод (читай: нещасних випадків) під час подорожі санкціонує, ясно, саме він.

Є ще Фікс, нишпорка. Випадково прийняв Фогга за грабіжника і тепер псує життя, заважаючи виграти заклад.

Фогг переможе, ясно що. Скориставшись різницею меридіанів і впертістю Паспарту, який під час мандрів відмовлявся переводити годинник, коли потрапляв у наступний часовий пояс. Так вони «зекономили» день.

Світ стрімко зменшується. Про це міркують герої Верна, одних це лякає, інших надихає. Такі собі прабатьки глобалістів і антиглобалістів. «80 днів» – цілком реалістичний роман, що читається нині як передбачення інформаційної спільноти. Можливість швидко подорожувати для Фогга і компанії пришвидшує інформаційний обмін. І раптом настає завтра, якого не помітили, бо забули перевести годинник.

«99 франків», Фредерік Бегбеде

Цей короткий роман має дві назви. Він називався «99 F» на момент першої публікації, а потім «14.99 €». Назва книжки точнісінько збігається з її ціною – а між першим виданням у 2000-му і другим Франція перейшла з франків на євро. Була ще версія в м'якій обкладинці – «6 €». У чому автору не відмовиш, так це у своєчасності й дотепності. Зрештою, «99» – сатирична проза про рекламний бізнес, воно й видно.

Бегбеде – сам рекламник; і його після публікації «99» звільнили зі скандалом (впізнати в «Мадоні», що на нього герой працює, відомий «Данон», визнайте, було нескладно). Усі розізлилися – тож, либонь, написав романіст правду про щось важливе.

Октав – успішний копірайтер (кілька разів назвуть розмір його річного доходу, не для слабких нервів та інформація). Це його історія, він нам її розкаже – від першої особи. Йому тридцять два. Він вирішив вийти на пенсію з «золотим парашутом». Тож пише викривальну книжку, щоб його нарешті звільнили звідусіль до бісової матері. А поки що так-сяк працює, перестрибує з одного ліжка в інше, зловживає кокаїном, читає новини. Наприкінці він створить геніальний рекламний ролик – лютий стьоб над усіма канонами «фабрики бажань». Той ролик отримає приз в Каннах. Але на вручення Октав не потрапить: його заарештують.

Може здатися, що це очевидна критика суспільства споживання. Але то не лише вона. Один француз вигадав теорію симулякрів. У сучасному світі знецінилися оригінали, і навіть час копій уже минув – нині маємо справу тільки з копіями копій за відсутності оригіналу. Інший француз написав роман, як жити серед симулякрів, будучи симулякром. Світ як фотошоп. Октав де факто ненадійний оповідач, вірити йому не поспішаймо. Він – частина «втоми» капіталістичної системи, яку критикує. Тож, наприклад, відчайдушно заграє з «лівими» ідеями й дещо інфантильно плекає думку про «світову революцію». Нарівні з думкою про масові самогубства, до речі.

«99», попри чорний гумор, книжка дуже агресивна. Так злитиметься людина, яка одного дня перестане бачити власне відображення у дзеркалі. Світ живе і не помічає, як люди позбуваються уяви, бо мати розвинену уяву – значить мати бажання, які не можна задовольнити. А реклама ж мусить задовольнити *всі* бажання! Навіть ті, про які ми ще не знаємо. От власне, в цьому біда людини з «99» (і Октава теж): наш сучасник бажає, бо вміє, а не потребує.

А коротше ці процеси як назвати? – Правильно, системне насильство. І то уже не різанина бензопилою знуджених яппі з «Американського психопата». Це інформаційне насилля. І в ньому Октав – профі. В ньому і Бегбеде профі.

«99» написано всуціль рекламними слоганами. Філософія виживання в цьому світі: будь креативним – або помри. І крапка. Бегбеде, який повсякчас звертає увагу, що такі формули є імперативами де факто, наказами, але симулюють чомусь можливість особистого вибору. Тільки навряд чи він сам помічає, що говорить так само. Або працюю на систему, або нанюхайся коксу і буянь до дебільної смерті від передозу (є тут і таке).

Ця книжка вартує однієї в ній фрази: «Сучасному світу немає альтернативи».

М-м-м-м, Данон.

«Автобіографія моєї матері», Джамейка Кінкейд

Письменниця з Вест-Індії Джамейка Кінкейд народилася у змішаному шлюбі: мати — карибка з Домініки, батько — із Західної Індії. Її культурно складне походження визначає її по-хорошому екзотичну прозу.

Цей роман — не автобіографія матері, хай би що та ребусна назва нам обіцяла. Хоча б тому, що в першому ж реченні книжки повідомлять, що мати померла, коли оповідачці було кілька хвилин від народження. Мертві не пишуть автобіографій, то ясно. Але (не) розповідаючи про мертву матір, жінка розкаже натомість власну історію, як то зазвичай і буває. Жінки в літературі переважно так свої історії й розказують: наче їхнє життя прожив хтось інший, а вони — чиесь навзаєм. Тож у першому ж реченні сімдесятирічна героїня скаже: моя мати померла тієї митті, коли я народилася, і все моє життя ніхто не стояв між мною і вічністю, за моєю спиною був лише пронизливий чорний вітер. Книжку цю якраз і написано про ціле прожите людське життя, в якому ніхто не захищає від вічності. Заслужити вічність — це ж не значить відтворити себе в дітях?

Героїня повсякчас міркує, що саме можна говорити вголос. Вона буквально одержима ідеєю мовчання. Отже, про її біографію ми будемо дізнаватися уривками, і то на краще: доля у неї не з найпростіших. По смерті матері батько-самодур віддає малу Х'юелу Клодетт на виховання (а точніше: у найми до пралі), забирає її назад у родину через сім років. Тоді він уже й сам одружений, має інших дітей. Із мачухою, братами і батьком, який компенсує нудне життя дрібного чиновника «домашніми виставами», дівчина живе до п'ятнадцятиріччя. Тоді її «передають» діловому партнерові батька, від якого Х'юела вагітніє і позбавляється дитини. Далі буде вдаліший шлюб: вона вийде заміж за лікаря-європейця, якому до того допомагала в клініці. Але дітей ніколи більше не матиме.

Відчуєте глибоку іронію. У книжці, де на обкладинці є слово «матір», немає жодної матері. Цей психологічно тонкий роман — такий собі заповіт матері, яка ніколи не мала чи ніколи не знала своїх дітей. Є жінка, яка не змогла стати матір'ю. І є жінка, яка матір'ю стати не хоче. І це не сюжети про нереалізовані потенціали материнства. Нас визначає те, від чого ми відмовилися, і те, що ми втратили — не менше, аніж те, ким ми зрештою стали.

Варто зауважити, дія книжки відбувається в Домініці, де сильною є колоніальна спадщина. А героїня Кінкейд, як ви можете здогадатися — креолка. Стати дружиною білого лікаря Х'юела може тільки тому, що його попередня жінка наклала на себе руки (сюжетний перевертень щодо «Джен Ейр», де заради щастя білої жінки помирає креолка).

А ще в книжці, де на обкладинці є слово «автобіографія», ніхто вам не розкаже послідовну історію свого життя. Тільки поодинокі спалахи спогадів, які час від часу повторюються, наче в системі дзеркал. До речі, всю книжку написано на повторах і відображеннях — образів, слів, ситуацій. Тому вона ідеально ритмічна, навіть музична.

«Автобіографія моєї матері» — глибоко ліричний 250-сторінковий експериментальний вірш-у-прозі про жіноче безпліддя.





«Адольф», Бенжамен Констан

Є такий типаж у творах про любов. Професійний мученик, емоційний терорист, темний красень, якого ніхто не здатен зрозуміти (зокрема і він сам), пристрасний коханець, не менш пристрасний зрадник, розпусник — ідеться не так про тілесні втіхи, як про душевні муки. Ми звемо такого «байронічним героєм». Якби літературний розклад перших десятиліть XIX століття був би трошечки інакшим, ми б його звали «констановим героєм». А склалося так: француз Констан написав короткий роман «Адольф», одну з найкращих книжок про схиблену свідомість закоханого (в себе) чоловіка. І цю книжечку мало хто пам'ятає нині. Пощастило ж із поганою репутацією героям Байрона.

На позір «Адольф» — камерний роман про любов. Був задум написати твір тільки з двома героями і мінімумом зовнішніх подій, зосередившись на рефлексії їхніх почуттів. А склався масштабний роман про нелюбов. Про тягучу, повільну, нерішучу, марудну, безвольну, і тим жорстоку нелюбов. Один із дотепних читачів Констана зауважив: «Адольф — людина слабохарактерна, яка вбиває людей, тому що боїться, що може їх образити». Прекрасно сказано. Але спочатку там усе ж був любовний альянс (мезальянс?), тож із нього і ми й маємо почати.

Адольф закоханий, йому 20 років, і завоювати цю жінку стає його життєвою метою. Її зва-ти Елеонора, вона старша за нього на десять років, а ще вона — утриманка старого аристократа, від якого вже народила двох дітей. (Підказка: якщо в «старовинному» романі жінка старша за коханця, вона точно помре). Адольф влаштовує пані справжнісіньке переслідування, і її bastiони зрештою впадуть. У момент, коли вона палко в нього закохується, він по-волі перестає її любити. І далі юнак намагається збагнути, які страждання його тішать більше: тоді — від нерозділеного кохання чи зараз — коли його все ще палко люблять, а він уже ні. Піти від жінки Адольф не може: вона пожертвувала заради їхнього зв'язку репутацією і дітьми. Тож їхнє спілкування перетворюється на шерех скандалів. На фінал я вам уже двічі натякнула. Висновок Констана: ми охоче вважаємо себе розпусниками тоді, коли нашим гріхом є нерішучість і безволля.

Кажуть, що «Адольф» — роман-із-ключем: Елеонору списано з Жермени де Сталь, письменниці. У Констана справді був карколомний роман із де Сталь, але читати «Адольфа» як помсту колишній коханці навряд чи цікаво зараз. Роман глибший. Хто такий Адольф — не ясно, скоріше за все — німець. Елеонора ж — полька. У 1810-х тонкими романтичними героїнями «працювали» саме польки. Країну вчергове розділили, вона майже зникла; і ніжна красуня, яка походить із такої собі Атлантиди посередині Європи, апіорі — істота поза меж-на. За відсутності очевидних меж стають неочевидними і будь-які перепони (типу моралі).

Вперше європейська проза припустила: невзаємного кохання не буває. І довела: коли ми закохуємося, то бачимо в об'єкті любові віддзеркалення наших буцімто альтруїстичних почуттів. Адольф бачить в Елеонорі себе, і поки його тішить побачене — любить. На два наступні століття в літературі жертвна любов поступилася місцем егоїстичному кохання. І почав цей тренд «Адольф».

Коли ще звірі вміли говорити, книжки, що їх ми нині вважаємо легким розважальним читивом, зламували мозок загартованим інтелектуалам. Захопливі пригоди лицаря Айвенго свого часу продемонстрували такі потенції історичного роману, що читацький ефект від того уявити нині годі. А ще показова скромність автора: «Айвенго» публікувався анонімно. Або показова пиha автора. Бо Скотт мав план: «на ринок» виходили три його романи, і він передбачав конкуренцію з самим собою. Було б кумедно, але містифікацію викрили.

В Середньовічній Англії неспокійно: англосакси ворогують із норманами. Седрик намагається укріпити владу саксів через стратегічний шлюб вихованки Ровени. Його плани порушує син Айвенго, бо закоханий у ту леді. Айвенго за те позбавляють спадку. І він рушає в Палестину. Хрестовий похід, між тим, завершено, лицарі повертаються додому, але король Річард залишився в полоні. Принц Джон готується захопити владу. У цей час на лицарських турнірах починає перемагати невідомий Лицар, Позбавлений Спадку. Це Айвенго, який повернувся в Англію в образі пілігрима.

Потім він іще переможе можновладного нормана де Буагільбера, виручить Ровену з полону підступного де Бефа. І це я ще не згадала про печальну історію закоханої в Айвенго Ревекки, дочки багатого єврея, якому лицар урятував життя. І ще один «анонім»: Айвенго допомагатиме таємничий Чорний лицар. Це король Річард повернувся додому. Він зупинить Джона, і в усіх усе буде добре (аж до наступної війни, а вона почнеться місяців за десять).

За такої інтенсивності подій — диво, що читачі знайшли в романі одиниці анахронізмів і неточностей. Скажімо, Скотт згадує Францисканський орден монахів, а його за часів Річарда Левового Серця ще не було. Точне відтворення побуту і перебігу історичних подій для Скотта (і його послідовників) важило безкінечно. Він не вигадував події, він адаптував історичні факти до тонкого емоційного малюнку своїх (уже насправді вигаданих) героїв. Уявіть, як це змінило саму думку про те, що ми звемо авторською оригінальністю.

«Новинкою» Скотта був саме такий посиленний ефект правдоподібності твору, який претендує на історичну достовірність. Беруть нікому не відому вигадану людину — і шпурляють її у вир перевірених історичних фактів і відомих історичних діячів. Впливе — буде Айвенго чи Робін Гудом (який теж тут є). Потоне — буде Ревеккою з розбитим серцем. Але завершує «Айвенго» згадка саме про неї. Так в класичному британському романі можна визначити, хто для автора найдорожчий із героїв.

В «Айвенго» всі розказують один одному історії: як когось полонили, як хтось викрив змову аристократів, як хтось визволився з полону. Хтось розказує, «як все було насправді» — хтось слухає і запам'ятовує. Здається, ані для автора роману, ані для героїв не секрет: Історія залишиться в пам'яті такою, як ми про неї розкажемо і передамо далі «по ланцюжку». Саме тому ще мудрий автор, наприклад, відразу після повідомлення про весілля героїв пригадає Ревекку, до спогадів про яку повертається одружений Айвенго. Скотт повідомив нам факт із життя героя і поважає наше право дофантазувати щось своє.

«Александрійський квартет», Лоренс Даррелл

Тетралогія, події якої відбуваються в Александрії, звідти й загальна назва «квартету». Самі ж романи названо за ім'ям того героя, який зараз «у фокусі»: «Жюстін», «Бальтазар», «Маунтолів», «Клея».

Назва першого тому відсилає до відомого роману де Сада, а щоб було зовсім ясно, то й епіграф до «Квартету» — із де Сада ж. Проза Даррелла еротична, але це така еротика, де триває «окопна війна: ворога не бачиш, але знаєш, що він поруч». Секс (точніше: сексуальність) — таємне знання, в якому людина усвідомлює свою божественну суть. Еротоман-гностики — це однозначно улюблений герой «Квартету». І звати його Дарлі.

Кінець 1930-х. Розкішна й порочна Александрія (чомусь без мусульман). Єгипет контролює Британія. Серед коптів-християн зріє змова проти британців, із якими позірно дружать.

Учитель із письменницькими амбіціями Дарлі крутить роман із Жюстін, дружиною мільйонера і впливового політика Нессіма. Заради неї Дарлі відмовився від Мелісси. У жінки за плечима — зґвалтування, викрадена дитина і купа психіатричних проблем. Але це пристрасть! У розпал роману Жюстін їде до Палестини. Нессім несподівано втішається Мелісою, вони родять дитину, Мелісса помирає. Дарлі бере їхню дочку на виховання. І пише книжку про це все.

Бальтазар, лікар-кабаліст, читає ту книжку. І він знає іншу версію подій. Жюстін насправді була закохана в письменника Персуордена, а Дарлі був прикриттям для цих стосунків. Жінка покидає Александрію після самогубства коханця.

Маунтолів, британський дипломат, колись мав любовні стосунки з матір'ю Нессіма Лейлою. Тепер йому відомо про участь Нессіма і його брата Навруза в антибританській змові. Стара любов не допомогла, Навруз із провини Маунтоліва гине, так і не завоювавши прихильності художниці Клеї.

Друга світова. Дарлі з дівчинкою повертаються в Александрію. Жюстін — теж тут: кінчена наркоманка. Дарлі зближується з Клеєю, ще один безумний роман. У результаті якого Клея втрачає руку, яку їй ампутував Дарлі, але переконується, що вона — прекрасна художниця. Дарлі остаточно впевнився: він — добрий письменник. Закохані переїздить у Париж.

Технічно все дуже складно: записки Дарлі, коментарі до них Бальтазара, щоденник Жюстін, журнал Нессіма, листи Маунтоліва, нотатки Персуордена. Кожен наступний роман спростовує інформацію, яка була достовірною в попередньому. Рецепт тетралогії озвучив сам автор: три просторові осі (перші три романи), одна часова (четвертий), які разом творять континуум. І це цілісність, що її може собі дозволити сучасний роман.

Простору тут не дарма втричі більше. Люди в Александрії Даррела — це проекції самого міста, яке єдине тут і наділене свободою і свідомістю. Місто їх — цих сексуально стурбованих мультяшок Даррелла — оживляє. У «Квартеті» безкінечно багато митців: четверо, щонайменше, письменників, двоє, як мінімум, художників. І всіх їх надихає Александрія. У гностицизмі є головна теза, якої Даррелл показово тримається: чудесний замисел Бога переважає діяння Деміурга.

Або: книжки про божественну силу шаленого кохання, буває, написані зовсім не про неї.

«Алексіс, або Міркування про марність боротьби», Маргеріт Юрсенар

Скандальна книжка. Але важлива: бо одна з перших серйозних спроб психологічної прози обміркувати гомосексуальність. Але скандальна: бо Юрсенар рефлексує не над власною гомосексуальністю, а над «чужою». Лесбійка пише роман від особи юнака-гея, пошлюбленого з гетеросексуалкою. Книжка вийшла 1929 року. Авторка підписала роман «Марг Юрсенар», її довго вважали чоловіком. Відтак, гомосексуальний юнак став постійним протагоністом її творів... Щось підказує, що «Алексіс» – моралістична проза? Але ж так воно є. Тема твору викриває себе вже на рівні назви: Алексіс – це пасія пастуха-гея з еклоги Вергілія, відомої оди гомосексуального кохання. Якщо Юрсенар потребує допомоги такої глиби, як Вергілій, справа серйозна.

За формою це довгий лист-камінг-аут (лист довгий, роман короткий). Алексіс сповідається Моніці, поки що дружині. Він відомий австрійський музикант (Відень, ясно що Відень), людина рефлексивна й тонка. (Зауважу, що мова, якою герой Юрсенар говорить про секс, на 1920-ті вважалася люто непристойною). Він точно знає, що відрізняється від інших. Настав час цю відмінність озвучити. Він обирає собі за слухача дружину, бо йому насамперед важливо зрозуміти не що таке гомосексуальність, а чому саме він є геєм. Моніка – одна з причин. На якомусь етапі Алексіс вирішує, що правда – це свобода, а свобода – це сексуальна свобода. І тепер Моніка має це зрозуміти теж.

Гомосексуальність і апріорна нечесність перед собою і перед іншими. Не найпростіша тема. Якщо від уміння таїтися залежить виживання людини, то чи слід засуджувати цей обман? З іншого боку, чи має право ця людина розраховувати на довіру? Головна відповідь Юрсенар така. У любовних стосунках ніколи не буває лише дві людини. І справа не в банальному «трикутнику». Поруч із коханцями завжди так чи так стоїть припис спільноти (мораль, себто). Нам наказують, кого і як ми маємо право любити. Ігнорувати цього «третього» надскладно. Між іншим, Алексіс так і не скаже вголос слова «гомосексуальність». Наукові терміни чи брутальні лайки не здатні визначити те, ким він є, – підсумовує. Ширше навіть. Слова не надаються до правди. Обирати слова – це значить обирати одну з тисяч істин, жодна з яких не задовольняє потребу в правді. (Така вже ця французька проза, змирійтеся; навіть коли пишуть про любов, усе одно складаються книжки про мову).

Юрсенар ж теж не випадково не говорить про власну гей-ідентичність. «Алексіс» – про самопізнання і одночасно про презумпцію брехні. Алексіс – музикант: музика дає йому ту свободу, якої слова позбавляють його авторку. Музикою можна виказати своє мовчання. Отже, важить не те, хто Я, а те, що я зробив, аби стати Я. Не роман про гомосексуальність, а довгий глибокий лист людини, яка вирішує вийти на ту точку життя, де воно повернуло не туди. І хай це неймовірно жорстоко, що розуміння Алексіс прагне від тієї, яку от-от зрадить.

І хай це складно – вірити беззаперечно обладієним героям Юрсенар. Позаяк лист Алексіса написано напередодні Першої світової. Скоро їхній світ полетить колективно шкереберть.

«Алі та Ніно», Курбан Сеїд

«Успішна літературна містифікація» — оксюморон. Коли такі книжки стають популярними, реальний автор починає ревнувати до створеної ним маски і виказує себе. Але бувають винятки. Цей роман було видано ще 1937-го німецькою мовою в Австрії — але вже тоді його було названо перекладом, правда, не ясно, з якої мови. Сьогодні це міжнародний бестселер. Але точних відомостей про автора досі не маємо.

Є припущення. «Курбан Сеїд» — це Юсиф Чеменземінлі, азербайджанський прозаїк, у чий біографії можна знайти деякі збіги з біографією головного героя. Отже, «Алі та Ніно» — це повернена класика азербайджанського роману (вперше цією мовою книжку переклали в 1970-х, а видали — в 1990-х). Або роман написав Лео Нуссімбаум, заможний єврей із Баку. Значить, роман — факт німецької емігрантської прози. Хіба вірмени на роман не претендують. Бо якої національності в романі про Азербайджан єдиний тут персонаж-зрадник, здогадайтеся? Авторство ані довести, ані спростувати: оригінальний рукопис втрачено. Але ж маємо сам роман! На щастя.

Перед початком Першої світової в Баку, яке стрімко багатіє за рахунок нафтових родовищ, починається любовна історія Алі та Ніно. Алі-хан — азербайджанець, мусульманин, нащадок відомої військової династії Шірванширів. Княжна Ніно — грузинка, християнка. Їм іще й двадцяти немає. Вчилися в «російських» гімназіях, обоє заможні, освічені, принципові. Вона не згодна вдягати чадру і приєднуватися до гарему. Він не дозволить дітям бути християнами. Попереду їхнє одруження, народження дочки, його участь у боях і в розбудові Азербайджанської демократичної республіки. Але поки що вони усамітнюються в лісі, подалі від гучного грузинського застілля, аби націлуватися потай.

Роман написаний, щоб тактовно просвітити темних європейців (саме їх тут названо «варварами», і небезпідставно). Буде суперечка, чи вживати столові прибори, тут же буде пояснено, яких розвинених навичок потребує звичай їсти руками і що він значить. Буде мрія про весілля — тут же буде опис весільного обряду в заможних родинах Баку. Багато описів одягу, інтер'єрів, багато легенд і пейзажів. Розлогі міркування про паранджу і гареми. Навіть теорія, що всі люди діляться не на народи, а тільки на «людей степу» і «людей лісів».

А ще ідеальне пояснення причин Першої світової! (Охоронець Алі постарався). Значить так, це була кровна помста. Імператор мусить напасти на сербського правителя, бо той убив його кривного ерцгерцога. Кровна помста — свята справа. Лад у світі тримається на волі Аллаха і честі мужчин. Поеднання цих двох елементів дає кровну помсту. Алі, як і всіх мусульман, від обов'язкової участі в боях було звільнено. Але й добровольцем, як інші, він не став (батьки в шоці, як син безчестить славу родину).

Але найважливіші в цій книжці якраз не «екзотизми» Кавказу та його бурхливої історії кінця 1910-х. Найважливіше — право людини на вільний вибір. І якщо Алі буквально з першого речення радять обирати між Європою й Азією, то в фіналі роману він готовий загинути за право не обирати між цими двома. Загинути за свою і тільки свою країну і родину.



«Аліса в Країні Див», Льюїс Керрол

Книжки, написані для дорослих, часто згодом ставали дитячим читивом. Нечасто буває навпаки, коли «дитячі книжки» входять до «дорослого канону». А коли століття поспіль екстрафахівці з астрономії, математики, фізики, лінгвістики намагаються гуртом зрозуміти, про що казочка, вигадана для юних сестер Лідделл? Це вже геть нетиповий випадок. І зветься він «Аліса в Країні Див». Нонсенс? А зрештою, саме він у цій книжці «за головного».

Дівчинка потрапляє в країну, де все не те і не так, переслідуючи Білого Кролика (який стає провідником у паралельні реальності чи не в кожному романі-фантазмагорії по тому). У Країні Див людей немає. Є дзен-гусинь, яка курить кальян, пригрівшись на чарівному грибі. Є безумні Капелюшник і Березневий заєць, у яких вічно триває чаювання о п'ятій, бо вони образили час. Є гострослов Чеширський кіт, здатний анігілюватися до посмішки. Є балакуче яйце, якому фатумом приписано розбитися, хоч-не-хоч. Є валети-королі-королеви з колоди карт, які грають у крикет птахами фламінго й одержимі пристрастю виписувати смертні вирокі один одному. Є квіти, які розмовляють і називають себе виключними спецами з питань жіночої краси. І багато хто ще. До речі, сам Керрол (в реалі — Доджсон) тут теж є: сумна птаха Додо, яка сильно затинається («Do-Do-Dodgson»).

Вони всі антропоморфні. Наче й люди — а наче й ні. Виглядають не як люди, діють як люди, але керуються специфічною логікою. Вчинки героїв «Аліси» не абсурдні, вони надраціональні: мають зміст, але не мають сенсу. Скажімо, Аліса намагається згадати табличку множення і впадає у відчай: $4 \times 5 = 12$, $4 \times 6 = 13$, $4 \times 7 = 14$, а так до 20 їй так ніколи-ніколи не дійти. Кумедно. Але англійська табличка множення закінчується числом 12. Тож озвучена Алісою прогресія мусить завершитися так: $4 \times 12 = 19$. Вона насправді (!) ніколи не дійде до двадцяти. Отже, це наші проблеми, що раціональність і здоровий глузд у Країні Див не збігаються. Благо, в акті повного відчаю від принципової непізнаваності світу можна наплакати власне Море сліз — і втішитися тим. Або прокинутися. Бо подорож Аліси таки виявилася сном.

Безглузде вимагає серйозного ставлення. Мабуть, це стало основним посланням «Аліси», на що її автор навряд розраховував. І от зараз на цій літературній забавці нам пояснюють страшнющу астрофізичну «теорію червоточин»! Але кінець-кінцем сам Керрол ґрунтує свою казку на суто науковому підході. Це зветься *reductio ad absurdum*: один із методів доказу за Евклідом, коли гіпотеза доводиться через свою логічну протилежність. І якщо весь час іти, то неодмінно кудись прийдеш, правда ж?

«Аліса» — твір якийсь позачасовий і позапросторовий: тому його однаково (без)успішно читають чи не всіма мовами світу. Здається, тільки нісенітниця і може бути такою гармонійно-змістовною. Дотепник Керрол виявився ще й іроніком: є щось гранично раціональне, практичне, точне, навіть математично вивірене (хоча на позір так і не скажеш), але до цього «щось» більшість з нас може отримати доступ хіба що уві сні. І навіть тоді сприйняти цю максимально-точність за нонсенс.

«Американський психопат», Брет Істон Елліс

Він приводить додому проститутку. Поки грає її, контролює власне відображення у дзеркалі: чи достатньо ефектно він рухається, чи достатньо «опрацьоване» тіло, в яке він вкладається щодня у спортзалах. Після всього бере бензопилу і розчленовує малу дурепу. Одна ніч із життя Патріка Бейтмена, американського психопата. Він про себе чесно розкажує, складає реєстр і опис злочинів. Втім, не зовсім чесно. Герой Елліса – звісно, психопат. Просто здебільшого у власній уяві. А от уже сатиричний роман про нього – неймовірно гострий, жорсткий і реально смішний. Книжка 1991 року перетворила Елліса на мегазірку, а його героя – на символа яппі 1980-х, «мажорів із Вол-стріт» (чиє шизо-щастя фінішує 9/11). А втім, яппі якраз Бейтмен ненавидить люто!

Йому 26 років. Він закінчив Гарвард. Став віце-президентом великого інвестиційного банку (яким – просто збіг обставин – володіє його батько). Має шикарні апартаменти на Мангеттені (живе по сусідству з Томом Крузом). Вдягається виключно в трендові лахи і має вишуканий смак. Навіть наркотики вживає елітні й зі смаком: Болівійський Живильний Порошок на платиновій картці «Американ експрес». Є офіційна дівчина – Евелін, його жіноча копія. Живе правильно загалом. І говорить речі правильні: наприклад, про кризу уявлення про матеріальні блага серед сучасної молоді. До речі, рекламний білборд із Дональдом Трампом, яким милується й мотивується Бейтмен, нині виглядає вже трохи інакше: фантазія психопата обмежена, наша саркастична реальність обмежень не має. Ні, Бейтмен – не лицемір. Він щиро вірить у своє ідеальне життя.

Ця ідеальність гнітить. І він починає вбивати. Кількість жертв стрімко зростає. Доходить уже до масової різанини. Так триває два роки. Патрік не витримує напруження і сповідується адвокату. Той його випроваджує, адже щойно снідав з однією з уявних Бейтменових жертв (якою, за версією Патріка, він сам поснідав). Котрі з зафіксованих убивств таки сталися, не ясно. Він убиває бомжів, бідняків, «нацменів», геїв, проститутток, наркоманів і колег по бізнесу – для нього це однорідна група «генетичного сміття», яке загрожує його життю через конкуренцію за «біологічні» ресурси.

Елліс – занадто-тонкий-спостерігач як на очевидно-сатирика. Заможні прошарки до нього ще ніхто не аналізував як спільноти обмеженого блага (такими вважають соціальні групи вкрай зубожілі). Де один одному завше конкурент, бо нічого тут не можна заслужити або заробити, а лише відібрати у тебе щось, чого ти теж не заслужив і не заробив. Описати фінансову еліту ХХ століття так, як ми аналізуємо первісні спільноти – це і є приклад жорсткого сарказму. І це спосіб, у який сучасна культура говорить винятково правду про сучасну людину. Отже, винятково правдивий роман, в якому ніч не ясно, що відбувається по правді.

На Геловінську вечірку Патрік приходять у костюмі вбивці: заляпаному справжньою кров'ю і прикрашеному справжніми кістками. І знаєте, він навіть не отримує жодного компліменту за переконливий наряд. Невже Елліса дратує, що його невдаха-герой із покоління невдах навіть убивця – і то нікчемний?

«Англійський пацієнт», Майкл Ондатже

Історія негероїчного помирання англійця під час Другої світової війни на старій італійській віллі (колишній монастир, до речі). У нього закохана північноамериканська медсестра, яку своєю чергою кохає індієць-сикх. Цю історію пише канадський шріланкієць. У сучасному романі з самовизначенням героїв просто не буває, це завжди оглушливе багатоголосся. Просто і не буде. «Англійський пацієнт» же — найкращий із романів потужного автора, відзначений, зокрема, Букером. Він про те, як легко Історія травмує своїх самовпевнених «суб'єктів».

Дві сюжетні лінії. Перша: граф Алмаші — чудовий пілот й історик — досліджує африканські печери зі стародавніми малюнками. А паралельно крутить пристрасний роман із дружиною колеги. Ревнивий чоловік влаштовує авіакатастрофу, в якій гине сам і вбиває жінку. Добряче ж опечений «пацієнт» потрапляє до рук то німецького, то британського війська, то до бедуїнів, і нарешті до шпиталю поблизу Флоренції. Всюди його сприймають за ворожого шпигуна — триває Друга світова. У нього начебто амнезія. У шпиталі ж він розповідає свою любовну історію медсестрі Хані. До речі, це зовсім не означає, що говорить він завжди правду. Зрештою, Алмаші сам ніколи не говорив, що він англієць, так просто припустили через його вимову. Уже в назві книжки годі правди шукати.

Друга сюжетна лінія: Хану, захоплену англійським пацієнтом, спокушає індієць-сапер Кіп, і згодом вона відповість йому взаємністю. Любовні переживання юних героїв сильно поступаються тому, через що доводиться проходити саперу на війні. До і так не простого психологічного стану учасника війни додається зневага, яку на «нацмена» скеровують білі військові побратими і біла ж коханка.

Два любовні «трикутники» вписуються в «коло» Другої світової. Без жертв, ясно що, не обійдеться. А війна, за Ондатже, є такою собі культурною недореалізованістю, вищим ступенем культурної ж залежності. Білий європеець, закоханий в орієнтальну культуру, який бере участь у Північно-африканській військовій кампанії. Кольоровий юнак, захоплений культурою країни, яка породила фашизм (Італія ж!). Хай як дивно, саме цей зв'язок двох чоловіків-персонажів, які безпосередньо в романі не контактують, виявляється для твору визначним. Вони абсолютно компліментарна пара — взаємно творять один одного. Здається, уже ясно: саме їм двом у цьому романі не вижити. Чи це так?

У самому фіналі роману всі дізнаються, що Америка щойно бомбила Хіросіму. Граф Алмаші пересипає свою розповідь непрямыми цитатами з Геродота, «батька» аналітичного підходу до історії. Йому конче треба згадати, хто він є. Герой каже, що з розповідями про Історію в нас проникає сама Історія. І от уся ця книжкова мудрість, в якій людина буцімто здатна керувати своєю роллю в історичних подіях, миттєво руйнується під натиском тільки одного повідомлення: віднині світ існує під загрозою ядерного знищення.

Не вірте, якщо вам розкажуть, що «Англійський пацієнт» — це книжка про любов.



«Аніара», Гаррі Мартінсон

«Аніара» мала всі шанси залишитися літературним курйозом. От зізнайтеся, скільки ви читали в житті епічних науково-фантастичних поем. От і я про те, що дуже-дуже мало. Стати експонатом поетичної кунсткамери цьому твору, втім, не дозволили: швед Мартінсон отримав Нобелівку. І його поема в 103 піснях, написана в 1950-х, вийшла в люди.

ХІ століття. Сталася ядерна катастрофа, радіацією отруєно все, зокрема ґрунт. Жіноча краса вимірюється ступенем ураження тіла променевою хворобою. Емігранти вантажаться на космічну станцію й рушають колонізувати Марс. Усього їх тут вісім тисяч.

Вони намагаються жити так, як раніше — і чекають, поки вийде на ранок сонце, яке більше не сходить. А їхній голдондер тим часом збився з курсу, про що знає тільки команда. «Аніара» — це і їхній корабель, і простір, де він блукає. Кермує комп'ютер Міма, божество. (Міміром зветься у скандинавів міфічний охоронець джерела мудрості). Утішителька Міма показує нові світи, які дозволять мандрівникам забути про втрату колишньої домівки, долини Доріс. Дорісбург було зруйновано ядерним вибухом (тамтешня Хіросіма, моторошні картини руйнації додаються). Розповідає нам історію безцільних блукань космосом саме служитель Міми.

Одного дня Міма не витримала зла, що його завдають один одному люди, і зламалася. Тут і почалося. Пасажири космічного Ковчегу переживають послідовно всю історію людства у не найкращих її проявах: від храмової проституції до тоталітарних сект і громадянських війн. Так минає 24 роки — одна доба людства.

Велика Втеча з радіоактивного Єгипту не склалася. Усі, кого було обрано пережити Потоп на Ковчегу, захлинулися. І кричить каміння... Пишучи повномасштабну історію людства, складно не наслідувати Біблію. Мартінсон і не намагається стримуватися.

Аніара — це від грецького «скорботна». Людство вибирає собі такий поступ, що цей вибір варто оплакати. Рівень наукового прогресу і моральної зрілості людей фатально розходяться, — наполягає поет. Звучить переконливо. Є в поемі два жіночі персонажі. Одна — капітан корабля-математик, яка робить у космосі наукові відкриття. Друга залишилися десь там, де віддано опікується поселенцями в тундрах Марсу. Милосердя та інтелект (прерогатива жінок, зауважте). Вони тільки й дають надію на само-спасіння безумного розумного людства.

Це глибока поезія, ще й майстерна. Багато неологізмів, які передають інженерну термінологію. Жаргон, на якому говорять мешканці Дорісбурга. І — чергування ямбу (такий собі вірш-наспів), пісенних форм та імітацій рун, як у «Калевалі». До того ж, «Аніара» — сюїта: її пісні будуються на контрастах, і сповідь немолодої проститутки тут прозвучить одночасно з похороном дитини. У кожную конкретну історію «вшите» її відповідне «перехресне» посилення: легковажне дитя природи отримує цитату зі «Сну літньої ночі» Шекспіра, історія про загибель планети — із «Втраченого Раю» Мільтона, загубився зореліт — буде щось із кораблетрощі «Старого Моряка» Колриджа.

Подумалося раптом: а шкода ж, правда, що НФ-поем так мало.

У трагедії (десь 442 рік до н. е.) Софокл переказує історію, яку більш-менш детально розповідали і до нього. Це сюжет про братовбивчу ворожнечу Етеокла й Полініка, синів царя Едіпа. Однак до Софокла жінок у цій історії не помічали (Антигони та Ісмени, Едіпових дочок). За іронією, ім'я Антигони першим глядачам трагедії говорило значно менше, ніж нам, які сприймають його як символ співчуття й родинного обов'язку.

Брати вбили один одного в битві за Фіви. По смерті братів царем Фів став Креонт. Він віддав наказ одного з них поховати з почестями. Тіло другого залишили непохованим на розтерзання псам і птахам. Антигона не може стерпіти такого сорому для родини: вирішує порушити наказ царя і віддати Полініку останню пошану. Ісмена від участі в плані сестри відмовляється. Антигона задум реалізує. Креонт за це ув'язнює юнку, і та накладає на себе руки. Слідом за нею вбиває себе царевий син, наречений Антигони. Боги провістили Креонту свою волю: їхнє, а не його, слово тут є законом, Антигона має бути вільною. Але пізно.

Очевидний для античності конфлікт між родовими звичаями й законами держави. Креонт проти Антигони. І неочевидне потрактування цього конфлікту в Софокла: обидві сторони рівно справедливі в прагненнях і рівно неправі. Звиклим до поклоніння героям еллінам Софокл кидав виклик.

В Антигони мотиви такі. Ідеться про долю улюбленого брата – це раз. Через пошану до мертвих люди виказують пошану богам – це два. На юній жінці (як і на її братах) лежить прокляття інцестуального шлюбу батьків, брати його позбулися, буквально змивши кров'ю, тепер її черга – це три. Креонт же наполягає: добрий правитель ніколи не поставить особисті прив'язаності вище за благо держави і громадян. Він проголошує монолог: порівнює державу з кораблем, який потребує доброго керманича (цей образ Софокла політики використовують у маніфестаціях уже століть десять). Антигона підпорядковується законам богів, Креонт пише закони людей, точніше: закон-людину. Зіткнення неминуче.

І зрештою, Креонт просто не може поступитися жінці, про що й заявляє. Антигона ж не має наміру прислухатися до Ісмени, яка навчає: чоловікам дано владу, жінкам – право підкорятися, тож скоряйся, сестро. Гординою не обділені ані тиран, ані злочинниця.

Якщо у творі є конфлікт обов'язків, де (не)праві обидві сторони, то завжди залишається альтернатива. Наприклад, нахабно читати «Антигону» як п'єсу про нещасливе взаємне кохання. Кажуть, Софокл випередив Шекспіра з його «Ромео і Джульєттою». Недальновидні батьки забороняють юним закоханим бути разом, і ті чинять подвійне самогубство. Як Антигона й Гемон. Бунтівна дівчина у Софокла перед смертю щиро шкодує, що ніколи не пізнає шлюбного ложа і радості материнства. І це, до речі, каже дочка Едіпа й Іокасти, яка точно знає: від любовного шалу до гніву богів – один необережний шлюб. Але Софокл, очевидно, не це мав на увазі, коли змусив свою героїню обирати між мертвим братом і поки що живим Гемоном.

«Аустерліц», Вінфрід Зебальд

Аустерліц — це прізвище, Жак Аустерліц. Йому 67 років, але виглядає цей чоловік на світлочолого юнака. Розповідач запримітив його на Антверпенському вокзалі: той щось замальовував. Люди-в-дорозі потребують спілкування, тож розговорилися. Аустерліц виявився фахівцем із історії архітектури. Про будівлі ці двоє і розмовлятимуть під час серійних і випадкових (саме так!) зустрічей — 1975-го, і знову — 1996-го. Якщо пильніше поглянути, цікавезні довідки про архітектуру складаються в драматичну біографію двох чоловіків-європейців останньої передвоєнної генерації.

Розповідач — німець. Аустерліц — прийомний син валлійського священика. Живуть нині обидва в Лондоні. (Де їм ще, як не в Бельгії стрітись?). Наближається сімдесятиріччя — і Аустерліц нарешті зайнявся реконструкцією своєї реальної біографії. Виявилось, що його родина походить із Праги, звідки його евакуювали на початку Другої світової. В розповідача теж свої порахунки з минулим: роз'їжджає по всій Європі, але уникає Німеччини. Нарешті повертається додому, але жити там довго не може. Чоловік серйозно, наприклад, переконаний, що друзі йому не пишуть листів, щоб тільки не писати слово «Німеччина» на конверті. Може, він і правий.

Дві сторони однієї медалі. Хворобливе небажання згадувати, яким мучаться жертви. І пекельне бажання забути — тягар злочинця. А нагадаю: на момент початку війни герої Зебальда були маленькими дітьми.

Цей австрійський роман оприлюднили 2001-го. Він відкрив ХХІ століття — буквально і метафорично. За майстерною прозою Зебальда будуть в цьому столітті звіряти годинники читачі літератури про пам'ять і травму. До речі, Аустерліц розповідає між іншим факт із історії містобудівництва. Годинники на європейських вокзалах синхронізували тільки наприкінці ХІХ століття. До того, скажімо, годинник на віденському вокзалі, антверпенському чи празькому показували різний час. І нікого це не турбувало. Час — штучний конструкт. Пам'ять — природний йому аналог. Спроба «синхронізувати» спогади у різних кутках Європи припадає вже на ХХІ століття. І «Аустерліц», зокрема, робить цю малоприємну роботу.

Будівлі — переважно масивні: вокзали, палаци, церкви etc. Аустерліц у захваті від них. Вони стають для нього чимсь на кшталт матеріалізованої пам'яті (не спогаду, саме пам'яті). Він міркує, що в архітектурі є цікава закономірність: що помітніша й пишніша будівля, то більше людських жахів вона всотує чисто функціонально. Оті розкішні вокзали — вони просто свідчать про жах розлуки і неповернення. Оті бундючні ресторації — вони про страх голоду. Оті помпезні парламенти — вони будувалися з розрахунком, щоб багато виглядати в руїнах.

Власне, руїни. Це і є пам'ять для Аустерліца. Вона абсолютно матеріальна. Пам'ять — це речі: будинки. І світ само-спустошується, — каже мудрий історик, — позаяк речі за себе не свідчать, а людина занадто егоїстична, щоб цікавитися чимсь, що не є людьми. Каже і починає свою сповідь: вишкрябуючи з «загальної» пам'яті індивідуальні спогади. Типу прогулянок Празьким парком. Він потрапив знову до того парку: там тепер молоді низенькі дерева. Вони ще не скоро стануть такими, як у його спогадах.

Ніжна сльозлива елегія, в якій вже на початку повідомлено: ця повістина — знак пошани й любові до старосвітської авторчиної бабусі. Чому ж таке очевидне і прозоре стало таким важливим для чеської літератури? Бо описуючи бабуню, яка приїхала до дорослої заміжньої дочки опікуватися малими внуками, Немцова почасти відтворила, почасти вигадала такий чарівний світ національної давнини, що в нього захотілося повірити. 1855 рік. Чехи віддали перевагу не героїчній «добі велетнів», як більшість європейських народів, а стоїчній і терплячій «добі бабусь». Не найгірші підстави для міфу про «національний характер».

«Бабуся» — твір майже безсюжетний. Тут щось весь час відбувається, але в одну історію не збирається. Суто як спогади дитинства. Коли деякі речі пам'ятаєш до найменших дрібниць (типу кольору недільної сукенки молодшої сестри; тут, до речі, білий), а вже чим різнилася ти семирічна від себе ж восьмирічної — ні. Дівчинка, яку вигадує, і згадує Немцова, щоб та нам розказала про зразкову бабусю — Барунка. Це її дитинство минає в мальовничому Ратиборжиці. Одного дня до них переїздить із Чеської Сілезії бабуся Магдалена. Барунка — старша донька її старшої доньки: чіткий ланцюг спадкоємності. Світ «Бабусі» одночасно і глибоко патріархальний, і глибоко матріархальний: опікуються пам'яттю роду тут чи не виключно жінки (чоловіків-героїв мало в принципі). Три генерації жінок творять свою гармонійну «жіночу утопію».

Тут буде розповідь про всякі побутові, але важливі дрібнички. Бабуся розкаже, що не можна викидати крихти хліба на землю, а треба спалювати, і що варто цілувати, прохаючи вибачення, хлібину, яка впала — бо важко дається людям їхній хліб (підозрюю, що в середині XIX століття для Чехії, яка урбанізувалася, то вже були напівзабуті звичаї). Діти посміються над невмінням бабусі користуватися сірниками. А дочка Терезка переконує змінити високі крохмальні очіпки на щось модерніше. Між тим примітять: сусідка-княгиня не бере ягід після того, як почула історію старої: матері, що втратити дітей, ягоди не їдять — залишають душам померлих. (Бабуся, попри те, що глибоко релігійна, так само глибоко забобонна). А ще розказують одна одній страшні й кумедні байки. Про зустріч із імператором, про лісових грабіжників чи про божевільну Вікторку, яка зсунулася з глузду від нечестивого кохання. До речі, в цій книжці багато-пребагато вбитих чи померлих немовлят, Вікторка-от теж дітовбивця. Ідилічний світ чеського старосвітського жіноцтва де-не-де дає проріхи, сильно схожі вже на реальне жіноче життя XIX століття. І княгиня, яка втратила дитину, говорить услід бабусі-удові-приживалці: «Щаслива жінка...». Чуже щастя очевидніше, либонь.

Терезка повернулася з Відня. Бабуся жила весь час у Сілезії. І ще, звісно, є Барунка, яка напише про це повість чеською мовою. Старша — носійка і трансляторка традиційних для чехів цінностей. Є медіум, яка свідомо традицій, але уже включена в ширше соціальне коло. І є їхній потужно чуттєвий резонатор — юнка біля джерел «чеського відродження». Навряд чи свідомо, пишучи ніжну елегію про бабусю, Немцова створила ідеально збалансований ідеологічний роман.

«Багряна літера», Натаніель Готорн

Багряна літера «А», яку пришивали на одяг (проти серця) засуджених за пуританським законами і звичаями людей, — це перша літера слова «адюльтер», перелюб. Благочинні громадяни-пуритани присудили до такої «А» Естер Прін. То було в 1640-х. Жінка завагітніла і відмовилася повідомити від кого. На знак протесту гордячка розшила ту «А» золотом і шовком і носила як найвищу відзнаку. У передмові до роману автор розказує, як, працюючи на митниці Сейлема (так, того самого), натрапив на рукопис із історією життя Естер. Там же була шовкова багато вишита літера «А». Він приклав її до грудей і відчув опік... Історія почалася. І не тільки історія Естер, а в чомусь також історія психологічної літератури. Бо «Багряна літера» — справжнісінька американська куртуазна класика і взірцева світова романтична проза.

Естер заміжня: її чоловік — англійський науковець, старший за неї — залишився в Європі. Вона ж поїхала в Нову Англію, де два роки його чекала, поки не вирішила, що він загинув. Буцімто вдова, отже, перелюбницю не засудили на смерть, а тільки на коротке ув'язнення і довічне носіння літери «А». Естер народжує дівчинку. Тоді ж повертається її чоловік, який називається іншим ім'ям, не виказує свого зв'язку з Естер, але прагне знайти злодія, який її спокусив. Естер натомість поселяється в маленькому будинку на околицях Бостона, заробляє на життя рукоділлям і виховує дочку Перл. По правді, ця книжка написана не заради еротично-романтичної пригоди, а якраз через дитину, в результаті народжену.

Перл — неземна, майже нелюдська істота. У просторі людських, занадто людських пристрастей, вона є символом на кшталт тієї червоної «А». Символом неоднозначним і викличним: її мудрість (Перл знає те, чого знати за роками не може) повідомляє про те, що Естер нема в чому каятися. Її дитина — плід любові. Тому і не сотворена вона суровим Господом, а знайдена в кущі троянд біля в'язниці — саме так мала всім і розповідає. (Прототип Перл — дочка Готорна, Уна). Батько ж Перл — це пастор Дисдейл, який носить «А» під одягом. Це парадокс від Готорна: грішник, який не розкається, виявився переконливим проповідником. Його гріх став джерелом його співчуття до грішників. А Перл, до речі, таку здатність має від народження. Дитя гріха, як то кажуть.

Четверо головних героїв «Літери» — де факто персоніфікації гріха, покаяння й нетерпимості, а також благодаті. Але роман не перетворюється на алегорію, так тонко розроблено їхні психологічні портрети. Нелюбий чоловік, який доводить себе до смерті манією — і це одержимість дослідника. Коханець, який не може простити собі гріх, а покаяння — це його робота, взагалі-то. Дитина, народження якої є благодаттю (ми ж про першу генерацію Нового Світу говоримо, від прибуття «Мейфлавера» минуло тільки 20 років). І жінка, яка знає різницю між гріхом і благодаттю, точніше, відає. Сейлем, із котрого почалася «Літера», з'явився не випадково. Не тільки тому, що він дає багатий матеріал для історії пуритан в Америці. А ще й тому, що як ніяке інше місто може розказати, як із тієї, що відає, можна легко зробити просто відьму.



«Байки», Жан де Лафонтен

У кожної національної літератури є свій-один «головний» байкар. Якщо прочитати всі їхні твори більш-менш уважно, стає ясно: сюжети переказують ті самі, моральні уроки читають якщо не ідентичні, то аналогічні. Та й способи «езопової мови» — іносказання, себто — це теж універсальний інструмент, один на всіх. А спробуй віднайти у цьому гігантському корпусі повчальних мініпоем (це і є визначення байки, до речі) найоригінальнішого, і навряд чи помилишся: Лафонтен і його розумні-мудрі звірі.

У 1660–70-х Лафонтен був протеже герцогині Бульонської. Пані нудьгувала, він її розважав — писав для неї короткі дидактичні історії. Уже 1668 року він випустив шість книжок під загальною назвою «Байки Езопа, завіршовані Лафонтеном», а 1690-х таких було вже дванадцять. Усього 243 твори. Я зверну вашу увагу додатково: байки Лафонтена ніколи (!) не призначалися для читання дітям. Пізніше їх звинуватили в глибокій аморальності й вимагали «викинути з дитячих кімнат негайно». Спитайтеся того, скажу я вам, хто їх був у ті дитячі приніс. Бо моральну амбівалентність своїх повчань Лафонтен взагалі-то і не приховував.

Бестіарій Лафонтена завжди цікавий. До речі, усі знають байку про бабку і мураха, де бабка веселилася, а мураха працювала, і тепер бабка помре з голоду. А у Лафонтена там не бабка, а цикада. А вона символізує безсмертя/воскресіння, якщо що. От вам приклад іронії Лафонтена. Порахували частотність «звірят»: скажімо, лис згадується у нього 25 разів, осел — 20 (і в жодному з віршів ця тваринка, і єдина серед тваринок, не говорить, до речі), лев — 21. «Лев на ловах», «Лев і Комар», «Лев і Миша», «Лев постарів», «Лев, убитий Людиною». Але перше місце — чомусь у вовка. І більшість героїв Лафонтена у фіналі його байок з'їдають, між іншим.

(Справді, не давайте того дітям читати!).

Справа в тому, що це не алегорії чи маски, чи ще якісь втілення, як можна подумати. Це суто геральдичні елементи, емблеми — і це той елемент, який у гербі ніколи не міняється. Отже. Лафонтена цікавлять явища стабільні щодо людської природи і визначні щодо людської особистості. Що найстабільніше в людини? — Її пороки. Найвизначніше? — Її помилки.

Тож чи варто дивуватися, що часто-густо Лафонтенівська «слизька» мораль (а мораль у байці є обов'язково!) наближається до епікурейської філософії. Ні, він не рекомендує розмаїття насолод. А звертає увагу, що найбільшою насолодою є момент за мить до болю. Отже, найвищою чеснотою є гріх, який себе ще не усвідомив. А здоровим глуздом — глупота, якої наразі не викрили. А... ну, і так далі.

Байки Лафонтена технічно досконалі. Їх написано нечасто вживаним у XVIII столітті вільним віршем, але справа не в цьому. Лафонтен «зламав» стабільну композицію байки: «мораль + історія» або «історія + мораль». Почав включати у твори діалоги, авторські відступи, внутрішні ремарки і всякі різні «репліки в залу». Зрештою, він першим із байкарів прямо звертався до читача (інколи буквально на ім'я). Лафонтен віртуозно зробив із байки-мініпоєми — байку-мініп'єсу.

Інтерактивний театр Лафонтена. Захопливий. Тільки не всі актори доживуть до п'ятого акту.

«Балади Петриці Керемпуха», Мирослав Крлежа

Це збірник балад від класика югославської літератури, чия постать зараз сприймається неоднозначно, хоч і є визначною для хорватських практик ідентичності. Крлежа, з острахом дивлячись на «праві» націоналістичні ідеї, озирався в пошуках альтернатив, а «зліва» був Радянський Союз, іще той порадник і захисник. «Балади» ж написано в непростому, вельми непростому 1936-му. А збірник цей по суті є розлогою епічною поемою, яка змальовує кілька століть хорватської історії, починаючи з XVI-го. До того всього «Балади» написано дуже непростю мовою – кайкавським діалектом (тому до видань Крлежі завжди додають розлогі подвійні словники). Коротше, «Балади» – хорватський «Тіль Уленшпігель», тільки написаний у XX столітті, та ще й принциповим марксистом.

«Балади» складаються з тридцяти розлогих пісень, згодом Крлежа написав іще чотири (і взагалі він ту книжку виправляв і переписував майже все життя, від видання до видання). Тематично вірші згруповано навколо кількох визначних подій – як-от селянського повстання Матії Губця 1573 року чи протистояння хорватів турецькій навалі, точніше, спустошенню хорватських земель, чи побудови фортеці Карлштадт. Окрема тема «Балад» – кайкавська мова.

У той час увага поетів до цього діалекту зростала, але це вже була не та мова, яку фіксував хорватський фольклор XVI століття, а переважно її реконструкція. Основою офіційної мови став штокавський діалект, кайкавський залишився на маргіналіях. Тож коли в міжвоєнній Хорватії відомий автор писав такий собі історичний (не)героїчний епос про минуле країни неофіційною мовою, то і послання його було протестне і гучне. Історія Хорватії, розказана кайкавською мовою, – це інша історія, ніж ті самі події, але пережиті по-штокавськи. Мова «Балад» – не лише альтернатива поетичній мові тогочасної літератури. Вона, само собою, – уже альтернативне бачення історії країни... Скидається на відкритий виклик. Виклик не менший за головного героя, який на правах такого собі конферансьє пов'язує всі пісні «Балад».

Петриця – дотепник-жалібник, який викриває й висміює соціальні пороки земляків та втішає їхні печалі, мудрий блазень; до речі, судячи з того, що він сипле цитатами з «Божественної комедії», – це ще й сильно начитаний блазень (не Крлежа Керемпуху вигадав, він у хорватів із XIX століття є). Вперше в «Баладах» Петриця з'являється під деревом із трьома повішеними, там він б'є у бубни й наспівує сороміцьких пісеньок. А це буде балада про криваве вбивство трьох бунтівників-селян, взагалі-то. Церква, Корона, поміщик, чиновник, священник – усі прагнуть шматок тебе, край себе потихеньку. Крлежа в кожній пісні описує якусь драматичну, ба навіть трагічну колізію, але робить це через такий от «чорний» гумор, «народний» сміх. Він тонко наслідує зворотній логіці абсурду. Сміх крізь сльози – чільний метод «Балад». Світ збожеволів – нумо це святкувати!

Керемпуха часто згадує в піснях долі бунтівників, таких як Матія Губець, якого порівнюють тут із загнаним вовком. Бо він іще той ворохобник. Але добре, що бодай йому стає тут сили сміятися. Бо «Балади» – книжка люто песимістична і темна.

Повага до Іншого. Саме так: не страх, не замилювання, не цікавість, не зверхність — повага до Іншого. Останні років тридцять-сорок європейські літератури наполягають: вона має стати головною цінністю, яку (ре)транслює красне письменство. Ця тенденція в художній літературі збігається в «історичних кордонах» із тими культурними процесами, які ми зevamo мультикультуралізмом. Всі різні, всі рівні. Дай Сіє — сучасний французький письменник китайського походження. На самому початку 2000-х він написав роман про Китайську народну республіку часів культурної революції. Цей роман став гучним хітом у Європі. Всі рівні, всі різні — всі один одного поважають. Питання наразі, хто тут кому культурний Інший?

«Бальзак» — роман автобіографічний. 1971 року Сіє відправили на «перевиховання». Три роки він провів у гірському селищі на виховних роботах. Вони дали Сіє матеріал для роману. У Францію він іммігрував після смерті Мао Цзедуна. Не останньою чергою популярність «Бальзакові» забезпечив грамотний піар: «екзотичну» біографію Сіє оприлюднювали й тиражували разом із самою книжкою. Його особиста історія личила тій простій і красивій історії, яку він розказав.

Китай 1970-х. Двійко друзів-підлітків — оповідач та його друг Лю — діти лікарів-ворогів народу. Їх має «перевиховати» справжній народ Китаю, злиденне селянство «тибетської» частини країни (а там — колишні опіумні плантації, між іншим). Отже, «молода інтелігенція» відрізана від звичних речей та спілкування, надії на повернення не має жодної. Єдина розрада для хлопців — книжки заборонених волею Мао буржуазних авторів. Друзі їх викрали у свого «перевихованого» вже товариша. А ще є місцева дівчина-кравчиня, в яку хлопці то по черзі, то скопом закохуються. Юнка ця стає таким собі вдячним об'єктом в експериментах юнаків, які зайняті становленням власних особистостей у польових умовах. Вони, зокрема, їй переповідають книжки. Романи Бальзака, наприклад. Книжка Дай Сіє — не про Китай. Вона є щирою даниною французькій літературі (так вона й написана — з розлогими цитатами з французької прози).

До речі, китайською мовою «Бальзака» Сіє досі не перекладено. Це зрозуміло: занадто чесно і безсторонньо описує автор свою покинуту неласкаву батьківщину. КНР для Сіє втілений у брудній роботі, голоді й дівчині, яка може і готова відповісти коханням на кохання, але не знає, як це воно — просто любити. От так і любити, скажу я вам: загрузнувши по кісточки в лайні (є таке в цьому романі).

Значить, так: не «Хто кому Інший?», а «Наскільки Інший?». Колись один антрополог сердито пожартував: ми придумали собі дикуна перше, ніж його зустріли. Франція придумала собі КНР. Ми придумали собі Францію, яка придумала собі КНР. До чого тут Бальзак? Він писав «Людську комедію», намагаючись дати чіткі, майже лабораторні зрізи всіх соціальних прошарків сучасного йому суспільства. Сіє чесний: він знає, що сам добровільно стає нині таким тонким зрізом «прошарків» мультикультурного світу. І що я вам скажу, стати зараз хітовим значно легше французу, який пише про Китай, ніж китайцю, який пише про Францію.

«Батько Горіо», Оноре де Бальзак

Якщо в назві класичного роману є «батько», очікуймо на історію про невдячних дітей. Тим більше, якщо його написав Бальзак, якого оптимістичні сюжети не цікавили. Він мав завдання: дослідити суспільство на всіх його щаблях і в такий спосіб пізнати людську природу. Так повелося, що людська природа в літературі краще пізнається у гірших своїх проявах. Може, від Бальзака і повелося?

1819 рік. У пансіоні Воке разом із іншими живе літній (але не дуже поважний) «таточко Горіо» й Ежен де Растіньяк — юнак, який прибув до Парижа шукати слави. Растіньяк дізнається історію старого (а той — таки мерзеної вдачі людина). Він був багатим торговцем. Має двох дочок (з однією з них, баронесою де Нусинген, у юнака буде роман). Дівчата — обидві вже в престижних нещасливих шлюбах — батька «виділили» і покинули напризволяще. До речі, поки ті пані навідувалися до батька в пансіон, усі були переконані: старий шкарбун спускає гроші на молодих коханок. Вигадав собі дочок, розумієте. Лише перед смертю Горіо визнає: його зрадили. Ежен ховає старого власним коштом і, прекрасно розуміючи, що таке цей вищий світ, усе одно не полишає мрії досягнути успіху.

Це мелодрама. Хороші проти поганих, грішники проти праведників. Людина-з-чеснотами страждає, але наприкінці її страждання мають отримати винагороду. Але проблемою для Бальзака стає критерій, за яким би можна раз і назавжди розрізнити хороших і поганих. Невже винагородою за зражене батьківство є те, що перед смертю Горіо отримує можливість проклясти рідних дітей і назвати сином Ежена? Психологічні крайнощі — не мелодраматичні, мелодраматичними робить уявлення про них як про норму. Люди хороші, гроші погані, так?

«Горіо» сльозогінний, бо «працює» з базовими інстинктами як із високими почуттями. Такими інстинктами, як потреба захищати потомство. До речі, те, що ми навзаєм маємо бути вдячні тому, хто дбав про нас у дитинстві, в набір «опцій від виробника» не входить. Отже, питання: любов батьківська і дочірня, тобто любов, зумовлена тільки чинником народження, — це примус, іще один вибір-без-вибору?

Отже, це роман про Растіньяка. Який спочатку шукає любові в баронеси («матері»), потім у Горіо (от, «батько»), залишивши десь на селі своїх біологічних батьків. Це книжка про «дитинство» юнака в Парижі. Матінка зійшла зі сцени, таточко помер і оплаканий — Растіньяк рушає в «доросле» світське життя. Дорослішання, як відомо, починається з уміння відрізнити себе від власного відображення в дзеркалі. Вищий світ — не дзеркало для Ежена, а відображення.

Між іншим, хто нам про все це розкаже? (Зрозумійте правильно: розповідь іде від третьої особи, об'єктивна наче). Оповідач же в романі знає геть усе: він детально відтворює кожен інтер'єр, кожен емоцію, кожен рух. Разом із тим він не є учасником подій безпосередньо, позаяк передвіщає, чим це все закінчиться. Просто, либонь, уже прожив таке саме життя. В пансіоні є ще п'ятеро людей, окрім тих двох. Стара дівка, юна пані, гравець, чиновник, селянин — хто з них «позичив» Бальзаку свої очі й вуха? Я би ставила на Вотрена, на професійного гравця.

Дія «Безчестя» відбувається в Південно-Африканській республіці. Автор роману (нобеліант, до речі) звідти походить. Апартеїд подолано, але його наслідки дають про себе знати — на рівні держави, на рівні індивідуальної психології. Ці травми Кутзее й обмірковує — стримано, без пафосних надривів, без очевидних відповідей.

У ПАР після апартеїду була психологічно-юридична практика. Тому, хто публічно сповідувався у злочинах, їх «списували». Особливо, якщо це прилюдне каяття відбувалося в присутності жертв, які вижили. Перепросив — отримав помилування. Чого ті вибачалися? Чому ті прощали? На ці питання Кутзее й шукає відповідей (і не сподівайтесь, що знаходить).

Немолодого викладача студентка звинувачує в сексуальному переслідуванні (має підстави). Звинувачення в безчесті лунає в розпал його дослідницької роботи над публічними скандалами в житті лорда Байрона (саркастично, еге ж). Девід мусить рятуватися від ганьби втечею до Капської провінції, де порядкує фермою його доросла дочка-лесбійка. Вони обоє білі. За сусідів мають родину темношкірих, із якими стосунки вельми напружені. Природно, що білі в постапартеїді не є об'єктами повсюдної пошани й захвату, зокрема й самих до себе. І Девід, і його дочка живуть (із) почуттям провини — все, що коїться, сприймають як частину покарання. Не спокуту радше, а розплату. Одного дня Люсі гвалтують темношкірі чоловіки. Це вже її «безчестя». І якщо власний харасмент Девід пояснює сам собі таким-от правом чоловіка на хтивість, то згвалтування Люсі — це право... кого? на що? Відтермінована боротьба за справедливість місцевого населення? Снобізм інтелектуала-спостерігача (яким і є герої «Безчестя») мав би цієї миті закінчитися, але того не стається.

Історія батька і історія дочки, які переживають досвід, що його називають «ганебним», — кожен свій і кожен по-своєму. Вони не є паралельними сюжетами в романі. Жінка-чоловік, гетеросексуал-гомосексуал, білий-чорний: не завжди це різні боки того самого. Старий іще годен назвати звинувачення у згвалтуванні 20-річної жінки своїм безчестям. А от його дочка матиме вже справу з наслідками насилля, коли ганьбу від покори не відрізнити. Безчестя — це привілей. І аж ніяк не привілей жертви.

Роман Кутзее часто порівнюють із прозою Вельбека, Філіпа Рота, Кундери, Фолкнера, Кіплінга (дивна команда, скажіть!). Але щось у цьому є. «Безчестя» — роман безсумнівно оригінальний, але прицільно полемічний. Вічне «літературне» питання: як писати прозу про Іншого, чия інакшість тобі загрожує, а ти своєю чергою загрожуєш їй? Відповідь наразі: так, як це робить Кутзее. Книжка невеличка за обсягом, але насичена подіями, що їх ніхто там тут пояснювати не збирається, бо Кутзее на слова скупий. Пара речень — згвалтування. Пару слів — прощення. Два-три абзаци — любов. Дві-три сторінки — тривала, з покоління до покоління расова ворожнеча. Два-три пробіли, дві-три коми — народження.

На фермі герої «Безчестя» опікуються собаками, допомагають їм гідно померти, зокрема. Достойна собача смерть у романі Кутзее виглядає як напрочуд зла іронія щодо людського життя.

«Благоволительки», Джонатан Літтель

Є визначення для певного типу романів; так само сумнівне, як і наочне. «Благоволителькам» личить і ця моральна неоднозначність, і ця очевидність. Голокост-роман. От тільки написала книжку людина, народжена задовго після подій Другої світової. Американець, який пише французькою мовою. І це трішки «галюциногенна» сповідь нацистського офіцера, котрий, зокрема, брав участь у розстрілах у Бабиному Яру. Мало? Цей офіцер СС — гей. Ще? Він закоханий у власну сестру і марить збоченим сексом із нею. От тепер досить. 2006 рік, світовий бестселер.

Герой Літтеля неординарний. Зло, яке він спричиняє і до якого причетний, — банальне натомість; у мотивах, а не в наслідках, очевидно. Тому коли «Благоволительок» звать «порнографією насильства», то щось знають. Порно — це ж не тільки непристойність, а й безпосередня читацька реакція і буквальна неприхованість — і дії, і гри. Це все, чим насильство не є, бо в ньому важлива тільки реакція злочинця, який воліє бути невідомим. Людина, яка розстрілює, і людина, яку розстрілюють, біля того урвища в Бабиному яру обоє присутні волею випадку, а не власного вибору, — наполягає розповідач. Оце воно і є — і порнографія насильства, і банальність зла.

Композиційно роман — один-в-один сюїти Жана-Філіпа Рамо. Книжка має сім частин: за токатаю-прологом буде шість танцювальних елементів: алеманда, куранта, сарабанда, менует, арія і жига. Фінал — данс макараб. І якщо ще не стало ясно, то проясню: герой цієї книжки — позер, який естетствує.

Книжка груба, історія складна. Винищення євреїв на Кавказі, в Україні, доповідні про Аушвіц і Собібор — це все робота головного героя (текстуальних і фактологічних запозичень зі спогадів Рудольфа Гесса вистачає). Хронологічно історія вибудована точно, відповідно до послідовності воєнних дій на Східному фронті. А ще десь сторінок за двісті до фіналу розповідача смертельно поранено. І далі читачам самим вирішувати: він помер і тепер «відпрацьовує» гріхи (аж до кінця книжки), чи всі події — цілком «історичні». І то буде два різні романи, ясно. Бо в фіналі оберштурмфюрер СС Максиміліан Ауге втікає з уже захопленого радянськими військами Берліна і переховується в будинку сестри Уни в Померанії. Там він люто бухає і марить бесідами (назвемо це так) із сестрою-близнючкою. Німецьку повоєнну ідентичність формує потужне почуття сорому і почуття провини. Про це йому Уна розкаже уже в 1945-му. Що вбиваючи євреїв, нацисти коїли акт само-агресії. Бути євреєм у світі, де їх винищують — то привілей бути Іншим. Макс вірить, і в пролозі жаліється: як складно бути не як усі. Або не бути, бо він таки загинув під Сталінградом. І марить, що Гітлер виступає перед своїм народом, закутаний у біло-блакитний талес.

Макс переказує міф про Ореста. Той разом із найкращим другом і сестрою убив Орестову матір і її коханця, які зрадили померлому батьку, за що його переслідують Еринії-фурії. Згодом він отримує прощення. Макс бачить в Оресті себе: батько згинув на війні, мати знову заміжня, і друг, і сестра є. І благоволительки з назви — якраз Еринії, що завершили вже роботу месниць. Щиро сподіваюся, що це роман не про прощення.

«Бляшаний барабан», Гюнтер Грас

У Нобелівській промові 1999 року автор цього роману іронізував, що найбільша провина письменника – це спроба ігнорувати той факт, що в історичному процесі завжди хтось перемагає. І можна, отже, безпечно «потинятися на узбіччі разом із переможеними». Зла Грасова іронія. Але краще про потребу писати, щоб чинити спротив минулості історичного часу, мабуть, не скажеш. Із такої потреби з'явився найвідоміший роман Граса – «Бляшаний барабан». Спочатку розповідь про вільгельмівську Німеччину, потім про Третій Рейх, згодом про ФРН – а в цей час триває життя однієї трирічної людини.

Оскар Мацерат народжується цілком сформованою особистістю. До речі, він інколи себе зве Оскаром Бронським, бо щодо особи батька небезпідставно має сумніви. Та й розказує про себе то від першої особи, то від третьої, наче про двох різних людей. Народжуватися він особливо не прагнув, позаяк, і світ не вартий його уваги, і він світові так само байдужий. Заохотив його до того обіцяний у подарунок бляшаний барабан. На триріччя він той барабан отримав. І прийняв вольове рішення більше не рости (імітував нещасний випадок, щоб зняти зайві питання). Так і сталося: Оскар прожив майже все життя хлопчиком трьох років.

Оскільки переважно він виглядає на нерозумну дитину (і ту ілюзію підігріває всіляко), то дорослі від нього особливо не криються: Оскар знає про життя все саме некрасиве. Для початку: він родився 1924-го в Данцигу. Відбарабанив «вольність міста», яку підтримав його батько-Бронський, відбарабанив нацистів, яких привітав його батько-Мацерат. Навряд чи ви здивуєтеся, що Оскар винен у смерті своїх татусів – батьковбивство йому личить. Там красиве є: хлоп вибиває під час маршів нацистів танцювальні ритми на барабані і псує їм свято. Йому байдуже до нацистів, він не любить маршів. Малий почне рости кінець-кінцем, виростить собі великого горба. Так виглядатимуть тепер його спогади: потворні й неприховані. На початку книжки зустрінемо Оскара в спец-лікувальному закладі, там він цю історію і розкаже. А чому його ув'язнили, так і не стане ясно, до речі.

Барабан. Він тут, звісно, за головного. А то, між іншим, найдавніший музичний інструмент. Вічна дитина (мрія винахідників «природної людини») безперервно тарабанить у свою прадавню бляшанку. І це єдиний прогрес історії, на який ми заслуговуємо. Одного дня Оскар дає свій барабан у руки гіпсовому Ісусу, той не спроможний грати. Зате сам Оскар по тому рівно заявить: «Ісус Христос – я!». А барабан вправно заграє собі «Лілі Марлен», пісеньку з погоною репутацією. Оскар стає популярним музикою завдяки своєму барабану. Хто його слухає, кого він «глушить» – малому байдуже. Хвацька метафора. Життя Оскара – суцільне неприйняття життя, і його гучний барабан – спосіб це неприйняття оприятити.

Грас глумиться без упину і майстерно над будь-яким спробами раціонально пояснити людські вчинки. У його світі добро і зло нероздільні, але ніяк один із одним не поєднуються. Тим більше, якщо зауважити, що Оскар же – артист, а «Барабан» – вірцевий у своєму сарказмі роман про мистецтво.



«Божественна комедія», Данте Аліґ'єрі

Грандіозна поема. «Божественна» — це не означення її теми, а визнання величності й майстерності «комедії» Данте; так її прихильники назвали. Інколи хочеться уявити, що після прочитання «Божественної» ренесансним людям було не так страшно помирати. Бо вони вже ознайомилися з якнайдетальнішим путівником по Пеклу, Чистилищу і Раю — отож до всього були готові. Хоч і не знали ще, що воно таке — путівник. А ще один момент із історії творення поеми дає підстави для відчайдушної багатовікової всесвітньої заздрості: шедевр Данте — це *перший* художній твір, написаний італійською мовою. Такий старт! З'їли?! (Це, звісно, не так, але Данте — піонер літературної італійської мови. Хай буде красива легенда).

Данте починає свою поему «на півшляху свого земного світу» — десь 1306-го, а завершує 1321-го. Остання частина — «Рай» — виходить уже по смерті автора. Цю іронію ігнорувати не легко, адже за жанром «Божественна» — видіння загробного життя (дуже популярні були у Середньовіччі, але рідко в них описувався Рай). І поема вся будується на алегоріях: кожна подія, кожна людина тут — це і подія, і людина; і символ на позначення чогось. Ідемо через тінистий ліс, здіймаємося на пагорб на осонні — значить, минули сумніви і досягнули чесноту, осяяну світлом істини. І просто піднялися на пагорб. Візії автора про Рай читають тоді, коли автора вже немає серед живих — це хороша алегорія для завершення праведного труда.

Католики вважають, що загробне життя складається з Пекла, Раю і «проміжного» Чистилища. У кожному є по дев'ять кіл у формі лійки (хто зараз — після Данте — їх уявляє інакше?). У пеклі — грішники (хоча тут є Лімб, куди потрапили просто нехрещені; а Пекло в Данте, до речі, таки здатне замерзнути). Тут за гріхи карають. У чистилищі — ті, хто намагається гріхи спокутувати. У раю блаженствують праведники (чому ця частина читачів приваблює найменше, ілюстраторів зокрема). Всіма цими позасмертними теренами Данте подорожує, уважно спостерігаючи й описуючи «етнографію й архітектоніку», не гребуючи відправляти до пекла своїх ворогів іще за їхнього життя, розповідаючи історії тих, кого зустрічає — із жалем чи з посмішкою. У нього є провідники — спочатку Вергілій, потім Беатріче, померла кохана. Ця подорож — самопізнання: на початку Вергілій зустрічає 35-річного Данте, загубленого в лісі гріхів і сумнівів, де рятує його від трьох звірів — хіті, гордині, користолюбства. (Оце б кожна криза середнього віку давала такий результат!). Вергілій — людський розум, який скеровує людину до щастя. Він полишає Данте в Раю.

«Божественна» — ще й потужний політичний памфлет. Ті три звірі на початку, вони до всього геральдичні: Флоренція, Франція, Папська курія — усі погрожують цілісності єдиної Італії, про яку мріяв Данте. Його ідеал — феодальна монархія. Здається, з усіх правителів тут тільки двоє потрапили до раю: імператори Константин і Юстиніан, чия слава — слава Риму.

Кожне слово потребує потрактування. Результат: примітки до поеми перевищують її за обсягом у кілька разів. І ми знаємо цю комедію під назвою «Божественна».

«Божі отрути і чортові зілля», Міа Коуту

Коуту — з Мозамбіку. Його романи — культові: все, що Європа нині знає про Мозамбік, вона знає з прози Коуту. Коуту народився в Мозамбіку, пише про цю країну і живе в ній, але сам-то він португалець-лузіфон. Який про себе говорить тільки так: «Я — африканець». Коли міркують про його прозу, вживають дивне поняття — «постмодерний націоналізм». По ходу читання цього роману, який вийшов 2008 року, те поняття перестає здаватися дивним.

Доктор-португалець Сідоніу Роса щойно розпочав практику в Африці. У селищі, де він працює, починається епідемія дивної пропасниці, яка вражає тільки солдатів. У нього є й привілейований пацієнт. У мулатки Мунди — смертельно хворий чоловік Бартоломеу, найкращі часи якого минули на кораблях колоніальної судноходної компанії: там він служив «декоративним негром». А ще у Мунди й Бартоломеу є донька Деолінда. У лікаря з нею триває роман, заради неї він до Африки й приїхав. Смертельно хворий старий просить лікаря про останню допомогу: він хоче легко померти, і щоб убив його білий. Потім виявиться, що хтось із них Деолінду зґвалтував. А ще, начебто вона померла від того. І почнеться на диво карколомна інтрига, якщо зауважити, що в романі — всього чотири герої.

Коуту працює на позір просто. Якщо Мунда міркує: добрий лікар завжди схожий на матір, то за кілька сторінок вона ж повідомить: «Біда бути матір'ю. Гірше тільки дітей не мати». І значить: або Сідоніу — не лікар, або Мунда не має дітей. Хоча чому «або»? І те, і те може бути правдою, і те, і те може бути брехнею. Ця земля бреше, щоб жити, — так вони кажуть. Всякі красивості про щирі почуття використовують тільки тоді, коли бояться сказати правду, — декларує одна з героїнь тут. Коуту думає так само.

Португалець питає, чи люблять його земляків в Африці. У португальській частині Деолінда не питала, чи люблять там африканок. Натомість запитала: «Наскільки сильно ти боїшся зі мною кохатися?» Усі розмови в африканському просторі роману — навіть каяття у злочинах, зізнання в коханні чи спогади про громадянську війну (вона щойно закінчилася) — завершуються міркуваннями про колоніальне. Або неокolonіальне, як тут тривожно жартують, але тільки щодо судноходного концерну. Прощаючись із дочкою, яку більше не побачить, Бартоломеу дарує їй гвоздики. Каже, їх там усюди було достолиха. Там — це під час «революції гвоздик», у результаті якої колонії отримали незалежність. Але він дарує квіти дочці, про яку нагородить стільки брехень, що й не ясно, чи вона народжувалася. Ті ж самі квіти лежатимуть на могилі іншої доньки — тієї, що не ясно, чи померла. І ще одні «колоніальні» квіточки, що призведуть до «постколоніальних» ягідок. Старий приносить дружині квітку. Згодом квітка перетвориться на ампутовану руку й почне рости. Просто він зірвав її на «німецькому кладовищі» (німці панували тут до португальців). Кого за дідуся мала мулатка Мунда, здогадалися?

Білий питає: як живуть люди з двома мовами в голові — своєю-чужою і чужою-своєю? Відповідь: несамовито, пристрасно брешуть — так, наче від того щось залежить.

«Бойня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей», Курт Воннегут

Розкажи мені казку про «килимкове» бомбардування німецьких міст! Це постмодернізм, тут усі казки ґрунтуються на реальних фактах – і всі вони страшні. «Бойня» – роман автобіографічний, роман фантастичний, роман про бомбардування Дрездена, роман про подорожі на планету Тральфамадор, а ще роман про подорожі у часі й аналіз посттравматичного стану. Усе це є в невеличкому «телеграфно-шизофренічному» романі.

Воннегут був у полоні, працював в Дрездені на заводі, коли в лютому 1945-го союзники бомбардували Дрезден. «Повітряна війна» була непотрібною, вона була гранично жорстокою і кривавою, – підсумовують нині. Воннегут тримався такої ж думки. Безпосередні враження від подій лютого 1945-го стали основою його роману. І його намір (він озвучує його в пролозі): уникнути будь-якої героїзації війни. А-а-а, от і ще один вимір «Бойні» – антивоєнний роман про війну.

Те, що відбувається, має причину. Час не рухається, він даний раз і назавжди. Те, що відбувається, уже відоме. Хтось загине – стенемо плечима і скажемо: «Отакє». (Ця етично-сумнівна фраза в романі прозвучить кількадесят разів; так працює «чорний гумор» Воннегута). Про стабільність часу ветерану Біллі Пілігриму пояснили тральфамадорці (коли Пілігрим був у психлікарні; прекрасне ім'я має, до речі). Біллі скористався новим знанням для подорожей по своєму минулому і майбутньому. Так і роман побудовано: як серію абсолютно не пов'язаних фрагментів чиїхось спогадів.

От він родився, от воював, от вивчився на оптометриста, от дивом вижив в авіакатастрофі, от лікується в дурці, от виступає на телебаченні, розповідаючи, як його викрали інопланетяни, – так він намагається зупинити самознищення світу. Власне, «стрибає» Біллі таким маршрутом: Дрезден 1945-го, США 1960-х (війна у В'єтнамі) і схожий на лабораторію з робототехніки Тральфамадор. Ігноруючи рух часу, Біллі опановує механізми історичної пам'яті. Вони виявляється на диво простими: мета виправдовує засоби, і все тут.

У війську Біллі був помічником капелана. Іронічно. Його віра у вищі розумні істоти почалася з віри в Бога. Нею і закінчилася. Діти, втягнуті в аферу з Хрестовим походом, – це солдати у всіх світових війнах, які гинуть за чужі амбіції. У світі, де гинуть безневинні, Бога бути не може, він не заслуговує права на існування. Так, це ще й роман про втрату віри. Тому власне бомбардування Дрездена у книжці немає. Після авіаційної війни на місці Дрездена залишилася порожнеча. Її буквально не можна оформити в слова.

Можливо, це не найкраща книжка про війну. Але це точно найчесніша книжка про війну. І такий ефект досягається за допомогою одного лише речення – останнього в романі: «Poo-tee-weet». Це буквально пташина мова – до героя говорить пташка. Репліка, яка закінчує роман, позбавлена змісту і майже позбавлена сенсу. Хіба що розповідач тієї миті нарешті визнає: «Вибач, любий читачу, але я не знаю, як розповісти про війну людською мовою». І цієї миті любим читачам несила повірити. Про війну не можна писати красиво і просто, бо ця краса-простота спокушає на наступні війни. А як тоді писати?.. Poo-tee-weet.



«Брати Карамазови», Федір Достоєвський

У 1870-х в російському містечку Скотопригоніївську живе Федір Карамазов, заможний гуль-тяй, цинік і скандаліст. У нього є три сини. Старший Дмитро – пристрасний розпусник і гульвіса, середній Іван – підточений сумнівами щодо доцільності буття учений-алкоголік (допився до того, що веде бесіди з Чортом) і молодший Альоша – цнотливий злегка-юродивий юнак, який має за духовного наставника місцевого святого старця Зосиму. Є ще один син, позашлюбний – лакей Смердяков, чию мати (безумну бродяжку Лізу) колись згвалтував Федір. І всі ці п'ятеро так чи так закохані в одну жінку – Грушеньку, «офіційну коханку» батька. Одного дня Федора Павловича знаходять мертвим. Убивця – очевидно, хтось із його нащадків (і спадкоємців, між іншим).

Ні, це аж ніяк не детектив, а повільний російський (пато)психологічний «великий роман». Зрештою, Достоєвський «Братів», свій останній роман, не дописав: ми ніколи не знаємо, хто вбив старого. Це й неважливо, либонь. Позаяк усі «брати» будуть виконувати приписані їм іще на початку ролі – і ефект несподіванки творові протипоказаний. Вони приходять у скит до Зосими, і той розподіляє між ними «майбутні вироки». Стає на коліна перед Дмитром – бо йому випадуть страждання (саме старшого сина звинуватять у вбивстві). Утішить Івана, благословивши на пошук істини. Благословить Альошу на послух світові. І пояснить Федору, що його блазнювання – від сорому за себе. А щодо вбивства. Десь там у середині сюжету Альоша питає Івана: «Хто убив?». Іван відповість: «Не ти». Отже, кожен може убити і здатний тут на переступ. Навіть ніжні послухники типу Альоші. Це карамазовська ницість, яка є тут у кожному, – жага повного життя, моменту фізичної та душевної розпусти, в якому вони відчують наближення до Бога.

Цікавий технічний момент: емоції і почуття в романі вирують, герої «Братів» нестримані й палкі, але разом із тим опис їхніх міміки й жестикуляції неймовірно скупий – пара фраз на весь грубезний том. Щоб іще раз переконатися: читаємо роман Ідеї, а не Події. А за Ідею тут – безсмертя людської душі, не мало. І саме з цього роману, до речі, походить одна з найвідоміших «літературних» фраз у світі: «Якщо Бога немає, то все дозволено».

Недарма про героїв Достоєвського кажуть, що всі вони – всуціль ідеологи: вони глибоко рефлексивні, бо тільки такою і може бути тут правда про світ – як правда про самого себе. «Брати», попри таку оманливу схожість на детективний екшн, – безперервні монологи людей про сенс буття. Всякий монолог потребує слухача (це перше визначене у «Братах»). Жоден монолог не припускає вторгнення в нього чужої думки чи інакшого погляду на проблему (це друге, що характеризує вельми неласкавий світ цього твору). От так, наприклад, рухається Іван від проблемних питань етики й моралі – до Альошиної філософії всеприйняття, в результаті не такої безневинної, як здається. Позаяк усяка культура будується на балансі питань про те, що дозволено і що заборонено. І який результат? Дмитро – на лаві підсудних. Смердяков – остаточний аутсайдер. Іван теревенить із Чортом... До речі, може, Альоша все-таки вбив?

«Будда з пригороду», Ханіф Курейши

Соціально-політична проблема емігрантів у Британії загострилася в 2010-х, але існувала не одне десятиліття. Для літератури ж вона проблемою не була. В останній чверті ХХ століття англійська проза оновлювалася якраз емігрантською та діаспорною літературою. Успіх роману Курейши в 1990-му ту тенденцію вчергове засвідчив. А ще то була моцна заявка на сюжет про британського підлітка зі змішаною расою, відтоді люто популярний.

У 17-річного Карима мати – англійка, тато – індус. Каже про себе: «Я англієць за походженням і за кров'ю. Майже». У перших трьох реченнях роману він *чотири* рази наголосить, що є англійцем. Показово, як і те «майже». (Курейши схожий на Карима: народився в Англії, але батько його походить із Пакистану). Тривають 1970-ті, до тетчеризму ще є пара-трійка років, але нехороші процеси вже пішли. 1971 року було прийнято закон про імміграцію: громадяни Співдружності втратили право бути громадянами Британії. І це не найкращі часи для кольорового юнака. А тут іще з батьком дива кояться. Нудний чиновник середнього віку з середнього ж класу раптом виявляє зацікавленість аристократичних кіл східною екзотикою. І починається все з кучих лекцій і вправ із йоги, а закінчується перевтіленням у... Будду з пригороду, очевидно. А він мусульманин взагалі-то.

«Будда» – квест: Карим має завдання покинути пригород, свій Південний Лондон, і підкорити Сіті (хай батьківський будинок всього в двадцяти милях від мети). Спосіб, у який Карим має здійснити квест: дорослішання. Це не одиссея, а телемахіда. Батька таки доведеться пошукати, бо чкурнув той просвітлений у нову родину. А книжку цю можна читати паралельно з картою Лондона: місто виписано детально і точно. Проте, повага Карима до Лондона явно не спадкова: Каримів батько, який тут живе з 1950-го, досі не пам'ятає назв вулиць навіть свого району.

Для стрімкого дорослішання Лондон – місто підходяще, позаяк зміна місця проживання тут – це автоматична зміна соціального статусу і навіть класу. Карим планує міняти район на район, весь час підвищуючи статус. Ця молода людина, коли потрапляє в новий дистрикт, першочергово підмічає: тут є місце для паркування, тут зручний гараж, тут передбачена оранжерея. Дуже наочна процедура. Кариму ж важить *кожен* чинник його «розмиті» ідентичності. Престижна адреса, скажімо. Його кумир – Девід Бові, він теж зростав на півдні міста і втік звідти.

У юнака весь час питають, звідки він. Це расові перестороги. Але для нього таке питання щоразу вимагає засвідчувати власне існування, не менше. Не зовсім англієць, не зовсім індус (в Індії не бував), не зовсім міщук, не аж так тримається за країни. Та що там, він і незайманість втрачає в кілька підходів: сексуальний гомодебют, сексуальний гетеродебют. Що називається, не визначився. Парадокс: велике місто приваблює Карима саме тому, що там легше вберегти власну анонімність, тобто, позбутися будь-яких «особливих прикмет». Пригород як шрам. Родина як родимка. І треба чотири рази сказати: я – англієць. І жодного разу собі не повірити.

А Бові до екранізації цього роману написав саундтрек.

«Будденброки. Занепад однієї родини»,
Томас Манн

Отримати Нобелівську премію за дебютний роман? Буває й таке. Масштабна родинна сага Томаса Манна, створена на рубежі XIX і XX століть, із Нобелівкою своєму автору сильно допомогла.

Чотири покоління багатой родини торговців із Любека, від 1835-го до початку XX століття. Народжуються, помирають, передають один одному керівництво родинною фірмою «Іоганн Будденброк», відмовлять один одному у спадку, укладають комерційно вдалі шлюби і вляпуються в тимчасові мезальянси, розлучаються, банкрутують, роблять політичні кар'єри. Все як у людей. Діди гарують, сини насолоджуються багатством, онуки зубожіють, правнуки... А от із четвертою генерацією у Манна якась суцільна демографічна криза.

Коли нарешті народжуються довгоочікуваний спадкоємець фірми Ганно (його звати повністю Іоганном, як прадіда), радіють всі. Але Ганно — хворобливий ніжний хлопчик, до торгівлі хисту не має, марить музикою. Якось до рук йому потрапляє зошит із родинним генеалогічним деревом. Він, граючи, підводить одразу під свою «гілкою» довгу риску: бо далі, йому здається, нічого і не буде. Таки не буде: Ганно в 15 років помре від тифу. «Спільнота» Манна рухається від бюргера-Іоганна до митця-Іоганна, і було б це назвати цивілізаційним поступом. Коли людство достатньо розвинене, щоб дозволити собі «розпорошуватися» на непродуктивну працю типу мистецтва. Було б, але ж Ганно помирає. Людство сильно себе переоцінює, за версією «Будденброків». Манн, між тим, дає вибір Ганно: померти чи жити. Уже майже в агонії юнак чує такий собі «голос життя» — і відхиляється від нього з жахом і відразою.

Кілька десятиліть сімейні саги підживлювалися Дарвіновими ідеями природного добору й рятівної адаптації до середовища. Знадобився роман Манна, щоб механічний перенос теорії еволюції на соціальні структури (родину, наприклад) якщо не припинився, то хоча би проблематизувався. Підзаголовок про «занепад родини» очевидно полемічний. Він супроводжується однією (не)симпатичною художньою деталлю. Із покоління в покоління в родині Будденброків усе більше стоматологічних проблем, один із героїв, Томас, від того помирає взагалі. (Манн — неперевершений майстер, до речі, таких романних дрібничок).

Якщо теорії еволюції віри нема, що ж навзамін?

Відповідь, либонь, у тій же історії з «рискою» Ганно. Була до того ще ситуація: Тоні (з генерації онуків) розлучається — уже вдруге, і просить батька зробити запис у зошиті. Він забуває, тоді вона вносить нотатку сама. Це вперше, коли в зошит щось записав не патріарх родини. Це зробила жінка. Згодом там помалювала дитина. Впливати на події починає той, на кого за «природного» порядку речей впливають. Слово «занепад» із підзаголовку в самому тексті найчастіше використовують як дієслово, «занепадати». Світ не статичний, він просто не передбачає прогресу. Біда — це коли витрати перевищують прибутки (Маннівські банкрути знають). Просто. Або коли уявлення про життя складається з волі безсилих. Власне, воля і уявлення. Замість «оптиміста» Дарвіна Манн пропонує «песиміста» Шопенгавера.

Наступає XX століття.

«Будинок доктора Ді»,
Пітер Акройд

34

У Лондоні XVI століття знаний математик, якому чомусь закидають вправність у чорній магії, вирощує гомункулуса. Джон Ді – серед розкішної колекції глобусів, фізичного обладнання і книжок. Не так, треба: «і книжок!!!». У Доктора Ді є знаменита наукова бібліотека, вона займає кілька кімнат і відкрита для відвідування. Одна з найбільших колекцій в Англії. Бібліотеку згодом було розкрадено або зруйновано. Так чи так, зникла бібліотека доктора Ді – одна з історичних загадок. Але на часі таємниць не бракує і без неї. У будинку на Кларкенуелль кипить робота з пошуку первісної матерії та розкопок Атлантиди.

Уже в наші часи 29-річний Метью Палмер успадковує від батька будинок, де колись жив Доктор. І починаються з ним різні чудасії: і з хлопцем, і з будинком. Чистісінька тобі історія про дім із привидами. Але не тільки.

Акройд робить Метью персонажем, подібним до себе функціонально. Юнак – історик-дослідник: його наймають для перевірки фактів. Занурюється в архіви і щосили «тягне» минуле в теперішнє. Каже, завдяки його роботі минуле матеріалізується і стає майбутнім. Таке робить і автор «Будинку». Зрештою, він змусить свого доктора бачити сон, у якому той перетворюється на книжку, яка просто зараз про нього пишеться в далекому майбутньому. Це постмодернізм. Тут справа зловісними тінями в темному підвалі не обмежиться.

До головної теми доведеться йти манівцями – через секс. У Метью є друг, трансвестит-гомосексуал. Після недобровільного камінг-ауту він часто міркує про сексуальність. Вони говорять про чоловіче сексуальне бажання, яке завжди буцімто дефектне, не кінчене. І чомусь тут же розмова переходить на дитинство. Свого дитинства Мет не пам'ятає. Ці бесіди ж відкривають таємницю. Малога розбещував батько-гей, а Деніел (цей друг-гей) був батькові за коханця... І раптом секс перестав бути побічною темою.

Роман, складаючи з клаптиків біографію Ді (неточну, до речі) та детально і любовно відтворюючи два Лондони, весь час повертається до потреби людини само-відтворитися. Назвемо це «народити», «породити», «сотворити» – різниці особливої не буде. Це не інстинкти навіть. У «Будинку» – лише манії і магії. Є прекрасна в своїй метафоричності сцена. Поки помирає батько доктора Ді, той іде до проститутки, але злягтися не встигає – завершує процедуру раніше і самостійно. Безплідність і непродуктивність. Як сирітство і смерть. Батько дитину зробив і помирає тепер. Ді в книзі дітей не має. Зате в нього є бажання і знання виростити гомункулуса. Поки ж помирає батько Метью, той намагається згадати момент свого народження... Ладно. Вибачте, але Метью і є гомункулусом, що його сотворив Ді.

Роман про успішні практики запліднення *in vitro* в Лондоні XVI століття. Але не тільки.

Можна читати: 1) історичний біографічний роман про Джона Ді; 2) психологічний роман про посттравматичний досвід розбещення в дитинстві; 3) гей-роман; 4) фантастичну притчу про створення монстра, який виходить з-під контролю; 5) міський роман про Лондон; 6) історичний роман про Лондон; 7) філософський роман про природу часу. Але, щоб ви знали, в підвалі там, мабуть, живе-таки щось страшнуче!

«Бустан», Абу Мухаммад Мусліх ад-Дін ібн Абд Аллах Сааді Ширазі

«Бустан» перекладається з фарсі як «плодовий сад». Але зазвичай назву поезій Сааді не перекладають. Бустан — поема-маснаві з десяти частин, її було створено 1257 року в Дамаску. Маснаві — це поетична техніка, вірш у ній мусить мати 11 складів, а от рядків — скільки хочеться, хоч кількасот, як тут.

Це філософсько-дидактичні роздуми про щедрість, справедливість, любов, смирення, покаєння тощо. Власне, так пісні й зуться: «Про вдячність», наприклад. А зміст їхній складають афоризми й короткі сюжетні оповідки, майже притчі, в яких шейх Сааді (дєрвіш, себто) розтлумачує блага і чесноти, яких варто прагнути. Такий собі прикладний, придатний до щоденного вжитку, дуже практичний суфізм. Витончено віршовані проповіді. До речі, безпосередні адресати цих рекомендацій — переважно можновладці. А книжку Сааді присвятив узагалі правителю Шираза. Уже в першій пісні «Бустану» поет оголошує себе поводитирем царів, і тримається того чину й надалі.

Тут купа корисних цікавинок. Чи виганяти старого слугу (перевести на «легку працю»). Як поводитися з гостем, який розпустив дурного язика (дочекатися ранку і випроводити, як поганий сон). Як виявити правду чи кривду доносу (проявивши увагу до тих, на кого донос написаний, а не до тих, хто його писав). Чи є гріхом осудити когось на страту (справа «за законом» ніколи не є гріховною). Якщо коротко: всі помруть — і добрі, і злі, всі-всі, то краще вже померти добрим. На кожную пораду припадає повчальна історія для ілюстрації. Наприклад, щодо необхідності жертвувати нужденним буде така історія. У Дамаску — голод. Сааді стрічає свого заможного приятеля, а той ледь живий від недоїдання. «Як так, — питається. — Чи тобі голод — це проблема? Чи боїться качка паводку?» Приятель пояснює, що, маючи човна, не може спостерігати, як інший тоне. Плутають метафори, але порозумілися.

Інколи вже годі прояснити, чи Сааді наслідує фольклор, чи його промови пішли в нарід. Як-от популярне порівняння, де цар — то дерево, а народ — то коріння, про яке треба дбати, щоб дерево не загинуло. Афористично, прозоро, наочно.

Любові-от не пощастило. Сааді в любові добачає тільки її функціональну обмеженість, так би мовити. Оскільки об'єктом любові є людина (просто витвір із глини), то витрачати таку потужну чесноту на неї — кривда для людини ж. Любов — це акт самозречення. Тому на неї має право тільки Бог.

Якщо сильно спростити? «Бустан» — довжелезна поема про поміркованість.

Рідне Сааді XIII століття для народів Ірану було складним періодом: громадські війни, хрестоносці, монголи etc. Те, що нині здається недовірою до людей чи хибно потрактованим компромісом, у часи «Бустану» було способом зберегти себе. Зокрема суто фізично. Знаєте? Саме Сааді придумав слово «гуманізм», «людяність». Популярність поеми, — кажуть дослідники, — пов'язана якраз із тим, що ті поради і повчання могла втілити в життя звичайна людина. «Бустан» виховував не героїв. Він гарантував, що людина за тими рецептами вціліє в ситуації тотальної небезпеки. Між іншим, у рік написання «Бустану» на Близькій Схід знову прийшли монголи.

«В дорозі», Джек Керуак

Чумових подорожніх Керуака, які пиячать, жеруть наркоту, запоем читають, багато говорять про літературу і роблять у паузах дітей, начебто всі знають. Живуть, розумієте, хлопці в дорозі. Хто пам'ятає, чи вони кудись приїхали взагалі? До речі, так, приїхали, принаймні один із них. Але справа ж у тому, що їхні мандри — це одна з найважливіших доріг ХХ століття, вона визначила кілька генерацій. І не тільки «бітників», до яких безпосередньо належав Керуак і його автобіографічний Сел Парадайз.

Разом із тим кажуть часто, що автор роману «В дорозі» абсолютно не вмів писати — і не те щоб сильно помиляються. А Діна і Села знайомить же саме художнє письмо: Сел — письменник-початківець, чиїм талантом Дін захоплюється і просить його собі повчитися писати.

Три безперервні тижні на каві й бензедрині. Так з'явився контркультурний роман, метод якого тактовно називають «спонтанною прозою». Стиль Керуака близький не до спонтанності, а до імпровізації, яка має, далекі, жорстку внутрішню структуру. Такий собі джаз-у-прозі, точніше — бекор-у-прозі. Ця музика втратила розважальні функції (коротше: танцювати під неї не можна), вона складна й елітарна. Як і роман Керуака. У кінці 1940-х, коли й починається подорож Села і Діна Моріарті, саме бопом вони заслуховуються, у цьому ритмі й «смикаються». Живи в дорозі і дми щосили в свою трубу!

«В дорозі» творить не сюжет, а синтаксис — ламаний, «неправильний», прицільно деформований, синкопований, схожий на дихання перезбудженої людини. Навіть більше, ніж «змістовних» слів, у цьому романі є тире і трикрапок (вони становлять половину обсягу; хоча є версія, що це була «щедрість» редактора, а не автора). У фабулу (з нею все ясно: сіли — поїхали) вписано окремі фрагменти (типу «зустріли Строго Буйвола Лі, накурилися» чи «зупинилися в Мексиці, одружилися» чи «припхалися в Новий Орлеан, украли авто»). Ті фрагменти тривають, поки в розповідача «дихалки вистачає». Потім пауза — швидкий вдих — і наступний епізод. Їх у Керуака інколи так і називають, «видихами». «...Та почуйте! — ми чули. — Ви ж бачите... більше не треба говорити...». Дін, той взагалі ніколи не говорить — він кричить, торохтить, захиляється — «збуджений псих», коротше.

Автор-імпровізатор та герої-дислектики.

Там, де є дорога, має постати і межа. Дорога — один із сакральних символів на позначення перехідних станів, переступу. Керуак казав, що його роман — про двох друзів-католиків, які шукають Бога. Кумедно, але прототипом цього безумного твору є канонічна проза в жанрі «подорож пілігрима». І якщо Селу якесь мексиканське дівча на узбіччі раптом здасться Дівочою Марією, дивуватися не варто. Речі та явища є тільки такими, якими ми їх переживаємо. Це навіть не містицизм, це де факто релігійна віра. П'ять частин роману — п'ять подорожей: від останньої Сел відмовляється, він уже знайшов те, що шукав. Залишається вдома з дружиною писати роман, якому випало стати культовою американською прозою про пошуки-себе де-прийдеться.

Між іншим, у дорозі герої Керуака читають «В пошуках втраченого часу». (Перегорніть сторінку).



«В пошуках втраченого часу», Марсель Пруст

За цей роман мали б хором подякувати французькі кондитери й австрійські психоаналітики. Переконана, вони так би і зробили принагідно. Юнак розмочує в липовому чаї печиво «Мадлен», кладе його в рот — і цей смак, знайомий із дитинства, змушує його пригадувати. Детально, часом болісно. У цю подорож своєю пам'яттю Марсель бере і нас із собою. Так, героя епопеї звати Марселем.

Проговорений спогад автоматично перестає ним бути. Це не книжка про спогад — рапто-вий, асоціативний (як той випадок із «мадленкою») чи вольове пригадування-реконструкція (як нещаслива любовна історія сусіда Свана, що їй присвячено перший роман; у їхню дочку Жільберту потім буде закоханий Марсель). Проговорений спогад стає чимсь іншим. Самим часом? Точніше: самою істиною. Отже, в пошуках істини.

Часто в романі використовується такий риторичний прийом: щось відбувається, але сенсу події герой іще не розуміє, тому «втручається» оповідач і каже: що саме це було, я дізнаюся пізніше. Хтось у щось вірить, «потім я дізнаюся», що він помилявся. Хтось живе ілюзією, «потім я дізнаюся», як вона руйнуватиметься. Завдяки цьому не лише твориться дещо хаотичний і разом із тим монотонний ритм роману, де «тоді» і «тепер» міняються місцями. Це творить принципове для Пруста чергування розчарувань і одкровень. Його герой зростає і вчиться жити в такому ритмі й завдяки саме такому ритму. Не знав — дізнаюся — запам'ятаю це — згадаю, як було, коли ще не знав — накладу два спогади, як кальку — запам'ятаю похибки і незбіги «малюнків». Складно? Це навчання як воно є. Пам'ять — це спосіб навчитися бути... у цьому випадку просто бути. Спогад для Марсель — якраз спосіб навчитися бути.

Цей гігантський роман, який відтворює життя одного юнака, не скерований у минуле, це не мемуари. Пошуки — в майбутньому. Ота похибка в загальному малюнку на кальці — це і є майбутнє; прогнозоване, але неконтрольоване. Не історія життя, яким воно було, а історія життя — яке досі можливе. Якщо зазвичай Я-роман — це крупний план, то «В пошуках» — система ракурсів. Питання «Ким є я?» Марселя не цікавить, його захоплює сам процес становлення кимсь.

Сім романів: «На Сваннову сторону», «У затінку дівчат-квіток», «Германтська сторона», «Содом і Гоморра», «Полонянка», «Альбертина зникає», «Віднайдений час». Книжки оприлюднювали з 1913-го до 1927-го. Курйозно, перший роман епопеї вийшов власним коштом автора і в сильно скороченій версії. Останні частини друкувалися вже по смерті Пруста. Щось є дуже чесне в тому, що до «віднайдення часу» Марсель не дожив.

Переказати сюжет «В пошуках» можна хіба під страхом смерті. Але й тоді це звучатиме приблизно так: хворобливий і емоційно нестабільний Марсель, розбещений беззастережною любов'ю бабусі й мами, закохується в юну Альбертину. І вони талановито псують одне одному життя. Цю книжку робить не сюжет. Її часто називають не-оповіддю. І навіть якщо це таки історія кохання, то якогось вічно-першого. Марсель же скаже якимось так: «Моє кохання до Альбертини — у всій своїй оригінальності — було вписане в моє кохання до Жільберти». Істина — в передбачуваності можливостей?

Те, що читалося як класика польського (чи білоруського — сперечаються за Ожешко) соціально-психологічного роману, зараз виглядає хіба як міркування однієї провінційної авторки про педагогічну реформу. Аби не пасторальні картини того самого провінційного життя — таким, як воно уявлялося, а не таким, яке було. Тихий просвітницький роман 1884 року цікавий якраз боротьбою за нього двох національних літератур.

31-річний Болеслав Топольський — дрібний, але сумлінний землевласник, освічена й вихована, прогресивна людина. Колись він піклувався про добробут сусідньої родини: тітки і племінниці-сироти. Сирітка Вінцуся підросла, Болеслав зробив їй пропозицію. 16-річна юнка погодилася, але попросила відтермінувати весілля на два роки. За ці роки сталася неприємність: юна наречена захопилася Олесем Снопинським, іще одним сусідом — молодим неробом і розпусником. В Утопії настає криза (ще не катастрофа, але близько до того). Вирують пристрасті: хтось кохає з нудьги, як Олень, хтось із необхідності, як Вінцуся, хтось за планом, як Болеслав.

Добрий міцний шлюб — частина стратегії саморозвитку Болеслава. Так само перед тим він опановував мистецтво землеробства і будівництва. Та й на довгі заручини він погодився, бо ті мали раціональну підставу: жіноче тіло мусить сформуватися перед тим, як брати на себе обов'язки дружини і матері (це я майже цитую промови палкого закоханого). Дитина Вінцусі помере. Зрештою, білоруські селянки чи єврейські корчмарки в Ожешко мають більшу свободу, ніж дівчина-шляхтянка, зокрема, і в коханні. Позаяк вони здатні жити за рахунок набутих трудових навичок, а не тільки «готового до материнства» тіла. Можу залишити ще кілька натяків на те, що ніжна Вінцуся помере у фіналі від «глибокого відчаю» (це діагноз лікаря).

У романі детально викладено програму розвитку нової людини: від специфіки освіти для жінок (музика і ботаніка), до необхідності трудового виховання для юнаків-шляхтичів, від особливостей релігійної освіти до переваги наукових праць над романами. Це таки педагогічний маніфест від гродненської Ж.-Ж. Руссо. Герой-протагоніст раз-по-раз, милуючись успіхами Болеслава, вигукує: «Нам такі треба!». Кому нам? Пряма відповідь теж звучить. Ми, литвини, потребуємо людини нової формації, яка цінуватиме прогрес, але підтримуватиме родинні цінності. Польщі в романі не згадано жодного разу, тільки «рідний край». А от Польське повстання по ходу згадають — як «шторм». Щоб розуміли свої і не здогадалися чужі.

«В провінції» — те, що зветься роман-із-тезою, тенденційний жанр XIX століття. Є ідея: «прогрес людини залежить від її здатності до навчання», і є сюжет, який має цю тезу проілюструвати. Ну, ще є любовний трикутник, бо ніхто «старих романів» без кохання не читатиме.

Ожешко — прекрасна пейзажистка, описи Наднеманщини чарують детальністю і точністю. Відразу після опису глибокого низького сіруватого неба над хутором Болеслав подасть репліку про очі нареченої, які нагадують йому небо Італії (а його він ніколи не бачив). Ожешко — занадто скептична щодо своїх героїв авторка, як на їхню дидактичну місію.

«В сталевих грозах», Ернст Юнгер

Книжка має підзаголовок «Зі щоденника командира ударної групи». Це документальний роман, формально і змістовно. У роботі над твором Юнгер, правда, використовував щоденникові записи, які робив під час Першої світової, але не автоматично переносив їх до книжки, а переробляв і переакцентував.

Від моменту першої публікації автор так само переписував і переробляв текст (12 редакцій!). Твір ставав жорсткішим, менш пафосним, але більш декларативним, і – показово – моменти, які могли викликати двозначну моральну реакцію, ставали прозорішими. Наприклад, противники у кожній наступній редакції «гинули» чи їх «знищували», тоді як раніше всюди було «ліквідували».

Історична значущість «Воєнних щоденників» Юнгера беззаперечно, естетично-художня значущість його документального роману безсумнівна. Роман, сповнений захватом юнака перед війною, став одним із визначних паціфістських творів. Таке багато чого варте.

Хлопчики під бадьорі співанки прийшли на фронт. У них іще вистачає юнацького запалу змагатися, хто більше умне горохової юшки. Але перше зіткнення з війною підкаже: «Це було так загадково, так знеособлено». Цих двох тем Юнгер і триматиметься: війна як загадка і війна як знеособлення. І нема у неї загадки, виявиться, бо тайна якраз у повному знеособленні. Автор записується добровольцем у в 73-й полк Ганновера. З весни 1915-го стає учасником боїв на Західному фронті: Сомма, Пашендаль, Камбре, Серпневий наступ. Про все це і пише, концентруючись якраз на найбільших боях.

Чотирнадцять разів поранений, підвищений до офіцера, нагороджений. У цій книжці про війну нема головного, до чого ми звикли в сучасній військовій прозі. У Юнгера не йдеться про спосіб війн уникнути, тут міркують виключно в який спосіб у війнах перемогти. Не буде міркувань, хто тут правий, а хто ні. На це немає часу: оповідь конденсована щільно. Буде безпристрасне повідомлення, як він ліквідував ворожого солдата. Окопна війна: двоє напроти один одного в траншеї, один помре. І психологічно точне спостереження: інколи жах зачаровує і під час найлютішого бою солдат відчуває легкість і ейфорію.

Та безсторонність оповідача – не цинізм, а власне без-сторонність: він відсторонюється і завмирає перед об'єктом спостереження. (Це ж авто-роман: він сам собі тут об'єкт!). Це творить і суто естетичне напруження. Там є багато елементів сатири і навіть гумору суто армійського побуту. Така собі естетика відкидання. І є от такі протоколи: побачив, убив, поки не вбили тебе, виконав професійний обов'язок. Таке собі відкидання естетики. Розповідь без красивостей: бійці, які переховуються від артобстрілів, спочатку здаються йому нестерпно смішними, потім уже – мужніми.

Солдат Юнгера – більше не Воїн минулого. Це така собі технократична істота, чий знання й енергію скеровано на виживання. Їхня війна – щось типу стихійного лиха, до причин і наслідків якої Солдат не має буцімто безпосереднього стосунку. Ідеальна істота для переживання всієї повноти жаху на війні.

Розповідачів рівня Борхеса, здається, просто не буває. Не просто найвідоміший аргентинський автор малої прози, це автор, після якого по-іншому пишуть і читають оповідання. Найвідоміший його текст «Вавилонська бібліотека» з'явився 1941-го. Це не оповідання, у ньому нічого не відбувається, це есе, точніше, есе-фікція, бо автор міркує про явище, якого не існує. Отже: явища не існує, дії не відбувається. І це не оповідання. Але так, «Бібліотека» — вірцева мала проза ХХ століття, я не помилилася, коли з цього почала.

Всесвіт називають Бібліотекою. Хто про це знав краще, ніж сліпий бібліотекар Борхес. Вавилон із назви — не тільки конкретне місто в Межиріччі, а й риторична фігура на позначення «цілісність». Бібліотека складається з безкінечності шестигранних галерей, у кожній — 26 полицок, на кожній — 32 книжки, у кожній — 410 сторінок, на кожній — 40 рядків, у кожному — близько 180 літер чорного кольору, які допускають тільки 25 знаків: 22 літери, крапку, кому і пробіл. 22 літери — це абетка івриту, між іншим. Епіграф до оповідання взято з давнього трактату «Анатомії меланхолії»: «Це мистецтво дозволить вам пізнати різні комбінації з 23 літер». Трактат описує різні типи меланхолії в прикладах, слабо пов'язаних між собою. Це спроба зробити систему з чогось, що не має структури (як і сама «Бібліотека»). У лікуванні меланхолії трактат безсилий так само, як «Бібліотека» — в пізнанні світу.

Більшість книжок у Бібліотеці не мають сенсу, це просто довільні комбінації знаків. Але кожна книжка — унікальна. Позаяк головний закон Бібліотеки такий: не може існувати двох однакових книжок. Як не буває двох однакових «людей Бібліотеки», тому історія про неї, розказана одним із них, так само неповторна. Цей-от, наприклад, шукає каталог каталогів і готовий уже, у відчаї, померти поруч із «шестигранником», в якому народився. Бо щоб знайти книжку С, треба спочатку знайти відповідну їй В і А. А точне посилання на конкретну книжку за вихідними умовами сформував неможливо. Бібліотека ж безкінечна і вічна, як сам Всесвіт.

До речі, математики розраховали. Об'єм вигаданої Бібліотеки перевищує видимий всесвіт у 10611 338 разів. Кажуть, що Борхес узявся до реалізації відомого дотепу, в якому безкінечній кількості мавп дають друкарську машинку, і одна з них точно надрукує «Війну і мир». Тобто, не буває системи, яка б не реалізувала свій потенціал (мало чули про людину, либонь). Оповідання це — спроба досягнути не Всесвіт, а помилки людей, які пробують досягнути всесвіт у його цілісності. Не маючи змоги досягнути навіть якоїсь емпіричної мети, що правитиме за сенс уже їхнього біологічного життя. Як той розповідач, який марно шукає таємничий каталог каталогів.

Це оповідання — звісно, інтелектуальна метафора. Завдяки їй будь-яке входження неофіта в писемну культуру починається з установки: «Спочатку викради ключі від бібліотеки!». А Борхес же прямо попереджає: непрочитані книжки і книжки, яких не зрозуміли, — різні по суті артефакти, навіть різного порядку. Смысловий центр його оповідання — не книжка, а літера, суто знак. 25 смислових центрів, точніше кажучи.



«Вальсуючі, або Пригоди диваків», Бертран Бліє

Цей роман початку 1970-х входить до книжкових списків як приклад класичного лузера — того, який посідає друге місце на конкурсах невдах. Була комедійна кінодрама Бліє, яка стала легко і враз культовою. Але спочатку був роман — і повний враз провал. У проміжку між кіно і книжкою смаки й цінності публіки помінялися так, що маємо загалом естетично рівнозначні твори, але один — в анналах, а другий — на смітнику.

Роман написано дуже по-театральному. Його можна сміливо «розбивати» на сцени й акти та конфлікти. А якщо нам захочуть повідомити щось важливе, герої кинуть репліку-в-залу.

Три бузувіри — Жан-Клод, П'єрро і Марі-Анж — їздять Францією. У них є причина: ховаються від поліції, бо хлопці вкрали авто, в якому, між іншим, була Марі-Анж, яка скоро втішилася, перетворившись із жертви кіднепінгу на третю безконфліктну сторону любовного союзу. От так і збавляють час: крадуть авто, кохаються, «по-крупному» чи «по-дрібному» порушують закон. Одного дня стрічають немолоду жінку, якій вирішують подарувати ідеальний день і свої молоді тіла. Так і роблять, наприкінці дня вона застрелюється. Стріляє собі в піхву. У жінки залишився син Жак, він має от-от вийти з тюрми. Хлопці Жаком опікуються, він втягує їх у пограбування із убивством. Тут би уже перелякатися і опритомніти. Але трапляється дорогою ще одне авто з симпатичною малою в ньому.

До речі, оті «вальсуючі» в назві — це «тестикули», «яйця» на французькому арго 1970-х. Так що нічого музично-старосвітсько-вишуканого в назві немає. Герої Бліє — «мудакі» просто, про що він нам повідомляє уже з самого початку. Тогочасні фанати віддали перевагу іменувати їх «борцями з буржуазністю». Але якщо книжку все ж таки прочитати, то ті троє — не борці, а об'єкт боротьби. Вони кумедні, як тваринки, які певний час розважають, якщо за ними спостерігати, бо смішно кидаються лайном і лижуть собі дупи. Але цікаво те недовго. Здорова молода ерекція й агресивна сексуальність. Коли це закінчиться — знайдуться нові тваринки для спостережень. Це книжка про класову ненависть і про виправданість диктату, так, і в ній не ті юнці рулять. Між іншим, усі троє — пролетарії, це в романі прописано. Макабрична комедія як соціальний памфлет, сильно по-французьки.

Як роман часів сексуальної революції «Вальсуючі» цікаві набором сексуальностей і практик, які ще довго вважатимуться маргінальними: пансексуальність, груповий секс, примусова дефлорація, лактація як фетиш, секс під примусом, проституція, вуайеризм (ох, це насправді скидається на меню якогось порносайту). Спільне одне: сексуальність тут завжди ефективна. На «високу» культуру почала активно впливати порнографія, і Бліє цей момент фіксує: від натуралістичних романів література швидко перестрибнула до гротескних фантазій. Порнографічна уява, яка характеризується, окрім іншого, крупними планами і грубим монтажем, надовго стала основним способом писати прозу. Здається, «Вальсуючі» були початком кінця «некрасивого» інтелектуального роману, і самі ж назвали причину свого провалу.

«За стислі та пронизливі образи». Із таким формулюванням цей шведський поет отримав 2011 року Нобелівську премію. Про багатьох поетів, насправді, можна таке сказати. Не про багатьох те буде правдою. У цьому випадку сказали чисту правду. Можете уявити собі вірш, у якому немає жодного зайвого слова – на рівні змісту, немає жодного зайвого звуку – на рівні мелодики? Транстремер наблизився впритул до такого-от ідеального за формою і змістом вірша. При тому вірші його навіть не щільні, а якісь надщільні.

«Велика тайна» 2004-го – його остання книжка. Тому, можливо, вона саме про смерть. Точніше: про те, як вичерпується час – і не тільки одного людського життя. Час у нього – це світло. Яку форму має світло? Просто: форму твоєї ж тіні. І коли світла меншає, а тіні видовжуються, ти опиняєтья у власній тіні. І це не загрозово навіть, це – затишок, повний і абсолютний спокій. Від 1990-х років він мав паралізовану праву частину тіла і не розмовляв. «Тиша» і «ліво» часто виринають у його «Тайні». Трете таке магічне слово – «тінь», бо «наші тіні – велетні/скоро тінь – усе».

Формально більшість віршів «Тайни» – хайку, класична японська форма, є тут іще кілька малих сапфічних строф (класична антична форма), але переважно хайку. 45 творів, розбитих на 11 циклів. І в кожному, відповідно до жанрових вимог, важать ненав'язливі спостереження за світом навколо, легкий емоційний малюнок, стриманість. Нікого ні в чому тут не переконуватимуть. Навіть в цінності й унікальності життєвого досвіду (хоча книжка, зокрема, і про це). Тут будуть учити дивитися – мовчки, ліворуч. Ліво, між іншим, – це простір спогаду.

А знаєте, в чому велика тайна? (Є в книжці вірш із такою назвою). Тайна в тому, що яблуня завітла. І люди – справді птахи. Тільки-от від завітливих дерев птахи зазвичай тримаються осторонь. То в тому, либонь, тайна і є, що в тузі людей-птахів за розквітлою яблунею.

«Ніч тече собі/зі сходу на захід/у темпі місяця». Це цілий готовий вірш. І це те, що звемо абсолютною метафорою. Зазвичай метафора має дві частини, де одна – прозора і речовинна, а друга, що начебто на першу схожа – закодована і літературна. В абсолютній метафорі закодовані обидві частини. Рух сонця зі сходу на захід – це лише два дні в році, весняне і осінне рівнодення, в інші дні сонце строго на захід не рухається. А темпи місяця, фази себто – це 29 днів, за які місяць повністю трансформується. Як прожити один день так, щоб він вмістив 29? У такому підході не дивляться на річ, а річчю стає той, хто дивиться. От так і працює поезія Транстремера. Як неймовірне поєднання якогось поверхового (тут: буквально) відбитку реальності та світла, яке проходить крізь відбиток (тобто: метафори).

Між іншим, про ті спостереження, які стануть віршем, він ніколи не пише як про побачені безпосередньо, це завжди – наче погляд із вікна, через скло. Така «зорова перепона» буде обов'язково – чи реально віконне скло, чи заяскраве світло, чи туман, чи сутінки, чи пелена дощу, чи вітер. Його художні світи – не в просторі побудовані, а в часі, про це й нагадуватиме ота «перешкода» для їхнього споглядання.

Назвемо це високим модернізмом – нам це нічого не дасть. Назвемо це просто великою тайною.

У її голосі дзвеніли гроші. А він був схожий на свою країну і мав рідкісний дар надії. Та ще питання від 1925 року: «Завдяки чому “Великий Гетсбі” – великий?». І відповідь: це безжальний роман про «американську мрію». Хоча чого розмінюватися на якісь національні мрії? Просто – безжальний роман про мрію на її злеті. Let's jazz!

1920-ті захлинаються в захваті від самих себе. Перша Світова закінчилася, економіка США процвітає, до Великої депресії ще пити і пити, а до речі ж, сухий закон – і хтось засинає бутлегером, а прокидається мільйонером. «Доба джазу».

Нік, який повернувся з війни і знудився в рідному містечку, переїздить на Лонг-Айленд. Там живе його кузина Дейзі, заміжня за брутальним, але люто багатим Томом. Шлюб нещасливий: Том Дейзі зраджує, і вона про те знає. На віллі по сусідству тривають гучні вечірки, їхній господар – Джей Гетсбі, якого мало хто знає особисто. Скоро туди запрошують Ніка. Нік і Гетсбі виявляються однополчанами і зближуються. Гетсбі просить Ніка запросити до нього Дейзі. Вони колись любили одне одного, але тоді – в 1917-му – розсталися через бідність Гетсбі. Тепер йому є чим вразити колишню пасію і довічне своє кохання. Починається роман, який Тома не тішить. Рогоносець викриває джерела доходів Гетсбі: той торгує спритним, як усі й думали. Том перемиг у боротьбі за дружину. Після цієї сварки розлючена Дейзі збиває автом людини. В убивстві звинувачують Гетсбі.

Кажуть, «великий» у назві – визначення іронічне. Гетсбі – людина непересічна, але присвячує життя служінню поверховій жінці, захопленій тільки грошима. Його епікурейська екстравагантність – такий-от спосіб служіння такій-от Прекрасній Дамі. Втім, спочатку книжка мала називатися «Трималхон», за ім'ям дурисвіта-скоробагачка зі «Сатирикону» Петронія. Так що той «великий» – навіть не іронія, а чистісінький сарказм.

Умова: героїв поставити в ситуацію, де щастя без залишку дорівнює соціальному успіху, яким у 1920-х було швидко набуте багатство. Наслідок: автору залишається реагувати або меланхолією, або злістю. Фіцджеральд злиться. А меланхолію з приводу того, що не можна оцінювати людей із позиції привілеїв, які випали тобі самому, залишає розповідачу-Ніку. Це створює доста зловісний ефект. Зрештою, з головним героєм, іменем якого книжку названо, ми знайомимось тільки у другій її третині. Це і драматичний саспенс, що передвіщає трагічний фінал, і простий страх, що Гетсбі нас може розчарувати в своїй обіцяній назвою «величчі».

І знаєте? Найстаршій людині в цій історії ще нема тридцяти.

Вони занадто молоді й занадто дурні, щоб їхні страждання переконували. Це не драма людей-на-багатій-вечірці. Маємо драму Великої Правильної Ідеї, яка втілилася і виявилася хибною. З успіхом приходить щастя. Людина хоче бути щасливою. Значить: «будь успішним! будь щасливим! мусиш!». Примус до щастя (одна з центральних тем для рубежу ХХ-ХХІ століття) звучав уже тоді, в 1920-х (потім його канонади війни приглушили). Класова і соціальна мобільність може бути не менш глибоким джерелом деградації суспільства і людини в ньому, як і стимулом для їхнього розвитку.

Розказувати історії безумних, одержимих маніями жінок – це, здається, привілей великих романів XIX століття. Перша, либонь, серед шалениць епічного масштабу – міс Гевішем, із її планом знищити чоловічий рід на прикладі нещасливої долі окремо взятого юнака. І це його, між іншим, історія.

Піп виховується в родині сестри та її чоловіка Джо, коваля. Суворі школа. У цей час міс Гевішем шукає компаньйона для своєї вихованки Естелли. Міс Гевішем «із мухами» відтоді, як її наречений не з'явився на весіллі: ходить у вінчальній сукні, живе фактично в темряві. Естелла – зняряддя її помсти чоловікам: «Розбивай їхні серця без жалю, гордість ти моя і надія!». Піп же – такий собі тренажер, на якому дівчина відпрацьовує навички серцеїдки. Виникає підліткове кохання. Але далі маршрути героїв розходяться. Піп стає джентльменом завдяки грошам колишнього каторжанина (колись Піп його врятував), Естелла виходить заміж за багатого старого. Леді і джентльмен знову зустрінуться за одинадцять років на руїнах будинку Гевішем. Безумиця вже померла – через опіки, загорілася та її вінчальна сукня. Більше Піпа й Естеллу ніхто не розлучить.

Діккенс мав ще й інший варіант для фіналу «Сподівань». Молоді люди розсталися завжди: дослідження темних сторін життя (і людської психіки) чинило спротив гепі-ендам. Щасливий фінал зроблено суто за запитом публіки. Але щастя це теж непросте: його герої заслуговують тільки після остаточного примирення з тим, що життя – страждання. Великі надії постають результатом повної втрати ілюзій. Два фінали роману зазвичай так і називають: «щасливий» і «чесний».

Здається, реальний же фінал роману наступає трішки раніше. Перед візитом до колишнього маєтку Піп відвідує кузню Джо, де все почалося – і його самоусвідомлення зокрема. Ставши джентльменом, зробивши успішну кар'єру фінансиста, Піп знову опиняється на кузні. Де, до речі, щойно народилося маля – син Джона, названий на його честь. Хороша авторська ремарка про Піпове місце в цьому житті. Діккенсова іронія гірка: із Піпа джентльмена робить безпринципний каторжанин-утікач, із Естелли зробить секс-маніпуляторку безтямна стара дівка. Але ж у романі ми чуємо саме Піпа, це не випадково.

І так, це глибокий соціальний роман про спроби вийти-в-люди, потрапити у вищі кола будь-що. На тлі переконливих картин зубожіння і вбивчої фізичної праці. Люди повільно, але міняються, спільноти – ні.

Гротескний план помсти міс Гевішем – це ж штучний добір, бачите? Зараження психологічної прози Дарвіном уже почалося, Діккенс того не уникнув. Усі як один тут, – жертви. Піп – фізичного насилля, Естелла – морального примусу, каторжанин – помилок правосуддя, Гевішем – обману. Але безумиця тут *сама* обирає буквально не виходити за межі власного горя: її життя зупинилося в момент відміни весілля (навіть одяг та інтер'єр весь час ті самі). Вона, між іншим, є на диво однорівним персонажем у такому глибокому романі. Бо у творі безумна важить суто як функція, щоб делегувати «природну» віктимність штучному добору. Піп і Естелла – жертви тієї, яка сама є жертвою. Така-от, розумієте, селекція.

«Венера в хутрі»,
Леопольд Ріттер фон Захер-Мазох

Австрійський прозаїк XIX століття Захер-Мазох приречений (і надовго) стояти поруч із французом маркізом де Садом. Обидва позичили свої імена для клінічних діагнозів – садомазохізм. Втім, із погляду суто літератури двох таких різних іще треба пошукати.

Юнак бачить уві сні мармурову Венеру, яка кутається в хутра (як ці австріяки взагалі можуть думати про кохання з такими протягами?!). Вона пояснює йому, що кохання – це суперництво за право підкорятися. Захоплений сном, він переповідає його другу Северину. Той бачив такий сон наяву. Зміст «Венери» – якраз автобіографічна (це і Захер-Мазоха стосується) повість «Сповідь метафізика» тоді ще 26-річного Северина (це зараз він – брутальний тип, який ганяє нагайкою коханку, а тоді...). Северин закохався в статую Венери. На щастя, на статую схожа рудоволоса вдова Ванда, яка орендує один із ним будинок. Ванда в коханні – «гречанка»: віддає перевагу короткотерміновим пристрасним стосункам і плакає фантазію про чоловіка-тирана, над яким зможе панувати. На цю роль романтик-Северин навряд чи годиться, але між ними двома починається безумна (буквально) любов. Перед Вандою постав вибір. Бути вірною ніжною дружиною Северину (вона цього не прагне) або стати для нього ідеальною жінкою – жорстоко мучити і зраджувати.

Мораль: думай, про що мрієш – фантазії можуть бац і реалізуватися.

Пошук ідеальної жінки – от про що ця химерна болісно-чуттєва (і занадто цнотлива як для своєї порнографічної репутації) проза. Доведений до логічного фіналу культ лицарського служіння Прекрасній Дамі. До якого додається відчутний соціальний підтекст. Бути в еротично-романтичних стосунках принципово нерівнею (Богинею або Дияволицею) жінка спроможна за умов фінансової і соціальної рівності. До такого висновку приходять Северин, між іншим. (NB: Не придумати б собі читати «Венеру» як твір про жіночу емансипацію).

Світ «Венери» – театральний, у сенсі «постановочний». Северин закохується в статую, яка є реплікою, а її оригінал – копія «Венери» Тиціана. Сама Ванда – уже репліка статуї. А Венера зі сну розповідача – копія Ванди. Це «репродукування» відбивається і в мові повісті: знову і знову там настає така собі нарративна стагнація. Героям бракує слів, вони перериваються, замовкають чи повторюються (а Захер-Мазох знає що робить, тож це не від браку майстерності). До речі, завдяки цьому текст стає еротичним: він «задихається». Виникає ефект напруження, браку повітря і от-от нового вдиху – очікування оргазму, коротше. Те все в сумі чимось схоже на Северинів фетишизм щодо хутра, але має, далєбі, нееротичний зміст.

Ба більше: «Венера» – не про пошук ідеальної жінки, а просто про пошук ідеалу. Зрештою, Северин – «задекларований» метафізик, йому й годиться ідеалів шукати. Ідеал тут – єдність протиріч. Коли мучиш того, кого кохаєш. Коли зневажаєш того, кого любиш. Усе просто, так? Протиріччя – спосіб пізнання ідеалу. Це, взагалі-то, Гегелівське розуміння ідеального. Прикметно, що той тригерний сон про Венеру герой-розповідач бачить, начитавшись Гегеля. А Гегеля читати сильно боляче, це всім відомо. Добре, що герої Захер-Мазоха цінують страждання як річ-у-собі.



«Вибір Софі», Вільям Стайрон

Завдяки прекрасній екранізації цього роману (режисер — Алан Пакула), із нього пам'ятають тільки один фрагмент. Полонянка в нацистському концтаборі. У неї двоє дітей. Її змушують зробити вибір, хто з двох — хлопчик чи дівчинка — має померти, щоби жив другий. Такий собі до безуму болісний переспів про розрубане навпіл немовля з соломонової притчі.

Назва «Вибір Софі» — якраз про ту психологічно нестерпну сцену. А тепер скажу: в романі вона відбувається майже непомітно і далі існує виключно на правах першопричини, про яку всі забули і не дайбо' згадати. Живуть із тим, як уміють. Війна закінчилася. А те, що ми забули і не можемо не пам'ятати — це називається «офіційно» травмою.

Полька Софі Завістовська по війні живе в Нью-Йорку. Тоді ж, 1947 року, туди прибуває з Півдня Стінго — письменник-початківець, який має намір іздрігнути світ своїм чесним романом про південні штати. Софі та її коханець-єврей Натан — сусіди Стінго по дешевому пансіону в Брукліні. Їхні пекельні стосунки взаємного знищення він і спостерігає. Після чергового скандалу з Натаном і нападу жаху та відчаю з цього приводу Софі розповідає закоханому в неї Стінго про своє життя. І про Аушвіц. Натану вона про себе *нічого* не розкажує. Але саме він знову поставить її перед вибором. Тепер їй вирішувати, жити зі Стінго чи померти з Натаном. Натан колись урятував її, але керується Софі не вдячністю. Клінічна психічна хвороба Натана суголосна її самознищенню.

Шалено складний сюжет, і історію нам розкажує наївний юнак Стінго, який дуже швидко своєї цієї властивості позбавляється. У день «вибору Софі», виявляється, Стінго писав батькові бадьорого листа вояка-новобранця, готового піти на війну і захищати демократію. Цей факт заскочує юнака: у світі співіснують занадто протилежні речі. Тут у романі чітко звучить одна з головних тем: взаємодія американської і європейської історії, які, здається, до «Вибору» американською прозою без проблем мислилися як паралельні процеси (а це кінець 1970-х, між іншим).

Втім, гроші, на які живе Стінго і які дозволяють йому писати викривальний роман про Південь, — це залишки суми, вирученої колись із продажу рабів. Артиста, якого продали, звинувачували у згвалтуванні білої жінки. Якраз перед тим, як нам цю історію розкажуть, Софі згвалтують у метро. Вона не буде чинити спротиву. Стайрон — сам із Півдня, його проза відчутно тримається літературних традицій того регіону (Стінго — автобіографічний герой). Південь для нього — патріархальний і традиційний, його індустріалізація викликає ностальгію і меланхолію. Але він же постає втіленою історією рабства.

Зло в світі Стайрона — у неспроможності відповідати за власні вчинки, у нездатності зробити вибір, власне. Героїв «Вибору» було втягнуто у смертельну (буквально) боротьбу, мета якої — нав'язати себе іншим. На цих вагах якось химерно урівнюється вбивче (буквально) кохання і такі тотальні системи пригнічення, як концтабір і рабство. Не анти-людяність навіть, а анти-життя. А «вибір Софі» з назви — це варіація англомовної ідіоми «вибір Гобсона». Вибір за повної відсутності вибору, апіорний прогаш.

Роман про всесвітню змову – не факт, що детектив. Параноїк – не факт, що не «пасуть». До несмаку ускладнений і канонічний уже «Лот 49» 1966 року – роман про всесвітню змову і клінічний опис параної, але не тільки.

Домогосподарка Едіпа Маас успадковує від покійного коханця, каліфорнійського магната Пірса Інверариті все його майно і одну його загадку. Едіпа має промовисте ім'я, але не планує батьковбивства. Едіп, який мусить розв'язати загадку Сфінкса – це стосується героїні Пінчона. Пірс теж має промовисте прізвище: поєднує «брехню» і «пізнання». А таємниця така: у європейському Середньовіччі виникла в обхід офіційним інституціям поштова служба Трістеро, яка згодом перебралася до Америки й модифікувалася в «підпільну» службу психотерапевтичної допомоги. От її Едіпа і розшукуватиме.

Звісно, ця мережа, яку шукає Едіпа – насамперед інформаційна. Способи циркуляції інформації в суспільстві для Пінчона важливі. «Лот 49» рухається від популярного твердження «повідомлення – це медіум», де зміст має насамперед носій, до півзабутого «повідомлення – це контекст», де зміст прирощує адресат. А саме повідомлення нікого більше не цікавить, так?

Реальність починає вислизати від дослідниці, а стратегії і мережі, які об'єднують на позір випадкові елементи, все ростимуть і зростатимуть. Коли інформація сягає критичного обсягу, Едіпа готується до релігійного одкровення. Будь-яка тайна в світі Пінчона призводить тільки до двох наслідків: або до повної руйнації її інформативного аспекту, або до такого ж повного перетворення її на сакральний текст. Шукати ліку божого на поштовій марці? – Чому б ні, зрештою. І кожна провінційна театральна вистава заговорить до тебе безпосередньо, теж факт.

Ця книжка – вдала ілюстрація до теорії ентропії, а одночасно – один із її доказів. Розгадуючи таємниці, ми виконуємо роботу, закладену в саме поняття «таємниця», але в процесі «ламаємо» сам секрет. Скільки інформації може поглинути певна система, поки та її не зруйнує? Власне, це питання Едіпа і розв'язує. (Я знаю відповідь! Рівнісінько один роман Пінчона). Остаточне судження про реальність виникнути не може, позаяк воно змінює наявну реальність. Це теж один із висновків роману. (А значить, «Лот 49» – таки не детектив, і нічого з тим Трістеро не ясно). Одна з потрактовок «49» у назві передбачає щасливий фінал. У тексті вири не згадка про свято П'ятидесятниці – Сходження Святого духа. Отже, №49, який завершує роман, робить усю цю історію предтечею для справжньої сакральної події.

Найкумедніша інтерпретація «Лоту 49» виглядає так. Едіпа – псевдо-жінка. Тож роман між нею і Пірсом був гомосексуальним. І це саме та таємниця, яку вона приховує. Приховує від свого законного чоловіка, – додаю від себе. Це смішно. Але показово: Пінчон написав роман, у якому право викривляти реальність має той, хто просто зараз опрацьовує певну інформацію. Ідеальний акт порозуміння між двома тут – це діалог параноїків, які підозрюють, що співбесідник їм бреше. Хіба в такій ситуації може дивувати припущення, що Пінчон зі своїм «Лотом 49» нас нахабно обдурив?

«Випадок Портного», Філіп Рот

Рот написав роман 1969-го. Александр Портной приходить на сеанс до психоаналітика Шпільфогеля. Нагадаю принагідно, що умовність одкровенень на прийомі у психоаналітика не передбачає каяття канонічної сповіді та допускає брехню, яку відкидає структура допиту, наприклад. Коротше: Портной – роздратоване брехло. І ще одне. Як стане ясно у фіналі, монолог, із якого романі складається, проголошується акурат перед сеансом у лікаря, не на сеансі. Що з того? З того можете повірити: буде смішно. Сильно смішно, але ще більш – ніяково. Алекс берегів не бачить.

Розказує про свою родину: єврейська матуся з комплексними обідами, татусь із вічними закрепами, товста тупа сестра. І він, який не годен асимілюватися до середовища, в якому народився і виріс. Теорія «плавильного тиглю», здається, дала збій. Рота звинуватили в антисемітизмі, без сумнівів. Він, здається, те передбачав, бо дав у «Випадку» опис протомоделі антисемітизму єврея – чорний расизм. Неуспішна ця модель у романі, між іншим.

Жарт про трьох найвпливовіших євреїв в історії людства Рот точно знав. Отже, Фройд, Карл Маркс, Ісус.

Роман цей – пародія на опис клінічного випадку, звідси і «випадок» у назві. Ба більше: це пародія на конкретний опис. Фройд був описав детально анамнез «людини-вовка». Портной на нього посилається. В оригіналі в назві є «скарга». Так до Фройда долучається Шекспір. Бо це альяція до його «Скарги закоханої»: де нарікають не на те, що спокусили нечесно, а лише що нечесно покинули. Портного стресує не відсутність сексу, а відсутність насолоди. Лікар Портного потім напише про нього наукову розвідку, із цитування котрої роман і починається. «Хронічне статеве збочення на тлі зіткнення альтруїзму і хіті». «Невроз Портного» в поп-культурі таки закріпився на позначення сексуальної всеїдності.

Роман прославився описами вигадливих способів мастурбації. Шматок яловичої печінки, накусане яблуко, молочна пляшка плюс вазелін тощо. Це 1960-ті, триває сексуальна революція. Ілюзії «кожна генерація певна, що вона винайшла секс» десь у 1960-х і закінчилися. Але й досі говорять, що онанізм винайшов Рот. Онанізм – справа апріорі не-результативна. Від мастурбації не родяться діти, отже, суцільне виробництво і жодного валового продукту.

А Алекс же – марксист. Заступник голови Комісії з прав людини, спеціалізується на проблемі дискримінації «кольорових» у галузі дешевого «благочинного» житла. Реорганізує профспілки. І їсть на кухні зі служницею-негритьянкою – на знак протесту. Протесту проти батька переважно, який працює на велику страхову фірму.

І нарешті.

Алексу 33 роки. І в першому ж реченні є інформація: Портной народився 1933-го. Вік Христа мали помітити. Батько певен: Ісуса вигадали, щоб мати право ненавидіти інших євреїв. Алекс теж має думку про бога: він атеїст, він не вірить ні в іудейського бога, ні в християнського. І не має наміру в суботу перевзувати мокасини на пристойні мешти, бо нащо туфлі, якщо бога немає (його версія «якщо Його нема, то все дозволено»)! Чи любиш ти мене, якщо не любиш мого Бога? – гротескному світу Рота це питання страшенно личить.

«Виробничий роман», Петер Естергазі

Пові-с-с-ть. Такий у цього угорського роману підзаголовок. Шшшшшш. Хоча насправді — «цьомки-бомки» (kissregény). І поцілунок у фіналі «Роману» теж буде, бо от такі «ми молодці»: пообіцяли — цілуємось.

1979 рік — і в другій половині ХХ століття складнішого тексту, який вдає з себе просту невибагливу гру, ще пошукати. Якщо це гра — то така, де в гольф грають футбольними м'ячами. І гра на виліт, ясно. Там, де інші автори ХХ століття жахаються і лякають апокаліптично своїх героїв, Естергазі глузує і нишком підсміюється. Книжка про зіткнення людини і системи, де кожен відповідальний за «виробництво» один одного. «Роман» цю тему, либонь, для літератури і закрив.

У книжці — дві частини, не рівні за обсягом. Перша — сатиричний роман: серія робочих зустрічей, Генеральний директор і Відповідальні виконавці, трудові наради (на яких щось вирішується, сильно важливе і нікому не потрібне). Друга частина, в рази більша — примітки і коментарі, бо самим романом густо розкидані (і переважно довільно) індекси. Це, ясно, і не примітки, і не коментарі, а «Записки Е.». Е. — Естергазі, автор, себто, власною персоною. Але Е. — це і Йоганн Еккерман. Він був літсекретарем Гете і записував міркування письменника, його «Бесідам» ми завдячуємо першому потрактуванню творчості Гете. Тобто, не тільки Автор, а й Інтерпретатор — тут же. І в чому полягає робота цього автора й ідеального читача в одній особі?

Перше посилання, наприклад. Виноска до речення «Ми не знаходимо слів» (найперше речення). Коментар такий. Історія, як Петер Естергазі шукає спортивні штани і скаржиться дружині: «Не знайти». Вона запалюється: «Ти сліпий?!». Через день він її дотепно відшиває: «В домі сліпих королі одноокі». Поки придумував відсіч дружині, написався роман. Ну, і що не ясно?

«Виламана» мова «Роману» не інформативна, а те, що зветься авторитарна. Вона не скерована на пізнання, а тільки відтворює шаблони, девізи, приписи і лозунги «розвиненого соціалізму». Власне, вона потребує не пізнання, а запам'ятовування і відтворення в новому контексті. Очевидне: в книжці нема діалогів, розмови є, діалогів немає. Потреба бути почутим і зрозумілим — це якраз діалог. Відсутність такої потреби — це Естергазі. Але ще одне. Ніхто не говорить від «я». Уявили? Бесіди, але не діалоги, в якому кожне твердження сказане від «ми» і кожне з них — ні про що. Коли міркують про тиск системи, і в цьому міркуванні не передбачено позиції «ти» чи «він», то висновок напрошується очевидний: система — не «воно» і не «вони», система — це «ми», з якого повністю виключене «я».

Висновок? Самі породили «виробництво» — самі відгрібайте його «продукцію».

Я про футбол згадала не випадково. Автор (той, який у текст «вшитий») — фанат футболу. Кажуть, якщо уважно роман читати, то постане детально розроблена стратегія якогось там сильно відомого футбольного матчу (круто ж!). Ніколи не розуміла футбол: гра закінчується там, де почалася, а в перерві команди міняються воротами... Хоча. Протест проти системи в Е. десь так і виглядає. Якщо в ієрархічній парі (людина-система) «перевернути» елементи, ієрархія нікуди не подінеться.



«Витязь у тигровій шкурі», Шота Руставелі

Ламають списи у дискусіях — ким був Руставелі, чи був узагалі Руставелі? Як і у випадку з Гомером, ці питання безперспективні. Бо маємо відповідь: є велична грузинська середньовічна поема «Витязь у тигровій шкурі».

Письменники брешуть, знаєте? І навіть коли кажуть правду, то здається, що брешуть. От автор у 16-й строфі поеми скаже, що знайшов перське оповідання і переклав його віршами. Оповідання таке не збереглося, хоча схожий на «Витязя» сюжет є в індійському епосі «Рама-яна». Значить, щось Руставелі приховував. Либонь, насправді поему було написано про царицю Тамару (яку тут звать Нестан). А те, що дія відбувається не в Грузії, а в якомусь ідеальному просторі Індія-Аравія-Китай, то це зробили, щоб не компрометувати царицю віршами закоханого. Складно? Згодна, простіше було б повірити автору, який позичив був чужу історію. Але хто вірить?

Аравійський цар затверджує на престолі доньку, прекрасну Тінатін. У царівну закоханий вихованець царя Автанділ. Під час змагання зі стрільби цар і Автанділ бачать Витязя у тигровій шкурі, який відмовляється приєднатися до них і зникає. Тінатін в ім'я їхньої любові доручає Автанділу витязя знайти. Три роки Автанділ шукає того чоловіка (його звати Таріелом), а той шукає якусь прекрасну діву. Бо Таріел — теж закоханий, в індійську царівну Нестан-Дареджан, яку батько за нього віддавати не хоче і переховує. Зустрівшись нарешті, двоє міджнурів (тих, хто присвятив життя служінню коханій) стають побратимами. Таріел і Автанділ за допомоги ще одного лицаря, володаря Мулгазанзара, допомагають завоювати один одному дружин. І в трьох державах, де вони віднині панують, настає благодать.

Два очевидні рівні — «куртуазний протокол» (лицар і його дама) та «васальний протокол» (кма і його патрон). Із другим усе ясно: всі лицарі тут — вихованці царя, вони віддані патрону й один одному, сміливі й мужні. Сюзерен і васал — це союз, рівноцінний військовій чоловічій дружбі. Тобто, союз священний. Із другим рівнем — з мінджуроба, східним куртуазним кодексом — складніше.

«Витязь» — поема якраз про кохання, і тільки одне воно спроможне піднести людину до рівня героя. Любов жінки і до жінки — цілісна світоглядна система тут.

Для Автанділа кохана — буквально сюзерен. Але і для Таріела Нестан наближається до статі патрона. Її бажання — наказ. Партнера для шлюбу жінки обирають самостійно: Тінатін-от спочатку перевіряє свою пасію на лицарську вправність (чи знайде таємничого лицаря, чи ні), а Нестан, коли їй загрожує політичний шлюб, чинить спротив родині. І є два царі, де перший благословив шлюб (і навіть мезальянс) закоханих, а другий у таких самих умовах — цього не зробив. І з того ж почалися проблеми. Це середньовічний культ Прекрасної Дами, безумовно. Але в цій версії Прекрасні Дами навіть скидаються на реальних жінок. Кінець-кінцем, у поемі є лист Нестан, неймовірно тонке і розумне любовне послання. Жіноча любов у «Витязі» не просто активна, вона дієва. Вона підносить людину до героя, незалежно від її статі.

Здається мені, цариця Тамара все ж мала вплив на цей твір. Хоча сюжет Руставелі, звісно, «поцупив».

«Віднесені вітром», Маргарет Мітчелл

«Віднесені вітром» — цитата з вірша Ернста Доунсона, маловідомого поза цими своїми словами. Шкодує, що життя минуло, звіяне вітром, і мало що з того пам'ятається, але вірність йому береже. Таке там. Завдяки двотомному роману Мітчелл, що вийшов 1936 року, ця фраза стала формулою на позначення втраченої утопії леді і джентльменів Південних штатів, над якими не змилювалася Громадянська війна. Зрештою, й «національним героєм» відтоді постала принципова антигероїня — шахрайка-авантюриця, яка виживає у будь-який спосіб. Помітити не найвеселіший розклад, де на зміну благородним Ешлі приходять пронири Ретти, а смиренниця Мелані помирає, щоб виживали Скарлет, буде складно. Помітити за елегіями ніжного Півдня і меланхолією тих, хто у війні програв. Зрештою, меланхолія — природна інтонація для прози саме тих, хто програв у війні, тим більше громадянський. І залишається щиро перейматися пораненнями харизматичних білих мужчин, а не тим фактом, що отримали вони їх на вилазках Ку-Клукс-Клану... І це бідака Доунсон вважав, що має слабку пам'ять.

А між тим, так починалося сходження «історичного любовного роману», який від середини ХХ століття владарює у списках бестселерів. Заманливо-бо повторити успіх: тільки англійською мовою, тільки за перші десять років продано 3,5 мільйони примірників «Віднесених». І так і там, де пристрасний поцілунок серед палаючого міста важливий як річ-у-собі, у відриві від того, чому саме те місто спалахнуло. Тут би звернути увагу ще: найромантичніша наче сцена «Віднесених», коли п'яний Ретт відносить Скарлет у спальню, щоб та переконалася, як вона його кохає. Це де факто сцена згвалтування. Але ж кохає, правда? Бо так це і буває в нас на витонченому Півдні зазвичай.

Зрештою, якщо у Мітчелл є свій метод, то це саме він. Ліричні сцени витонченого побуту аристократичного Півдня, найщиріші любовні сцени, героїзм юних романтиків на війні — усе це пишеться і читається як фарс, само-насмішка.

За стрижень править історія любовного «трикутника», який триває понад 12 років. «Південна красуня» Скарлет змалечку закохана в одруженого тонкого Ешлі, її любить цинічний красень Ретт. Жінка виходить заміж — спочатку за юного патріота-добровольця, потім за старого, з якого можна зробити гроші вже по війні, потім за Ретта. Продовжує любити Ешлі. Родить трьох дітей. Коли їхня спільна з Реттом дочка гине, раптово розуміє: завжди тільки його і кохала. Громадянська війна і реконструкція Півдня тут не те, щоб тло, а радше килимок-для-брудного-взуття перед входом у сюжет.

Але роман творить оповідь про руйнацію старого Півдня. Від буквального знищення пожежами і боями, фінансового краху і результатів відміни рабства для багатих рабовласників, до навали янкі і встановлення влади місцевих нуворишів із «білої швалі», тобто, змін у соціальній ієрархії. Не-леді Скарлет у цьому всьому вмє виживати. Будь-що: «Я подумаю про це завтра. Завтра буде інший день», — її рятівний життєвий принцип (і останні фрази в романі, між іншим).

Хороша погана книжка, про фінансовий успіх якої в ХХ столітті годі було якійсь іще прозі мріяти.

У шведській прозі ХХ століття Енквіст створив такий химерний сплав документу й вигадки, що їх уже не роз'єднати. Таке собі романне мокюментарі. І не можна називати цю прозу історичною. І не можна не вірити, що все, про що пише Енквіст, відбувалося. «Короткі замикання» між фактом і вигадкою в його прозі видовищні, але небезпечні – струмом б'ють відчутно.

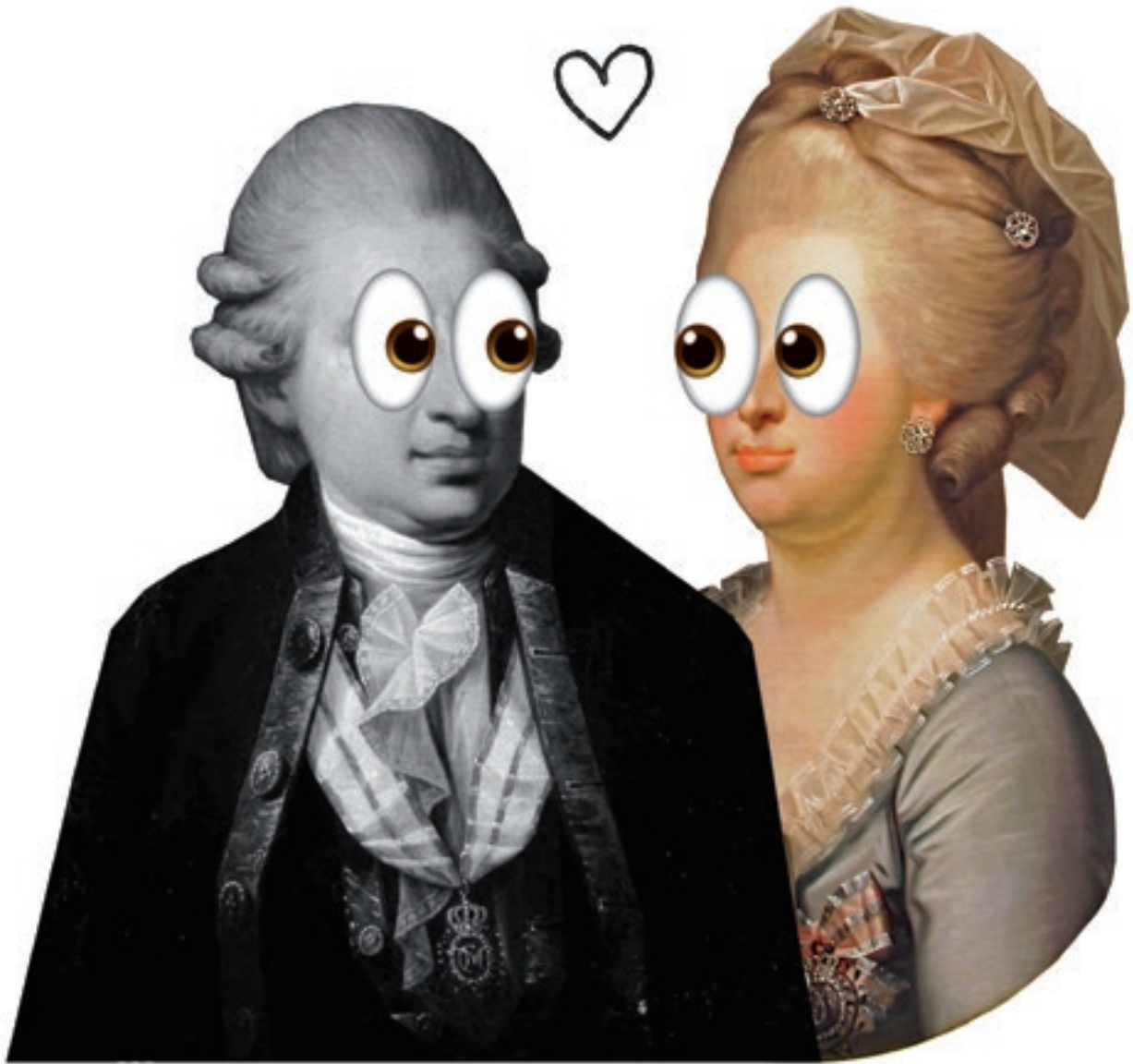
«Візит» має за основу реальний біографічний факт із життя німецького лікаря Йоганна Фрідріха Штрунзее. 1768-го його було призначено королівським лікарем при Крістіані VII – данському королі-підлітку, абсолютному й невиліковному божевільному. Лейб-медик поступово не лише захоплює владу над королем, а й стає коханцем королеви Кароліни Матільди. Із повною вірою в силу Просвітництва він береться за реформи в країні. Данія мусить стати ідеальною платонівською державою під керівництвом просвітленого монарха. Чотири роки безплідної роботи. Після яких Штрунзее стратили за роман із королевою.

У «Візиті» Швеції майже немає, один раз тільки виринула: коли хтось там згадав коронацію короля Густава. Втім, просвітницька ідея, яку лікар розвиває, напряду стосується Швеції, і оригінальний читач цього не помітити не міг. Штрунзее продукує ту утопію, яку потім візьме за основу «шведський проект» другої половини ХХ століття А саме: поєднання стрімкої модернізації, просвітництва і релігії пієтизму (він концентрується на особистому благочесті в обхід догматики).

По ходу розповіді у «Візиті» ми дізнаємося про особливості лікарської практики Штрунзее в Німеччині, про його підхід до лікування тіла і душі, про його погляди на фізіологію (прогресивні, до речі). Дізнаємося достатньо, щоб переконатися: саме лікар-дослідник у хуждощньому світі Енквіста спроможний стати таким собі героєм-візіонером. Тим доцільніше непряме, але стабільне порівняння лікаря (загалом скептично налаштованого щодо інституту релігії) з Христом, готовим померти за свої погляди. У Штрунзее навіть свій Гетсиманський садок є: мучиться люто Йоганн у ніч перед тим, як погодитися стати королівським лікарем. Не те, щоб у Енквіта месію не впізнали, радше ідентифікували як лжепророка. (І оце якраз ті розряди струму, про які попередила).

Ще одне таке – у міркуваннях про нормативну мужність. Штрунзее, звісно, мачо. Здорове «робоче» чоловіче тіло – це його Дух. Навіть дітей лікар робить із прицілом на реформи в країні та зміни у світогляді підлеглих, еге ж. Сексуальність – тут не спосіб пізнання себе, а, власне, месіанська само-демонстрація. Варто глянути на оточення цього взірцевого зразка маскуліності. Є, наприклад, його «немезида», Гульберг – коротун-кастрат, у якого не закриваються повіки. Є, скажімо, король – хлопчик-дегенерат. Легко бути «взірцем». Тим більше, коли поле політичної боротьби – легкодоступне тіло юної королеви. Яка, між іншим, стрімко розвивається інтелектуально, і радше просто під дією сперми коханця, ніж від його мудрих слів. (Іще один розряд).

І в цей час – жодної картинки з-за меж королівського двору. Якщо тут хтось і експериментує з історичними перетвореннями спільнот і людей, то тільки Енквіст.



«Війна з саламандрами», Карел Чапек

Із ким тільки те бідне людство не примушували воювати вигадливі інженери людських душ. Завдяки чеху Чапеку та його сатиричному роману 1936 року люди отримали за ворогів саламандр. І програли цю війну.

Сенсаційне відкриття: існують гігантські розумні амфібії! Чапек тут лише злегка-вигадник – описаний ним вид саламандр було знайдено ще у XVIII столітті, тоді їхні рештки навіть прийняли за пралюдські. Але в його версії саламандри не вимерли. Люди кмітливими амфібіями опікувалися, селекціонували, розселяли по островах Індійського і Тихого океану, навчали користуватися зброєю. Не за так, ясно: ті для людей збирали перлини. (Як назвати таку версію орієнталізму? Батрахологізм?). Дуже швидко саламандр стало в десятки разів більше за людей, вони згуртувалися, розробили собі ідеологію, обрали лідера – Верховного Саламандра, оголосили незалежність. Мають план: розробити сушу і зробити планету придатною для їхнього існування на мілководді. До речі, їхній лідер наприкінці роману виявляється людиною, яка навіть брала участь у попередній Світовій війні. (Якщо вірити досліддам чеських лінгвістів, зміст і риторика промов Великого Саламандра збігається радше не з промовами Гітлера, з яким той амфібійний лідер у сучасного читача асоціюється, а з Муссоліні).

У Чехії ж мирно поживає такий собі пан Повондра. Він швейцар, і міг свого часу просто не відчинити двері людині, яка той вид саламандр стимулювала до розвитку. Повондра знає, що саме він винен у новій світовій війні. І тільки тішиться, що Чехія від океанів далеко. Але недовго тішиться: Влтавою пропливає саламандра.

Повторю: 1936 рік. Алегорія більш ніж прозора. Чапек же і пояснив додатково: «Я писав про саламандр тому, що думав про людей». До того ж, роман видавався в газеті – частинами, як репортаж із місця подій. Для того ж ефекту у «Війні» чергуються реальні й вигадані імена публічних осіб. Фактично, роман Чапека – не антиутопія, він ні про що не попереджує і не стосується майбутнього. Він фіксує момент катастрофи, яка вже відбулася.

Саламандри в режимі «швидкої перемотки» проходять усі етапи суспільно-політичного розвитку людства: від мисливців-збирачів до феодалізму-рабовласництва та імперіалізму-капіталізму. Диких ящірок одомашнили і навчили, залучили до фізичних робіт великою корпорацією, потім вони самі стали товаром із відповідною специфікацією на «наглядачів» і «виконавців», потім – частиною економічної системи, згодом – автономною політичною силою, яка вимагає переглянути закони співіснування. Зрештою, нарада світових лідерів, на якій саламандрам передають у користування частину Китаю, щоби стримати їхню експансію, виглядає цілком логічним кроком. Занадто логічним. (До розділення Чехословаччини Чапек не дожив).

Цікавий в такому аспекті епілог роману. Там виринає припущення, що людство матиме шанс на виживання, тільки якщо почнеться громадянська війна саламандр. Саламандру як алхімічний символ, між іншим, пов'язують із умінням істоти ставати джерелом вогню і притлумлювати вогонь одночасно. Оптимістичний прогноз, еге ж. Тільки людства він все одно не стосується.

Толстой написав глибокий і розумний роман про філософію історії. Нині ми його читаємо таким, як він є за суттю і жанровою моделлю — як мильну оперу, в якій чергуються томи «про любов» і «про війну». Жадібно відстежуємо, хто з ким побрався, хто в кого закохався, хто кому зрадив, хто від кого народив, кого вбили. Та ладно, ми ж говоримо про, либонь, найбільш густонаселений роман у світовій літературі! «Говорящих героїв» тільки 550 осіб. Окрім любовного трикутника Андрія Болконського, Наташі Ростової і П'єра Безухова, до кожного додається з десяток родичів-коханців-друзів, і ті своєю чергою мають оточення з власними історіями. Це гігантський роман із масштабними батальними сценами. Але. Найдовша частина тут хіба дев'ять сторінок складе: перспектива змінюється шалено стрімко для прози XIX століття.

Варто зазначати, яким інноваційним був цей підхід. До того смерть або шлюб головного героя позначала кінець твору, тепер же історія розбігалася промінцями — від одного шлюбу до наступного, від однієї смерті до іншої. Статус головного переймав той герой, який зараз був у зоні уваги читача (згрубша: хто помирав або одружувався). Наташа після смерті Андрія закохується в П'єра, це не зрада — це просто почався інший сюжет. Приватні історії людей тут міцно пов'язані, а головне — детерміновані ходом Великої Історії. Усе відбувається так: не сума «приватного» творить ціле «політичне», а політична подія «розпадається» на приватні випадки. Кожен із героїв «ВіМ» вчиняє на свій розсуд і керується власною волею, але всі їхні вчинки підпорядковано логіці історичного процесу, який можуть досягнути тільки нащадки.

Широко цитують сцену роману — «високе небо» Болконського. Андрія важко поранено під Аустерліцем, і він бачить тільки небо, розуміючи: «Все порожне, всі обман, окрім цього безкрайнього неба». Це момент прозріння — і, до речі, своєрідна цитата з життя святого Симона. Людина усвідомлює благодать приналежності до чогось більшого за себе — хай то буде Історія.

Детальну історичну хроніку написано не з позиції Учасника, а саме з погляду Нащадка — це було щось кардинально для історичної прози нове. Між іншим, Толстой наполягав: він тримався історичних фактів та історичної правди, коли йшлося про реальних осіб. Довели протилежне, але за аберації пам'яті Нащадку не докоряють. Розумно пояснити те, що робилося нерозумними, — так свій намір описав автор.

Від самого початку це все-таки була епопея з оригінальною історіософською концепцією. І в центрі — Наполеонівські війни 1805–1812 років; на часи написання роману в 1863–1869 роках у російській «серйозній» літературі на диво неопрацьована тема. Така стихійна динаміка історії потребувала і «нестабільного» суб'єкта. Ним у романі став народ, нерозчленована на «людські» елементи сила; «думка народна» — саме так Толстой визначив зміст «ВіМ». Зрештою, єдиний беззаперечно позитивний герой книжки — Платон Каратаєв, солдат, який сумлінно служить — і все, жодних амбіцій на місце в історії. Здається, що антагоніст «зіркового» Наполеона тут не Кутузов, а саме він.

Але ви можете в це повірити?! Взяла і вийшла заміж за П'єра!

Найвідоміший поетичний цикл нігерійського письменника ХХ століття, першого нобеліанта з Африки, між іншим. Назва книжки вже чимало говорить про біографію Шоїнки. У 1960-х він двічі потрапляв до в'язниці «за політику». Уперше через те, що вів незаконну радіопередачу, де звинуватив владу у фальсифікації виборів. Удруге тому, що відкрито підтримував повстанців. Сидів два роки в одиночці, мав заборону писати, заборону читати, заборону приймати будь-яких відвідувачів. Там-то у в'язниці цей поетичний цикл і склався. Така собі нігерійська «захальна книжечка».

Оприлюднили «Вірші» не в Нігерії, першодрук кінця 1960-х — лондонський (він називався тут «Літак зіткнувся з землею»). Злегка саркастично: бо витоки сучасних політичних проблем Нігерії Шоїнка бачить суто в травмах постколоніальності. Поезія Шоїнки, як він сам її визначає, — це діалог і обурення, себто, ресентимент. Людина в ситуації дегуманізації — це його тема, культурне іншування — об'єкт його поетичних рефлексій. Ти — людина? Або ти — чорна людина? Або ти — ув'язнена чорна людина? Або ти — ув'язнена чорна людина, яка не згодна з тим, що в тебе відбирають минуле, навіть якщо за минуле править рабство? Як і всяка добра поезія, «Вірші» прямих відповідей не дають. Це соціальна поезія, але не газетна передовиця все-таки. Цікавий момент: той, хто говорить до нас у «Віршах», ніколи не вказує на своє громадянство, наприклад, чи свою мову, скажімо. Він просто африканець. То як? Ти — людина з Африки? «Його рот забитий бавовною», — це відповідь «Віршів» на головне питання постколоніалізму: «Чи може підпорядковане говорити?».

Втім, формально «Вірші» Шоїнки повністю відповідають уявленням середньостатистичного європейця про африканську поезію: вони ритуальні, театралізовані, «зав'язані» на місцевий фольклор і міфологію. Навіть часті цитати з англійської класичної поезії в книжці виглядають нарочито-штучно, як такий собі «театр-у-театрі». Африканські ритуали проти європейських ритуалів. У той же час «Вірші» мінімалістичні — і в мові, і в образах. Коротше: поезія ця по-хорошому екзотична.

У будь-якій розвідці про Шоїнку згадають: він походить із племені йоруба, знаного своїми видовищними релігійними ритуалами. Але «Вірші», скажімо, не просто не релігійні, вони жорстко агностичні, відверто атеїстичні: в одиночці ледь вистачає місця на одного, Богу візити туди теж заборонені. Назва одного з віршів циклу має щось підказати про загальний настрій книжки — «Поховані заживо». Хоча. По-перше, йоруба сповідують своєрідне вічне переродження. А по-друге, їхнє головне божество з легкістю утілюється то в річ, то в людину. У «Віршах» інколи промайне якийсь «жахливий наглядач/захисник». Чомусь здається, я знаю, хто це.

Вірші Шоїнка пише виключно мовою йоруба (романи і п'єси — англійською: він отримав чудову освіту саме в Британії). Втім, вірити Шоїнці на всі сто, либонь, не варто: він навіть не іронічний, а саркастичний. Ви очікуєте, що герой африканської поезії бідкатиметься за своїми втраченими каури і померлими козами? — Прошу пана. Злість і обурення, вони бувають дуже різними.

«Вірші», Емілі Дікінсон

Добрим віршам тут же знайдеться апологет і епігон. Поезіям Дікінсон складають одноголосну фаму. Їх із усіх сил намагаються наслідувати. І все щось не те. Насправді: неймовірно сильні, аж патологічно сильні, і неймовірно несвоєчасні твори – вони не для простих осан. Насправді: відтворити тут неможливо ані специфічного світобачення авторки, ані її якоїсь вкрай потойбічної інтонації. Це не означає, що варто спроби припиняти (ніхто того і не робитиме, ясно – «Вірші» є однією з найвпливовіших книжок, і не тільки в англомовній модерній поезії).

Свої вірші Дікінсон ніколи не готувала до друку. За життя поетки було оприлюднено хіба десяток творів із майже двох тисяч написаних. Перша її поетична збірка «Вірші» вийшла 1890-го, уже після смерті авторки.

Її візія світу – гранично отілеснена, така ж її поезія, написана тілом і прописана на тілі. Болісно еротична навіть. (Вихована в пуританській родині авторка, майже-клінічна відлюдниця, між тим). Страшенно тривіальні речі стають тут тригерами і медіумами потужних, містичних навіть, переживань. Поетка писала в листах, що коли вона читає твір, і її тіло охоплює екстаз – це значить, вона читає поезію. Про природу того екстазу Дікінсон і в текстах весь час міркує. І все тут по-чесному: розквітлі квіти – і я начеплю брошку; раптом вдалося легко зрушити коробку з листами відсутнього друга – то, мабуть, спали окови з грудей; у кімнату увірвалися звуки ріжка – то хтось позичив йому радість, слухачці не потрібну. Людина в цій поезії «приречена на зір».

У віршах Дікінсон послідовно використовує тільки два розділові знаки – тире і знак оклику. Хоча яка там послідовність? Жоден із них не стоїть на місці, приписаному граматикою. Альтернативна пунктуація зараз стала ще одним поетичним прийомом (завдяки «Віршам», зокрема). Але в першій половині XIX століття це було радикальним рішенням. До того ж, Дікінсон ніколи не притримувалася одного поетичного розміру чи точності рим. Часто її вірші складають два-три рядки – ритмічно «розірвані» в самих несподіваних місцях якраз отими тире. Часто ті тире не просто ритмічні, а й змістовні.

От куценький вірш, наприклад, у якому зустрічають змію в траві. Перед словом «зустріти» якраз там буде тире. Воно стоїть на місці скрику від переляку і раптового здивування. Буквальність тілесної реакції як поезія. І поезія така схожа на внутрішнє мовлення, де є якісь ключові образи, оточені замовчуваннями (тире – це ще і неказане) про щось важливе (знак оклику – це ще й наголос). До речі, не факт, що в тому, де про змію, скрик – тільки страху. Змія у світі Дікінсон – чоловічий знак (прозорий фалічний символ, правда?). Її Медуза – якраз чоловік: гіпнотизує зміями і перетворює тебе на покірне чорти-що. Але не факт, що то і скрик сексуальної насолоди. Змія для неї – ще й дельфійський пітон, символ пророчого дару. Може, це скрик раптового одкровення.

Дікінсон пропускає у віршах необхідне, бо воно їй здається збитковим. Одна з уважних читачок порадила звати це «поетичним мазохізмом», і читати вірші Дікінсон як тюремні фантазії людини, яка добровільно себе ув'язнила. Либонь, так і є.



Петефі-людина прожив 26 років, із них Петефі-митець – років 6-7 всього. Але ще за життя став відомим поетом, а вже по смерті – поетом національним, канонічним. Насправді народним поетом. Тільки поетична спадщина угорського класика налічує близько 900 віршів. Його перший збірник із страшенно амбітною, правду кажучи, назвою «Вірші» оприлюднили 1844 року.

Таке є в книжці показове: він часто вживає формули типу «зладнати вірша», «змайструвати вірша», «спрацювати вірша» – це ремесло, яке має конкретну і земну мету. У збірнику дуже мало того, що ми за змістом звемо лірикою: свої почуття поет не аналізує. Переважно то все описова поезія – буквальный опис якоїсь ситуації. Чи просто пісня, яка надається до такої ситуації. Поезія «Віршів» прицільно утилітарна. Є тут, скажімо, іронічна балада, звернена до реальної дівчини (у її батька Петефі винаймав кімнату). Молодик зізнається в найщиріших почуттях і пропонує «малятку» руку та серце. Який дівчинці з того зиск? Він їй за те «змайструє» такого вірша, що заздритимуть усі подружки! Петефі звинувачували у грубості стилю і зниженій проблематиці. Він і не сперечався особливо. То батьківщину на «ти» назве, то повернення додому типу «блудний син» опише як вечерю, яку до гупої ночі ділить зі швидко постарілим батьком.

Ці «грубість» і «простота» мали свої наслідки. Для початку, лєвова частина «Віршів» стала народними піснями. Десять років за двадцять їх записували етнографи як зразки фольклору без визначеного автора. Другим наслідком були спогади друзів про Петефі. Чи не кожен із них починається з вказівки: «Юнак був високо освіченою і моральною людиною», хтось обов'язково напише: «Петефі взагалі не пив вина!». Дивно? Просто чи не в кожному його творі ідеться про лютих пияків і вечірки-без-берегів. «Котрий це був стакан?», «Хортобадська шинкарка» (це вона, між іншим, стала «усною творчістю»), «По обіді», «Глотка моя як той млин», «На вечірці з нагоди забиття свині»... Але не так усе просто.

Вірш «Міркування людини, що страждає від спраги». Сам Петефі його високо цинив і захищав редакторам щось у ньому правити. Прекрасно описано стан між от-от-і-протверезію та треба-треба-негайно-випити. І розшукує той бідлаха ресурсів угамувати свою спрагу, бо в борг уже не наливають. Згадує раптом, що можна віддати під заставу чепець дружини. І тут же така ж раптова згадка: дружину поховали в тому очіпку. Від похорону він і п'є, так утішає горе. Фривольний легкий вірш. Майже ритуальні гучні забавки на похоронах, сміх крізь-сльози. Не радісний, а прощальний. І от стає ясно, що в назві наголошено не «спрагу», а «страждає».

Петефі коментував: «Поезія – це не вітальня, куди входять у чоботах, поезія – це церква, куди заходять босими». У церкву не можна босоніж, знаєте? Зате треба знімати взуття під час язичницьких ритуалів, щоб об'єднатися з енергією землі й мертвих, у ній похованих. Стихія «Віршів» саме така – язичницька: хтонічна, двозначна, не а-моральна, а до-моральна, неймовірної фертильної сили. Дикунська, коротше. Або народно-поетична.

1953 рік. Немолодий чоловік носить по видавництвах рукопис. Усі йому відмовляють. Двадцять одна відмова. Нарешті один видавець погоджується це опублікувати, але вимагає, щоб із початку роману прибрали описи ядерної війни і залишили згадку про якусь війну, що триває. Це додасть, мовляв, історії універсальності. «Володар» з'явився наступного року. Ті недалновидні видавці, мабуть, застрелилися в туалеті. А історія таки склалася страх яка універсальна.

Через авіакатастрофу англійські школярі опиняються на безлюдному острові. Їм від шести до дванадцяти років, і за єдиного дорослого тут — мертвий парашутист. На початку хлопці намагаються дотримуватися демократичних засад: обирають собі голову і розробляють «екологічні» закони співіснування. І розкладають багаття, щоб його могли побачити і їх порятувати. Скоро (авто)деструктивне бере гору.

Рятівні кострища затухають. Діти розподіляються на дві нерівні групи — мисливців і будівничих. Очолюють їх, відповідно, «тоталітарний» Джек Меридью і «демократичний» Ральф. Коли розбивають мушлю, що означала «у кого в руках — той зараз і говорить», демократія закінчується. А між іншим, мушлю розбивають, коли вбивають розумника-товстуна-окулярика Роху. І це не єдине і навіть не перше убивство на острові. Ральф залишається сам — і на нього полюють мисливці, яких уже очолює Роджер із «поглядом убивці».

Острів згорає вщент. І тоді малих рятують військові, які зауважили дим від пожежі.

Нема тут ніякого гепі-енду. Рятівники приходять зі світу, де триває ядерна війна. Туди і повернуться ці малі, які зараз ридають на березі від відчаю і жаху (ні, не від каяття). Тому не помітили дорослі ватри, а зауважили лише пожежу — менших за випалену землю сигналів у цьому світі не бачать. Припускають, то був переспів історії про Каїна: коли Батько не помітив жертвовного вогню, почалося братовбивство. Може бути, швидше за все так і є.

Проблеми на острові починаються, коли хтось наче бачить Звіра і нагнітає думку про небезпеку, що живе на горі. Скоро формується культ Звіра. Повелитель мух із назви (буквальний переклад: Везельвул) — це свиняча голова, насаджена на кілок, дар Звіру.

Єдиний, хто в Звіра не вірить — Саймон. Він піднявся на гору (єдиний!) і біг, щоби сповістити дітям добру новину: «Звіра не існує». В темряві його самого сплутали зі Звіром і вбили. До благих звісток людство не готове. Тепер воно вбиває Вісника, навіть не давши йому говорити. Це «трохи схиблений» Саймон у розмові з Володарем мух, до речі, здогадається: «Звір — це ми».

Та розмова не-зовсім-при-тямі хлопця зі свинячого головою — це повний життійний сценарій спокушання святого демонами. За нею настане мученицька смерть (хоча не мученик Саймон, скоріше, а страстотерпець). Позитивні герої Ральф і Роха цього вбивства навіть не намагалися відвернути, бо тієї митті вони щиро прагнуть належати до загалу мисливців. Священну жертву треба реалізувати. Навіть якщо Блага Звістка не прозвучала. Навіть якщо Бога більше немає.

Психологічно ця моторозна книжка достовірна на всі сто. Кажуть, Голдінг написав роман-попередження. Про що попереджати? Все вже сталося.



Чи можна з надскладного академічного літературознавства зробити любовний роман, роман-розслідування і трішки фентезі? Це сучасна проза: можна все. Тільки вдало збалансувати пристрасність і одержимість. В оригінальну назву роману «вшито» обидві ці опції — і пристрасність, і одержимість («Possession: A Romance»). І головна ідея: переконливі світи здатен творити не тільки той, хто пише, а й той, хто читає. Роман-апологетика уважного читання. Чи любовний роман. Чи фентезі. Як хочемо, так і читаємо.

Дві любовні лінії. Вікторіанська Англія: двоє поетів — Рандольф і Крістабель (їх Баєтт «зліпила» з Роберта Браунінга і Крістіни Россетті). Англія 1980-х: двоє літературознавців — Роланд і Мод (досліджують відповідно творчість поета і поетки). Роланд знаходить любовного листа Рандольфа, адресованого невідомій жінці. А той, між іншим, мав репутацію вірного сім'янина. Трішки іронії: лист знаходять в «Обґрунтуваннях нової науки» Віко — там про те, що будь-яке трактування тексту має відбуватися експериментальними методами. Тож Роланд і провадить своє суто наукове розслідування, до якого приєднується згодом Мод.

Експериментальна наука закінчиться тим, що в літературознавця вселиться дух померлого поета, і він почне писати вірші (це один із фіналів роману — він про одержимість). Таким є покарання за літературознавче мародерство чи то благодать подвижника — відкрите питання. Учені читають листування і щоденники поетів, крок за кроком відтворюють їхню любовну історію, намагаючись знайти уже навіть не текст, а людину — позашлюбну доньку Рандольфа.

Фінал щодо пристрасності роздвоюється: на сумну історію взаємної нещасливої пристрасності — тоді, і на щасливий союз без фатальної пристрасності — зараз. Зате на науковців чекає кар'єрний стрибок. Обидві пари — не випадково колеги. Авторку непокоїть необхідність обирати між союзом однодумців і парою коханців (а кого не непокоїть, га?).

Володіти — це лізти руками без білих рукавичок у біографію давно померлої людини; це присвоювати собі чийсь геній, досліджуючи його природу; це бути одержимим колекціонером старожитностей; володіти — це значить народити людину; володіти — це значить покохати людину.

У романі безліч ідеально стилізованих фрагментів: від віршів Вікторіанської доби — до розвідок із феміністичної критики. Технічна майстерність «Володіти» безсумнівна. Питання: чому автор із таким багатим арсеналом пише любовний роман? Не я питаю. Це питання поставили критики книжки, яка вже увійшла до «Ста найкращих романів ХХ століття». А в мене є відповідь. Позаяк ХХ століттю конче бракує розумних (сильно-інтелектуальних — і поготів) романів про любов!

Там є ключовий спогад Рандольфа про чиюсь дитину, який нам прояснять тільки в епілозі. І значить, ми неправильно читали весь роман. Хіба втішимся: той бідака-вчений неправильно писав дисертацію, це крутіше. У фіналі дізнаємося: поет знав про доньку і навіть зустрівся з нею. Якоїсь миті він був щасливим. Хіба не вартує ця мить усіх наших хибних прочитань? Здається, це теж відповідь, чому Баєтт пише про любов.

«Габрієла, гвоздика і кориця: Хроніка провінційного міста», Жоржі Амаду

У бразильських містечках більше за все цінують великі любовні драми з ревнощами і кровопролиттям. Про це Амаду чесно попереджає уже в передмові роману. Буде тут і бразильське містечко Ілеус, і драма, і ревнощі, і кров. А назва тавтологічна: кориця та гвоздика – це і є Габрієла: жінка зі шкірою кольору кориці пахне гвоздиною, спокусниця Габрієла.

1925 рік. Ілеус живе з продажів какао і процвітає, попри цьогорічні засуху і довгий сезон дощів, котрі загрожують зірвати експорт бобів, який щойно розпочали. Звідусіль звучить слово «прогрес», і містяни відчують, що Бразилія починається з Ілеусу. Тоді зав'язується роман мулатки Габрієли й араба Насіба. Насіб – власник бару «Везувій» на центральній площі. У місті запускають першу автобусну лінію, і Насіб має підготувати бенкет. Але біда: куховарка звільнилася. Виявляється, що біженка Габрієла чудово готує і вчасно нагодилася Насібу. Що бенкет не врятувало, втім. На ньому відбулася гучна сварка зайди з Ріо-де-Жанейро Мундінію Фалькано із місцевим полковником Бастосом, які не можуть поділити владу над виробниками какао.

Насіб бісється від ревнощів. Насіб одружується з Габрієлою. Війна між Фалькано і полковником триває і загострюється. Габрієла зраджує Насібу. Полковник помирає. Насіб і Габрієла розлучаються, але без її кулінарних талантів ресторатору загрожує банкрутство. Влада над містом переходить до Фалькано. Насіб умовляє жінку повернутися. А тим часом судять полковника Мендосу, який не розмінювався на розлучення, а вбив і невірну дружину, і її коханця, як велить закон чоловічої честі. Вперше в історії Ілеуса плантатор іде під суд.

І все це з інтонаціями шахрайського роману, чистим легким гумором і суто баладним «несправдешнім» настроєм. Амаду тасує типажі, яких чекають від латиноамериканського великого роману – авантюристів, кар'єристів-скоробагачів, мудрих патріархів, екзотичних коханок – у цілком довільному порядку. Пишучи роман, якого очікують, він пише одначасно пародію на такий роман. Тут є відчутний елемент постколоніальної полеміки. Є таке упередження, що бразильська література не зародилася в Бразилії, а лише адаптувала під бразильські реалії португальські літературні типажі. «Та невже?» – починає Амаду свою подвійну гру. Драма, ревнощі, кров – і їхня повна відсутність у житті головних героїв; як той запах гвоздики, який з'явиться хіба в назві твору. Суспільство і література міняються, старі звичаї і романи мають поступитися новим... запахам.

Прогрес, про який тут усі торочать, Амаду очевидний не в знесиленні влади полковників та не в інфляціях мачизму, а в тому, що баладні спокусниці Габрієли стають раптом реальними жінками. І в цій реальності вони – агенти власного бажання, сексуального зокрема. Саме по цій лінії, по жіночій сексуальності, проходить наочний розрив із традиціями. (Який Амаду зустрічає з посмішкою). Цікаво, що містечко не засудило ані Насіба, який зрадницю простив, ані Мендосу, який у такій самій ситуації дружину убив. Втім, звісно, фінансовий успіх Мендоси від жінки не залежав, як у Насіба. Кривава драма – кривавою драмою, а бізнес – перепрошую, бізнесом.

«Галас і шаленство», Вільям Фолкнер

Цей класичний американський роман — взірць нелінійного письма. Усі твори, які відмовляються від послідовності (логічної чи хронологічної), порівнюють із ним. І «Галас» здебільшого виграє від порівняння. Кілька людей беруть участь в одній події, потім про неї розповідають, але їхні свідчення не збігаються (свідчення безпосередніх учасників, акцентую). Подія, про яку йдеться, між тим, напружена і навіть драматична. У Фолкнера розповідачів є четверо, і кожна їхня спроба щось розказати є «невдалою», бо всі вони із тарганами-в-голові. Ще й хронологію порушено: навіть якщо читати роман, зібравши штучно всі фрагменти, головну подію все одно не відновити.

Бенджі Комптон. Він аутист. Тому розповідь скидається на дитячу: знає, щось відбувається, — не розуміє, що саме. Його говоріння — потік свідомості, де безпосереднє якесь фізичне відчуття «запускає» потужний спектр асоціацій. Дивиться гру в гольф, чує, як кличуть кеді — і починає розказувати про сестру. Її Кедді звати.

Квентін. Він навчається в Гарварді, і чергує враження від коледжу зі спогадами про родину. Тут теж непросто: у Квентіна — депресія, в неї він по ходу розповіді заглиблюється. Мова стає плутоною, граматично неправильною. Зрештою, він просто повідомляє нам якісь окремі слова-образи і не пояснює, що саме вони для нього значать.

Джейсон. «Золота дитина» Комптонів, моральна підтримка і фінансова опора родини. Він знає, чого хоче і як цього досягти. Це єдина частина, яка написана чітко і мотивовано. Зосередженості Джейсона потребує його конфлікт із небогою Квентіною. Його «правильне» письмо — не менший показник «деградації», ніж плутані розповіді братів. Він наднормативний, а не «нормальний». Назва роману — це цитата з «Макбета», де поруч із «галасом і шаленством» буде згадка, що життя — це дурна казка ідіота. А ідіот тут не тільки Бенджі.

«Я сам». Хто такий, не ясно. Але розказує від Я про загострення конфліктів у родині Комптонів, про стосунки бідаки Бенджі зі служницею Ділсі. Спостерігає.

Історію всі повідомлять ту саму — про Кедді, розлучену і з дитиною, народженою невідомо від кого. Кедді в «Галасі» — головна героїня. І може так статися, що це історія кровозмішення брата і сестри, у результаті якого народилася дівчинка, що до неї відчуває нелегітимне щось іще один брат. Залишається Бенджі. Він кастрат, його стерилізували як потенційного гвалтівника. Сексуальність же Кедді в романі і загрозлива, і паразитарна. Там є розповідь про сцену, коли хлопці випадково бачили, що білизна сестри забруднена менархе. Один жакнувсь, другий згидився, третій впав у відчай (хто з них хто, неважко здогадатися).

Інколи чотирьох оповідачів трактують як вікові фази однієї людини: від «дитячості» хворого Бенджі — до «старості» того Я-сам, який посилається на життєвий досвід. Правда психологічно складніша: це, справді, різні четверо людей, які передають «по ланцюжку» родинну історію, щось втрачаючи в ній. Вони четверо приходять у роман всі дуже різні, щоб наприкінці втратити свою унікальність (мовну, зокрема). І саме так вони стають родинною. (Сумно це все).



«Гамлет», Вільям Шекспір

Юнак дізнається, що його батька вбили, а його мати вийшла заміж за вбивцю. Після вагань він вирішує мститися. У результаті серед трупів на сцені залишається тільки книжник Горацію, якому делеговано обов'язок цю історію розказати. І входить воїн Фортінбрас, він тепер правитиме країною: час рефлексивних юнаків закінчився, настають часи людей дії.

Усі вже чули, що принц данський Гамлет збожеволів. Але коли саме? — От у чому питання.

1. Гамлет повернувся в Данію безумним. Відчужений від родини, він сприймає як зраду насамперед не вчинок дядька Клавдія, а новий шлюб матері. Гертруда вчинила інцест, а не просто зрадила пам'яті короля. Втім, це очевидно політичний шлюб, щоб зберегти цілісність країни. Жодного разу королева не скаже про свої почуття до Клавдія, зате говорить про любов до сина. Потужний фрейдистський сюжет про хлопчика, який сильно любив маму.

2. Гамлет втратив здоровий глузд після зустрічі з привидами батька. Першим примару короля бачить Горацію, але говорить привид саме до сина. Ідея про краї, звідки ніхто не повертався, і сцена з черепом бідного Йорика, чия історію розказує принц, бо сам «череп» буквально не має язика те зробити — раптом із тим візитом короля стають синонімами. І тут же їх підважують — теж як синоніми. Ланцюги часів, які перервалися — це не тільки політична криза в Данії чи криза в родині Гамлета. Це катастрофа епістемологічна: раптом забракло понять і слів, щоб зрозуміти один одного. Це і є безум: коли твої слова не отримують адекватного відгуку.

Двійник Гамлета — хороший син Лаерт — теж заступається за батька. Лаерт намагається вирватися з-під опіки Полонія, чим крає тому серце. Клавдій дає юнаку дозвіл покинути країну і радить шукати щастя. Власне, Лаерт здійснює ту саму мандрівку, що й Гамлет: їде шукати щастя подалі від батькової примари і повертається, щоб та його наздогнала. Зрештою, Гамлет убиває Лаерта його ж зброєю. Двобій із тінню програно.

3. Гамлет прикидався і захопився. Через безум Гамлет отримує одкровення. Офелія з самого початку знає, що її шлюб із принцом неможливий: її попереджали. Офелія з самого початку знає, що почуття до неї Гамлета неглибокі: він сам про це каже. Втім, не дарма ж читають, що самогубиця Офелія вагітна від принца. А Гертруда погодиться, що Гамлет збожеволів через те нелегітимне кохання. Славетний монолог «Бути чи не бути?», нагадаю, завершує репліка, адресована саме Офелії. Її просять про молитви. Вона, як Пречиста Діва, має бути заступницею грішника Гамлета на Божому суді. Така-от історія ненародженого Месії і його недолугого татуса.

4. Гамлет не втрачав розуму. Безум Гамлета — це стратегія, щоб викрити злочинців. Він стає найбільшим божевільним в апріорі схибленому світі. Як криве дзеркало. Як його вистава-у-виставі «Мишоловка», яка імітує вбивство батька, щоб глядачі-злодії виказали себе. Втім, «Мишоловка» — це пряма вигадка, п'єсу написав принц. Із її допомогою має проявитися істина. Значить, уява має ту саму структуру, що й істина. Гамлет прикидається безумцем, щоб «відхилення» інших стали очевидними. Це значить, що безум має ту саму природу, що й нормальність?

«Генерал мертвої армії», Ісмаїл Кадаре

Що ви знаєте про албанську прозу? Саме так: кажемо «албанська проза» — чуємо «Кадаре» і його роман 1964-го.

Від закінчення Другої світової минуло 20 років. Албанія та Італія домовляються, що італійці можуть ексгумувати рештки своїх загиблих і поховати їх із пошаною на батьківщині (такий саме пакт укладають і з Німеччиною, схоже, бо є тут іще одна команда «копачів»). Виконувати місію доручають генералу і священику (імен у них немає). Події тривають більше року. Досить одноманітні: знайти поховання за повідомленнями військової розвідки, викопати, упізнати «своїх» за нумерованими медальйонами з Пресвятою Дівою, запакувати у спеціальні нейлонові пакети, прозвітуватися. Якщо така місія з перепоховань і була «в реалі», то в романі Кадаре вона вже є максимально умовно-літературною. Факт тут один: італійська окупація Албанії тривала чотири роки.

Після того, як італійські генерали «підчищають» ділянки від решток загиблих, албанці тут же обробляють їх під усяку городину-садовину. Місцеві іронізують: дегероїзація землі. Складна іронія. Не менша за таку: італійці вшановуватимуть проститутку, яку вбили, бо вона спокусила під час війни юнака з місцевих і тим осоромила його родину. Саме уявлення про героїзм протягом роману доведеться змінити всім персонажам «Генерала».

Албанію (рідну Кадаре) побачено очима чужинців, ба більше — ворожих чужинців. Священик, скажімо, то так, то сяк грається в «незалежного етнографа». Каже, що війна для албанців — природний і жаданий стан, тут кожна стара у бійці страшніша за генерала. Чули хоча б про традиції кровної помсти тих диких горян? Зрештою, він правий у чомусь. Рештки полковника Z із карального загону їм видає безумна стара пані. Вона того полковника і вбила (помстилася за чоловіка і згвалтовану юну доньку) та поховала голими руками під порогом свого будинку.

Генерал мертвої армії, спорядженої в нейлонові мішки для трупів, напивається і йде танцювати на албанському весіллі. Я ж просто хотів потанцювати, — не розуміє він своєї провини перед цими людьми, позаяк мислить не категоріями згвалтованих дітей, а розігрує сам собі якусь виставу типу «Троя проти Еллади». Він усе зрозуміє зрештою. І навіть тужливі албанські пісні вселятимуть у нього жах-пошану — вони стають для нього чимось на кшталт воєнних маршів переможених.

Робота тих, хто вижив: оплакати полеглих героїв. Незалежно від того, що то за війна і чи праведна. Той, хто загинув на полі битви — Герой. Із таким переконанням і прибуває Генерал в Албанію. Головна тема роману. На війні є дві сторони — одна програла, друга перемогла. Все очевидно, наче. Тепер питання. Ті, хто програв — жертви? Ті, хто переміг — злочинці? Програш завжди жертвний? Один із місцевих копачів помирає від зараження крові: наштрикнувся на кістку, яку викопував. Мертвий ворог, — кажуть його друзі, — все одно ворог.

Герої Кадаре самі визнають: ми говоримо, наче граємо ролі у якійсь сучасній п'єсі. Схоже, то Беккет, аби не Піранделло — занадто вже абсурдна реальність, занадто вже пафосні їхні діалоги. Роман так і написано, як сучасну п'єсу — хіба ремарки розлогіші.



«Генерація Х.», Дуглас Коупленд

Коупленд написав культовий роман. І щось уже в цій фразі не те. Всякий культовий текст більше як на половину «сотворений» зусиллями вдячної цільової аудиторії. І запам'ятаймо цю аксіому: класичні романи роблять письменники, канонічні романи роблять дослідники, а культові романи роблять фанати. Коупленд написав роман, визначний для цілого покоління. Ось так буде правильніше. *Generation X* — це мем, який маркує генерацію народжених у середині 1960-х — на самому початку 1980-х. Не Коупленд ту формулу про «покоління Х» вигидав, але своїм романом остаточно закріпив її в поп-культурі. Як маніфест генерації, написаний на початку 1990-х, його «Покоління» і читається.

Троє десь-тридцятилітніх (двоє чоловіків і жінка; один канадець, двоє американців) утікають до пустелі. Все просто: вони шукають місце, де їм буде добре. Власне, це і є філософія їхнього поклоніння: місце-де-буде-добре. «Ікси», на відміну від генерації батьків, не мають шансів досягти соціального й економічного успіху. Тому замість стабільної родини тут — серійна моногамія і антисекс, замість кар'єри — тимчасова низькооплачувана робота і дауншифтинг, замість екзистенційної високої мети — дзен-пофігізм як принцип життя. І жодного навіть натяку на активний соціальний або культурний протест. Протест — це щось однозначне-серйозне, а сприймати світ без іронії для «іксів» не годиться.

Трійця збуває час, розповідаючи одне одному цікаві (або ні), повчальні (або ні) байки. Мета розказаних історій: вони мають нести інформацію, яка стане в нагоді іншому, а не вичавлюватиме жалість, співчуття і симпатію до розповідача. В колі трьох байкарів є, по суті, лиш одне правило: не переривати і не критикувати історію іншого. Отже, історії замість історії (теж дуже по-«іксівськи»).

Енді, Даг і Клер, між тим, — не просто шукачі спокою. Їхні байки містять відчутний елемент прагматики, котру найкраще передає один зі слоганів «Покоління Х»: «Середній клас треба винайти знову». Не хулігани з панківської культури, отже, а наднормативні іронічні нові буржуа. Поговорили і попрямували далі: хтось — вершити кар'єру в Нью-Йорку, хтось — миритися з батьками. І їх усіх скопом продовжує нудити від ярликів, які на них навішує суспільство. (Я ж уже попередила про іронію).

Специфічний оповідний стиль Коупленда — масштабна гра з рекламними слоганами і кліше поп-культури. (Один із героїв роману — рекламник). Основний текст переривають «глоси» — виноска на полях із короткими поясненнями основних понять і тем розказаних історій. Зараз цим «методом» нікого не здивуєш. Тому нагадаю, що в часи, коли роман з'явився, ті коуплендові «глоси» були культурним шоком.

Герої Коупленда, як і вся філософія Х, очевидно інфантильні. І це дратує навіть поблажливого до них автора. Бо найкумедніше, що не вони, ці троє патякал у пустелі, — його герої, а їхнє старше оточення. Цим вічним немовлятам легко залишатися дитинними саме тому, що ті, хто їх оточує, стрімко старіють. І йдеться не про біологічний вік. Західна культура занадто втомлена, щоб кимсь опікуватися, її занедбані діти розбіглися по пустелях.

«Гітанджалі», Рабіндранат Тагор

Гітанджалі — «жертвні пісні» бенгальською, два слова і кожне головне: гіта — пісня, анджалі — жертвоприношення. 1912 року англійською мовою вийшов збірник «Гітанджалі» з сотні віршів, що їх сам автор переклав із бенгалі. Оригінальна книжка, в якій текстів було десь на 80 більше, і вони з англійськими не збігалися за складом, з'явилася двома роками раніше. Це найвідоміша поетична збірка Тагора, за її англомовну версію він отримав Нобелівку (першим із неєвропейців).

Очевидно, що це духовна поезія (і не очевидно, що релігійна: Тагор — вайшнав, але вайшнавизм не є аж такою явною темою його пісень). Автор «Гітанджалі» — поет-містик. Його споглядальні пісні малюють картини природи, але ті виступають лише як проекції безпосередньо відчутого зв'язку з Богом. Він пише любовні вірші від імені жінки, але вони теж є проекціями містичного екстазу. Це буквальный містицизм — гостре інтенсивне переживання близькості до Бога. Усі тексти «Гітанджалі» логічно підпорядковані цьому посланню. Бог всюдисущий, як і його любов (1–7). Ця любов реалізується як любов до людини (8–13). Той, хто любить людину, наближається до Бога (14–36). І цей момент означає єднання з Богом, вищу радість для людини (37–57). І радість для Бога (58–70). Хочеш бути щасливим — мусиш служити любові (71–78). До самої смерті, яка лікує самотність і відокремленість людини від інших (79–103).

Людське Я, здатне любити, безкінечне і всюдисуще, як сам Бог: у кінцевому завжди присутнє безкінечне. «Він прийшов і сів поруч зі мною, поки я спала. Мені снився страшний сон. Як він прийшов в тиші ночі з арфою в руках і мої сни звучали його музикою. Мої ночі безплідні. Я не бачу того, чие дихання торкається мене уві сні» (28). На таке, так би мовити, незвично антропоморфне злиття з Богом часто можна натрапити в індійській містичній поезії. Любов до Бога є, зокрема, і актом тілесного кохання. Але кохання до людини полюбовників скочує, любов же до Бога звільняє. Зауважили? Тут не треба прокидатися, тут треба засинати все глибше і глибше. Це так схоже на оспіваний європейськими романтиками безум, але у Тагора безум здатний до (само)творення, а не тільки до (само)руйнації.

«Зірви цю квітку, швидше, бо я боюся, що вона зів'яне; якщо їй навіть нема місця в твоєму вінку, просто зірви її; я страшуся не помітити кінця дня і часу жертвоприношення; квітка слабка і неароматна, але зірви її» (8). Тагор не так часто звертається до парадоксу, щоб його не помітити. Зірвана квітка зів'яне так само, навіть швидше. Той, хто не помітив кінця дня, не пропустить жертвоприношення. Бути зірваною для квітки — винагорода і насолода? Відмова бути зірваним, відмова жертвувати в такому випадку — не досвід розчарування, а ще один із досвідів прийняття. Відмова не карає, а рятує від недостатньо сильного бажання: нащо комусь неароматна квітка в жертвному вінку?

Поки Тагор писав цю збірку, він поховав дружину, дитину, батька... Екстатичні вірші, сповнені захватом від життя. Мабуть, іще й цим вони привернули увагу: захопленим переконанням у Божій любові, яка не потребує доказів.

«Гобіт, або Мандрівка за Імлисті гори»,
Джон Рональд Руел Толкін

Текст, який надав поняттю «культовий твір» непередбачуваної глибини. Автор «Гобіта» створив світ, який за наступні сто років колонізувала не одна людська генерація (а їх не кликали, взагалі-то). У кожного знайдеться знайомий, який говорить ельфійською мовою і достеменно знає, як Беорн перекидається на ведмедя.

А починалося все з чарівної казки. Гобіт Більбо в компанії чарівника Гандальфа та гномів на чолі з Торіном Дубошитом рушають до гори Еребор. Потрапляють дорогою в численні пригоди, перемагають дракона Смога і повертають скарби, який той вкрав у гномів, вигнавши їх із законної домівки. Герої, антигерої, чарівні предмети, чарівні помічники — квест як він є.

Між тим, дракон Смог (і не тільки він) родом із «Беовульфа», якого Толкін ретельно вивчав. А ще звідтам магістральна установка: така фантастична історія оперує не алегоріями, а образами. Вона не дозволяє собі свободи «реального світу», але в цих чарівних пригодах усе ще більш реально, ніж «у самому житті». Цим, мабуть, «Гобіт» і заворожив читачів: тут усе, що відбувається і чого не може на позір бути, має логічне і повне обґрунтування.

Як і з гранично чіткими релігійними принципами, наприклад: вони у світі Толкіна безумовні, але від відомої нам теології не залежать. Скажімо, мандрівникам Толкіна весь час щастить, на цьому навіть акцентують, перераховуючи біди, що їх Більбо наразі уникнув. Наприкінці і чарівник йому скаже, що то все — частина вищого плану, а не персональне везіння гобіта. Така собі не випадкова випадковість — вона становить відчутну складову світу «Гобіта». Це навіть не божественне провидіння, радше «технічна підтримка» свободи волі діяльного героя. Якщо ти вже рушив на пошук пригод, то а) ти їх точно знайдеш і б) про твою безпеку подбають ті, хто вселив у тебе думку про пригоди. До речі, хто?

У повісті чується чийсь голос — то він скаже, що саме так і треба говорити з драконами, то підкреслить, що ми і так знаємо про повагу гобітів до вчасно з'їденої вечері. Наївні люди кажуть, що то голос розповідача — Того, хто розказує відому казку. Наївні, бо це — голос Того, хто просто зараз пише *нову* казку.

Кажуть, для такого світу Більбо був занадто сучасним, серед героїв героїчних епосів і чарівних саг йому точно не місце. Гноми посилають його на розвідку і загадують крикнути, якщо все виявиться безпечним, два рази пугачем і один раз совою. От ви знаєте різницю? Більбо теж не знає (провалив він ту місію, ясно). Він живе в затишному будиночку, має різні смаколики до чаю, і свіжу крольчатину йому постачає м'ясник, а не мисливець. І от ця істота буде домовлятися потім із драконом і охороняти той чарівний перстень, на пригодах і властивостях якого тримається весь світ Толкіна. Висновок? Не ми читаємо казки, казки читають нас.

Більбо має спосіб, аби ставати невидимим. По-моєму, страшенно елегантно зроблено: у світі, де все створено за правилами, нам не зрозумілими, завжди є шанс просто схватися. Ні, «Гобіт» навіть світом героїв не є — це радше світ «майже героїв».



«Гойдалка дихання», Герта Мюллер

Її головна тема — невольство як насильство, а також у які способи ми намагаємося забути, що когось свободи позбавляли, а хтось це робив. То формулювання, з яким Мюллер отримала 2009-го Нобелівку, точне: «Тій, хто своєю зосередженістю в поезії і щирістю в прозі малює пейзаж знедолених». «Гойдалка» — її magnum opus.

Леопольду Аубергу 17 років, він гомосексуал. Походить із банатських швабів. Після приходу Радянських військ його вислано з країни до трудового табору. Тут юнак розвантажує вагони, місить цемент, привчається зживатися з вошами, твердими нарами, холодом, необхідністю зебрати, голодує. Ангел голоду (це він розгойдує дихання) тут — цілком самотійний і «втілений» персонаж. Якщо кожен має свого ангела голоду, то коли людина помирає, її ангел голоду звільняється; тільки вони й залишаються по людині, — припускає Лео. Голод у таборі не лише цілком предметний. Він стає тут тим, що визначає людину. Особистість знищує інстинкт, скерований на виживання індивіда. І коли крадуть їжу у близьких, це робить уже не людина, а нелюдина. Лео носить із собою батистовий носовичок, це його «якір» і згадка про життя поза табором.

1945-го родину Мюллер було депортовано до трудових таборів. Але «Гойдалка» — це не її історія, це не «табірна проза». Роман створено у співавторстві. Із 2001 року письменниця почала записувати спогади близького друга, поета Оскара Пастіора, про його перебування в трудовому таборі на Донбасі. Пастіор помер до завершення роботи над романом. Це його історія. «Гойдалка», між тим, не є романом-свідченням. Події, про які міркує Мюллер, стабільно замовчувалися. Радше це роман-викриття. А ще: дослідження психології людини, поставленої в ситуацію вибору-без-вибору. Охорона в таборі слабка, проте ніхто з в'язнів із нього не втікає. «Я маю табір, а табір має мене», — це констатація Лео. І той рівень невольства, про який міркує Мюллер, коли до «успішної роботи» репресивних практик залучено і жертву, що усвідомлює себе як жертву.

Роман написано від імені Лео. Написано мовою, на якій позначилося її «діалектне походження», але разом із тим — тонкою, майже поетичною. У «Гойдалці» то там, то тут виринуть характерні для поезії Паула Целяна метафори, які тільки підсилюють почуття Лео, який у повній ізоляції гостро відчуває себе чужинцем. Там є, скажімо, годинник, із якого замість зозулі з'являється гумовий обрубок. Він тепер тут, у таборі, відраховує час для Лео і сам стає часом, схожий одночасно на хропак, пердіння і зітхання уві сні.

В останньому розділі роману Лео перерахує свої скарби. За такою градацією: малі — на них написано «Я є», більші — на них написано «Пам'ятаєш», найкращі — на них написано «Я був». Цінність життя, здається, вимірюється унікальністю життєвого досвіду. А досвід — це подолана скрута і пам'ять про неї? Лео повертається додому, учиться наново спілкуватися, просто гуляти, просто їсти. Єдине, що вдалося, він випрацював у себе постійну потребу працювати, до добровільного «трудоного примусу». І у фінальному реченні він танцює з роздінкою, яка завалилася під стіл.

«Голий ланч», Вільям Барроуз

Літературне хуліганство екстра-рівня.

Зазвичай книжки, які виходять у світ під маркуванням «контркультура», довго такими не залишаються. Вони швидко стають «культовою прозою» (якщо пощастить) чи «лютим трешом» (якщо не поталанило). Тримати довго марку твору, який протиставляється мейн-стриму, шокує читача, руйнує уявлення про культуру і власне літературу, складно, позаяк усе це — напрочуд динамічні категорії. «Ланч» оприлюднили 1959 року. І він досі — контркультурний роман. Либонь, Барроуз набрав таку швидкість, що навіть «динамічний» мейн-стрим за шістьдесят років його не те що не наздогнав (не догнав — так теж правильно), а навіть до нього не наблизився.

А ще — це просто серія галюцинацій чувака під дією сильних психоактивних речовин. Що вживав автор? — питання неактуальне, бо сам він у романі про це і розкаже. Це зветься «чорне м'ясо» — героїн, здається. За допомогою такого стимулятора і сцени побуту в Танжері-Інтерзоні легко можуть переходити у картинки міжпланетних воєн, чому ні.

Барроуз застосував у «Ланчі» цікаву (хоч і не нову) техніку. Написав якийсь корпус, який чесно назвав «антироманом» (у творі — агресивно непристойна мова, до речі), а потім механічно поскидав туди фрагменти з інших своїх текстів — особисті листи, наприклад, чи шматки оповідань — як-от зі своєї «Інтерзони». З усього цього ~~сумбурного верзіння~~ безсистемного колажу «роман у 23 частинах» збирав уже редактор, який створив щось типу сюжету про наркоманів, які тотально одержимі думкою, що їхні думки і тіла контролюють позаземні й місцеві агенти. (Гадаю, ім'я редактора треба десь викарбувати в золоті — Джеймс Грауергольц).

У тексті не раз і не два впливе думка, що будь-який контроль повинен мати певний люфт: «частковий» репресії створюють-бо ілюзію свободи. Це стосується і самого роману: частковий контроль автора над сюжетом творить свободу героям і читачу. Читати віньетки «Ланчу» можна в будь-якому порядку. Навіть назва роману — це помилка чужого прочитання, він мав зватися «голий потяг» (в англійській різниця з «голим ланчем» складає пару літер). Авторський контроль — на зеро. Барроуз маніфестує так не тільки нездатність людини відтворити світ на письмі, він відкидає саму ідею творчості як чогось, людині притаманного. Деміург — це не про бітників.

Але то таке, той частковий контроль. Дай людині довгу мотузку — вона на ній повіситься. І от інспектор Лі подорожує в пошуках чергової дози (але може бути, що він є агентом-підприкриттям від наркоконтролю), перетинається з різними людьми, виконує чиїсь незрозумілі доручення, протистоїть великій корпорації, на яку ж і працює. То навіть не кола пекла і доленосна «Дантова» мандрівка по них, це Лімб — «невинний» передпокій пекла, який тут розпадається на Анексію, Свободію та Інтерзону (із назв про них усе ясно). І в цьому Лімбі інспектор Лі бореться з паразитами, що контролюють людський розум — усіма доступними йому хімічними способами бореться. Світ же своєю чергою заслуговує на такого Супергероя.

У передмові до роману Барроуз розповідає, як йому вдалося подолати героїнову залежність.

«Голод», Кнут Гамсун

Наприкінці 1880-х норвежець Гамсун написав невеличкий роман і надійно перелякав ним читача. В'язкий майстерно-нудотний текст, у якому не відрізнити відрази від захоплення, а гумору від застереження. Шедевр психологічної прози про конфлікт між тим, чого прагне тіло, і тим, чого хотіти йому заборонено, та про те, що стається з людиною, яка усвідомлює: наша «біологія» ретельно підважена нашою ж «антропологією».

Голодний художник, ясна справа. Він таки голодує: перебивається час від часу якимись випадковими заробітками в газетах (пише пристрасні фейлетони, нікому не цікаві). І між цими доходами — буквально голодні тижні фрилансера. (Кажуть, роман автобіографічний). Блукає впізнаваними вулицями Христіанії, кидається на людей, старцює, марить, сперечається сам із собою, мерзне. Голод — це поштовх усвідомити рацію як щось докорінно ірраціональне, як ритуал, який уже не має підстав. Культура людського співіснування як такий собі карго-культ. Там є дуже смішне одне: намагається влаштуватися бухгалтером і вже в листі-резюме плутає дати. Роман про силу умовності в безумовному житті.

Процеси, які так скидаються на індивідуальні «голодні» галюцинації, по суті, викривають колективні глибинні табу. Наприклад, табу на канібалізм. Зголоднілий юнак прокушує собі палець і починає злизувати кров — його це лякає до нестями. Лякає, якою жалюгідною в цей момент виглядає плоть. На наступний день із випадково-крадених грошей він купує собі біфштекс, рве яловичину зубами і відчуває себе дикуном-людоджером. Його знудить, ясно. Скажімо, табу на інцест. Цей напівтруп має сили переслідувати жінок і навіть вигадувати кожній захопливу історію. Але коли йому пропонує з жалості секс проститутка, він їй відмовляє. У неї потертий одяг і рідке волосся — саме так описаний і той голодний юнак, зауважу. Він бреше (назва, скажімо, тут кілька імен, рекомендує, жодне з яких не є справжнім). Це теж процеси, подібні до відкриття табу. Він може не брехати, але бреше. Він може не голодувати, але голодує.

Із їжі, яку приймає його тіло, найчастіше згадують хліб, молоко і сир. Сир і хліб — це метонімія: маються на увазі процеси ферментації, «безкисневе життя», в якому помирає і народжується в новому статусі якась первісна речовина. «Мертва» їжа. Молоко — це їжа, не «зруйнована» ще втручанням людини, ота сама первісна — їжа богів і немовлят. І майже за всіма ритуалами молоко — їжа мертвих. Як відомо, вживаючи ритуальну їжу мертвих, сам приєднуєшся до них. Голодні марення героя Гамсуна — це переступ, подорож у потойбіччя. Пункт призначення тут можна назвати як завгодно: підсвідоме чи метафізичне. Це «там», де людина стає такою, якою була народжена, а не якою вихована.

Ми не їмо собі-подібних. Ми не спимо з собі-подібними. Ми лягаємо в лісі й помираємо наодинці з голоду. Поступ цивілізації — це системна заборона людині задовольняти базові потреби за рахунок таких саме людей. Ми або цивілізовані, або задоволені. Герой Гамсуна — звісно, цивілізований. І пише трактати про етику, бо за те його, може, нагодують.

«Гордість і упередження», Джейн Остін

Цей роман, починаючи з моменту публікації 1813 року — повноводне джерело щонайменше двох читацьких фантазій. Романтичні пані марять гордовитим аристократом містером Дарсі, який має на повірку тонку душу і гіперрозвинений інстинкт піклування. А автори психологічних і мелодраматичних романів снять і собі мати легку іронічну мову Остін та її вдумливий ненав'язливий погляд злегка упередженої спостерігачки.

У родині Беннетів — п'ять незаміжніх дівчат. Тож коли до сусіднього маєтку приїздить містер Бінглі з другом містером Дарсі, це стає зав'язкою для кількох матримоніальних історій. Бінглі захоплюється Джейн. У Дарсі й Елізабет, які симпатизують одне одному, починається натомість «позиційна війна». Обое занадто вимогливі щодо партнерів. Та ще підливає олії в вогонь молодша Лідія, яка втекла з ворогом Дарсі, Вікхемом, і тим зіпсувала репутацію не лише собі, а й сестрам. Але через усі ті перипетії Дарсі й Елізабет дізнаються одне про одного щось важливе — і поступаються: один — у своїй гордості, друга — в своєму упередженні (чи навпаки).

«Гордість» стала «еталонною ситуацією» любовного роману. Зустрічаються — закохуються — виникає непорозуміння — долають непорозуміння — весілля: апробована століттями оповідна модель. Чарівні казки вимагають чарівних фіналів.

Втім, думка про наївність Остін чи легковажність її вольових панянок була б перебільшеною. Кохання в романі не є і не може бути інтимною справою двох людей. У книжці про любовні стосунки панує сюжет про шлюб; успішним одруженням тут одержимі всі без винятку. Зрештою, в «Гордості» відбувається аж сім весіль. Тільки сполучається тут тема шлюбу ніяк не з темою кохання, а з грошима і соціальним статусом. На обох кінцях спектру по прикладу: шлюб із пристрасті (сестра Лідія, безчестя) і шлюб із розрахунку (подруга Шарлотта, самознецінення). Щасливий шлюб — то випадковість, каже одна з героїнь. Тож радше так: чесна казка з найкращим із можливих фіналів.

У родині Беннетів немає синів, а значить, спадкоємців. Беннети отримують 2 тисячі річного доходу. Але коли маєток відійде кузену Коллінзу, дівчата гроші втратять. А от перше, що дізнаємося про Дарсі в книжці — це розмір його річного доходу (10 тисяч, багато). Кохання перемагає все. Окрім бідності. Романтичну закоханість у «Гордості» легко відчитати як рятівну жіночу фантазію. Оскільки безпека і добробут жінки та її потомства залежить від, зокрема, фінансової спроможності партнера, то... ладно, простіше скажу: завжди розумніше закохуватися в багатого.

Але.

Оті перешіптування про річний дохід Дарсі, яким зустрічають героя на балу місцеві жіночки і які стають, буцімто, найкращим йому піаром. Саме вони дратують чоловіка, зокрема тому він відмовляється танцювати з Елізабет. Вона не відповідає його статусу і недостатньо гарна (до речі, це так, Елізабет не «гарна», а лише «чарівна»). Із цього починається їхній конфлікт. Гордість тут сильно скидається на вразливість, скажіть. Це ще одне достоїнство Остін-романістки, про яке можна собі тільки мріяти: в чорно-білому сюжеті у неї немає монохромних героїв.



«Гостина старої дами», Фрідріх Дюрренматт

За яку винагороду ви ладні видати сусіда, якщо точно знаєте, що тоді він помре? П'єсу швейцарця Дюрренматта було оприлюднено 1956 року. По війні питання це не було ані абстрактним, ані умовним. Тоді як сам твір – це притча і алегорія, звісно. Автор її назвав «трагічною комедією», краще не скажеш.

У занедбане містечко Гюлен («гній», до речі) прибуває колишня мешканка – мультимільйонерка Клер Цаханасян. Тут живе з родиною крамар Альфред Іль. Колись вони мали спільну дитину, але Іль відмовився визнати батьківство в суді й намовив свідків, які оббрехали Клер. Дитина померла, жінка потрапила до борделю, де її зустрів Цаханасян. Тепер Клер готова пожертвувати місту мільярд, якщо хтось уб'є для неї Іля.

На перший погляд схоже на лабораторний експеримент із психології, де мали б визначити, як швидко «ламається» людина, якщо на неї тиснуть спільнота. У таких експериментах довели: за три доби. Герої «Гостини» тримаються значно довше. За цей час вони встигають улізти в борги, розраховуючи на майбутні виплати Клер – усі, навіть дорослі діти Іля. А ще переоцінити, хто в цій історії – жертва і злочинець. І підправити своє уявлення про людяність. А Іль умре, це ясно.

Перше питання – про привілей бути жертвою. Клер, яку зрадив коханий, яка потрапила «на панель» і погрожує світу: мене зробили проституткою – я всім тут зроблю бордель. Жертва, однозначно. Іль, який має померти, бо так забажала Клер. Думка про спокуту власного гріха його відвідує вже ближче до фіналу, коли нарешті питає, як звалася та дитина. Іль помирає кращою людиною, ніж жив. Жертва, однозначно. Те, з яким успіхом і насолодою людина здатна стати жертвою, якраз і провокує в містечку моральну паніку. Місто коливається від співчуття Клер до жалості щодо Іля. Бо таки реально «збиті опції», кого можна вважати однозначною жертвою, а отже, кому можна делегувати свій страх стати-жертвою.

Наприкінці розібралися: повідомили газетярам, що Іль «помер від щастя». А Клер? Клер – богиня Парка. Вона навіть по-своєму безсмертна. У жінки мало-мало «власних» частин тіла: то протез руки, то скляне око, то ще щось. Дещо гротескна, але богиня. Хіба можна когось винуватити, що він приніс сакральну жертву божеству? Так отож.

Друге питання – про ложку дьогтю: погані люди псують хороших людей? Почнемо з того, що хороших людей тут просто немає. Клер – спокусниця, звісно, і маніпуляторка, яка пропозицією легких (?) грошей розбещує місто, що його сама ж, до того, і довела до банкрутства. Спочатку фінансове зубожіння, потім – моральне. Втім, готовність бути нелюдям у тих, хто пізнав на собі дію дегуманізації (як Клер), автор може зрозуміти. Її оточують прислуга і чоловіки, які мають імена, схожі на дитяче белькотіння: Тобі, Мобі, Робі. Клер-жорстокедитя грається, знаючи правила гри. Міщани теж вступають у гру, свідомі правил. Чи Спокуса завжди є порушенням Закону? Може, просто порушенням Правил гри?

Дюрренматту, звісно, ішлося про комфортність мислення людини-у-натовпі. Ми ж так і не дізнаємося, хто саме вбив Іля. Його на мить заступає натовп – і все скінчено.

Скільки творів потребують інструкції, як їх читати? Не як розуміти прочитане, бо таких настанов потребують усі книжки. А в прямому сенсі: в якому порядку читати розділи. Вступ до «Гри» присвячено якраз правилам гри. До 73 частини роман можна читати традиційно-лінійно, а далі треба стрибати «класиками» в тому порядку, якій тут пропонується: –100–76–101–144–92– і так далі. Аргентинський романіст грає в класики, аргентинський класик грає в роман, що складається з варіантів «по той бік», «по цей бік» та «з різних боків». До «інструкції» Кортасара не потрапляє одна глава – 55 (от її якраз не можна пропустити, це ясно).

40-річний парижанин Орасіо Олівейра, який найбільше тут схожий на головного героя, описує, що бачить, та міркує над тим, що описує. Орасіо – це Шекспірівський Гораціо: його робота – записувати за вже неживими їхні історії. Цей процес у Кортасара «запускають» дуже різні речі. Закоханість Олівейра в уругвайку Магу і французенку Полу, наприклад, стосунки-суперництво, в яких перемагає та, яка не мала нещастя захворіти на рак грудей. Хоча яка то перемога? У Маги помре дитина, і вона втопиться (а може й ні). Комунікація між людьми тут густа і наочно оформлює спільний простір-без-протиріч (вельми недобропристойний простір; богемний Париж 1950-х – чого хотіли?). Але це не зовсім солідарність, радше формальна над нею насмішка, як та сама інструкція до читання, яка мала б полегшити життя читачу (еге ж).

У «Грі» є, окрім іншого, таємна спільнота інтелектуалів – Клуб Змії. Група ексцентриків-митців гає час у безкінечних суперечках про сенс буття. Останній вони визначають метафорично: мусять знайти свою Аркадію, свою мандалу. (Так називалася перша редакція «Гри» – «Мандала»). Спосіб, у який ведуться дебати, – відкидання, вони сприймають світ апофатично: описують існуюче як те, що ні за яких умов існувати не може. Наприклад таке, невимовно прекрасне: треба відчинити вікно і викинути весь мотлох на вулицю, а найперше треба викинути саме вікно і викинутися з нього. Ні, це не парадокс. Це естетика апофатичного. Це щирий і продуктивний сміх.

У фіналі роману (в одному з) Олівейра повернувся з Парижа в Буенос-Айрес, сидить на підвіконні ногами назовні й обирає між самогубством, божевіллям та ординарним життям без пошуків глибинного сенсу буття, але з друзями поруч. Але Олівейра ж не випадково відразу попередить: думати легше, ніж діяти, а не-діяти – легше, ніж не-думати. Між іншим, фінал може бути зворотнім: він вистрибнув із вікна і в мить передсмертя марить поверненням додому. Така-сяка відповідь на це питання є у 55 частині. І так унаочнюється та жахливо нав'язлива в романі ідея про заповітне ідеалістичне місце-аркадію. А ви ж пам'ятаєте, що в грі у класики рух іде від клітинки «земля» до клітинки «небо»? Щоправда, коли досягаєш «неба», гра закінчується.

У «Гру» включені фрагменти роману вигаданого письменника Мореллі. Там ідеться, зокрема, про світ як лабіринт. Мореллі був явним безумцем. Це таку Аріадну нам пропонують у допомогу! Отже, –101–144–92– і так далі.

«Граф Монте-Крісто», Олександр Дюма

Назвіть мені свій ідеальний рецепт помсти, і я скажу вам, чи уважно ви читали «Графа Монте-Крісто». Це ж запатентований із 1844 року посібник із того, як відплатити кривдникам і залишитися по тому таємничим красенем зі зраненою душею в компанії ніжної «східної пері», яка ту душу відтак лікуватиме. І що з того, що вона — його невільниця (от буквально).

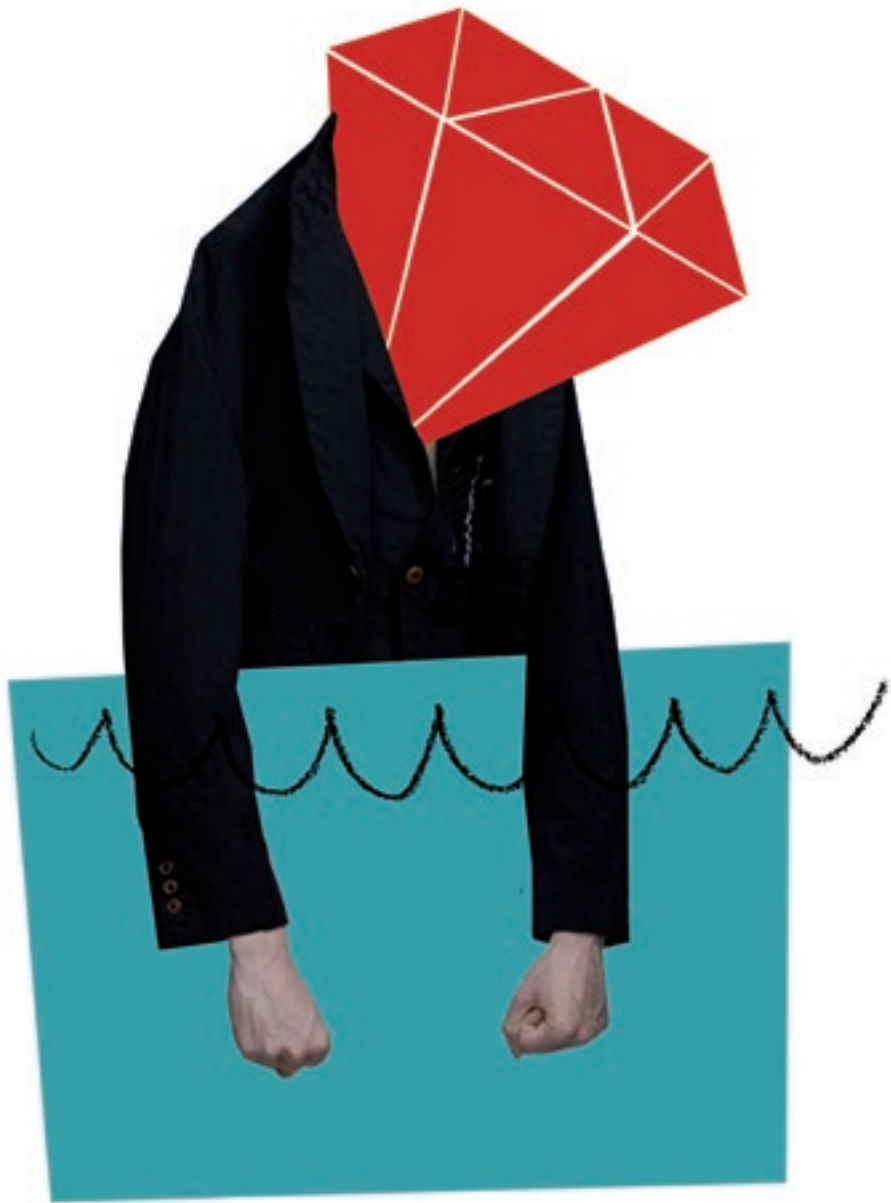
У Парижі з'являється впливовий, дуже багатий і таємниче-блідий граф Монте-Крісто. І починає втілювати якісь навіжено складні схеми, жертвами яких стануть мільйонер Данглар, пер Франції де Морсер, королівський прокурор де Вільфор. Бо заслужили. Були колись дрібним бухгалтером, простим рибалкою, рядовим чиновником. Тоді і граф звався Едмоном Дантесом та був моряком. За наклепом і сприянням цих трьох його ув'язнили до замку Іф, із нього він втік через 14 років. Там, у в'язниці, співкамерник абат Фарія відкрив йому всі мудрості світу і таємницю одного скарбу. (Яка може бути помста на порожній шлунок? Методи, якими суперники досягнули успіху, він критикує, адже не мав потреби до них вдаватися. Втім, зверну ще раз увагу: у графа є раби).

Як і у випадку всіх романів Дюма, йдеться про колись реальну подію, що вже на час створення тексту стала відомим анекдотом. Реальний «граф» жив на початку XIX століття, був чоботарем і вишуканим аналітиком-месником. Монте-Крісто діє повністю за його схемою: комусь «зірве» кар'єру, комусь зруйнує родину. Але зробить це видовишно і навіть театраль-но. Порятунок Едмона — це щаслива комбінація випадків, Граф уже на випадок не покладається. Так воно і є: три сценарії помсти — це три добре виписані п'єси-в-романі. Зрештою, від прототипу залишилася нотатка в кримінальній справі, від героя — двотомний роман, класика французького авантюрно-пригодницького жанру.

Кажуть, пишучи про графа, Дюма мав на увазі Наполеона III. Той теж з'являвся, коли його вважали померлим. Але цікавіший сам підхід: герой воскресає в іншому персонажі.

Стаєш іншою людиною, значить, приречений питати: хто я? Зауважу, що всі графові кривдники з минулого теж змінилися кардинально — хоча б через стрімкий кар'єрний злет. Але неспокій ідентичності стосується саме графа. Тому він і прагне повернути кохану Мерседес — тепер дружину одного з кривдників. Вона може, здається, відповісти на те питання: ким він є? Здається, бо відповідь «прошита» уже в іменах — Дантес і Монте-Крісто. Данте і Христос. Як «Данте» Едмон проходить зраду в Марселі й переродження в Іфі (Пекло і Чистилище), як «Христос» він увійде в Париж із правом заступити Бога в справі справедливої помсти. Суд і справедливість. Едмон стає жертвою не тільки людської заздрості, а й помилки судочинства. Втім, Монте Крісто — це гора Христа, Голгофа. В романі ж нема щасливого фіналу.

Граф не просто «затуляє» Едмона, він узурпує його місце. Едмон помирає — символічно і метафорично. Щоб втекти з в'язниці, він зайняв місце покійника. Пожалівши ж свою останню жертву, граф завершує цю внутрішню битву «двійників». І кажуть, син Мерседес дуже нагадує Едмона. Щодо смаку помсти, то граф у романі їсть, взагалі-то, дуже мало, дуже.



«Грозвий перевал», Емілі Бронте

Емілі Бронте написала тільки один роман, «Грозвий перевал». Залишившись в історії літератури авторкою одного прозового твору, вона довіку буде авторкою безумовно взірцевої романтичної історії. А вигадана нею пара Гіткліф і Кетрін стала вже загальною назвою на означення людей, які вбивають одне одного силою свого кохання. Книжка про пристрасть (останнє слово капслоком треба було б). А вперше роман було видано 1847 року під чоловічим іменем «Елліс Белл» – і його розкритикували.

У «Перевалі» купа розповідачів, і треба запастися терпінням, поки нарешті почуємо історію головних героїв. Містер Локвуд орендує маєток у Гіткліфа. Одного дня Локвуд їде з візитом до маєтку «Грозвий перевал». Там живе молода вдова Кетрін (дочка Кетрін Лінтон, була заміжня за сином Гіткліфа) та її кузен Горнтон (син Гінді), між ними явно щось є. Гість знаходить щоденник іще якоїсь Кетрін. Уже в «Гнізді орла» тамтешня економка Еллен Ді розповідає Локвуду «головну» історію родин Ерншоу, Лінтонів і Гіткліфа.

Старий Лінтон уже мав двох дітей – Кетрін і Гінді, коли прийняв у дім сироту-цигана Гіткліфа. Хлопці ворогують, але Кетрін і Гіткліф кохають одне одного. Але от з'являється Едгар Лінтон, і формується «трикутник». Гіткліф тікає, повертається через три роки – з грошима і планом помсти. І понеслося. Порозбивали добровільно одне одному серця, пережилися, понароджували дітей, яким тут же зіпсували життя, повмирали. І тільки економки видихнули романтично, знайшовши мертвого Гіткліфа в кімнаті давно вже покійної (і в цьому його заслуга) старшої Кетрін. Тепер їхні неспокойні душі назавжди разом. 1771–1803: нетерплячі руйнівники доль.

Вишуканий любовний роман про принципових мізантропів і вигадливих садистів. Сенс однієї з найвідоміших у романтичній літературі передсмертних реплік Гіткліфа (в чийому людському походженні всі мають сумніви) приблизно такий: коли втрачено здатність насолоджуватися руйнацією, її заступає лінь руйнувати щось безцільно. І так, це все ще йдеться про історію шаленої пристрасті. Пристрасть у Бронте чи не вперше в літературі стає тим проявом людської природи, який здатен піднести людину над її природою. Вона – не зі сфери «прекрасного», а саме «піднесеного». Пристрасть велична, навіть у своїх руйнівних проявах. І це було напрочуд сміливим посланням.

До того ж сказаним надзвичайно поетично.

У «Перевалі» нема Я. Тут не прозвучить: «Я люблю» чи «Я ненавиджу». Всі ті численні розповідачі потрібні, щоб уберегтися від руйнації, що її пристрасть завдає навіть сторонньому спостерігачу. Одне з найінтимніших наших почуттів «нашим» за своєю природою не є. Отже, герої Бронте неправдоподібні (із цим згодні всі), але тільки вони і правдиві (теж не посперечаєшся).

Втім, чому тоді досі шукають, яка саме ферма на вересових полях слугувала прототипом «Грозвого перевалу»? Чому півтора століття від цієї страшної казки про щось-у-людині-більше-за-людину вимагають правдоподібності? Мабуть тому ж, чому мало яка з юних читачок Бронте мріє вийти заміж за Гіткліфа (це вам не містер Дарсі). Бо це страшно.

Назва роману Стейнбека відоміша, либонь, за сам роман. А ще — його складна «цензурна доля»: від моменту публікації в 1939-му твір то виключають із бібліотек і забороняють за грубість і нахабний фізіологізм, то включають до шкільних програм — що цікаво, за те саме. Але коли наприкінці ХХ століття (в чергову фінансову кризу) страшно популярними стають футболки зі слоганом: «Не стріляй по пташенятах», то згадати б, що це відсилання до брутального «Грона гніву», так воно на часі. І варто те згадати, бо там є продовження: «Зачекай, поки підростуть і стануть крупнішою здобиччю».

Роман — історія переселення фермерської родини з Оклахоми до Каліфорнії. Тривають часи Великої депресії.

Том Джоуд (йому близько тридцяти) щойно вийшов на поруки з в'язниці, він відбував термін за вбивство. Дома новини невтішні: урожай знищено, банку нема чим платити, рідня, яку спокусили листівки про сите життя в Каліфорнії, зривається з місця. Том за умовами дострокового звільнення має залишатися в Оклахомі, але їде з ними. Дорогою помирає дід, потім баба, потім вирішують зупинитися, де є, старший син і чоловік дочки. Інші продовжують подорож — знаменитою Road 66.

Родина Тома (і його вагітна сестра зокрема) прибувають до Каліфорнії. Щоб уже тут зрозуміти: у штаті — явний надлишок робітників, великі ферми домовляються про відчутно занижену плату для найманців, дрібні ферми банкрутують. Білі хатинки серед зелених садочків виявляються заохочувальною брехнею (як і більшість «зовнішньої» інформації, якою живиться родина Джоуді). Переселенці намагаються чинити опір, влаштовують профспілки і страйки; Джоуді — штрейкбрехери, до речі. Том знову вбиває і втікає. Немовля Розі народжується мертвим.

У фіналі роману Розі бачить, як помирає від голоду чоловік. Вона, яка щойно поховала дитя, годує його своїм молоком. Її усмішка завершує «Грона».

Назва роману — це цитата, показово, з Книги Апокаліпсису: «Обріж грона винограду на землі, бо дозріли вже на ньому ягоди». Ці грона і в Одкровенні є метафорою людської люті. Те, що Стейнбек посилює і буквалізує їх своїм «гнівом», — послання прозоре: Апокаліпсис уже є реальністю. В самому романі є численні відсилання до Старого Заповіту. Стейнбек попросту пише «Грона» як ілюстрацію до Закону-без-Благодаті: око за око — і гоп: ти опинився в країні сліпих. Зрештою, сам автор, який написав «Грона» на документальному матеріалі про життя сезонних робітників у Каліфорнії, казав, що *всі свої сюжети* бере з Біблії. Подорож Джоуді насправді скидається чи то на Вихід, чи то на Втечу до Єгипту.

Ця «біблійна» історія — така собі стихійна теологія — суперечить позірно головній установці роману. Наче так треба: людина має активно діяти у власному житті, торжествує людина-борець. Навіть якщо те торжество — це вбивство. Але виходить, що ні: всі герої Стейнбека приймають зрештою «природний» порядок речей. Якщо є молоко в грудях — буде кого ним годувати, ти все одно виконала своє призначення. (Лактація, взагалі-то, процес, так би мовити, неконтрольований).

І чому цьому роману досі закидають активну комуністичну пропаганду?

«Грубий зошит», Агота Крістоф

Швейцарський роман від угорської авторки, яка писала французькою мовою. Стільки-от мало перемішатися компонентів, щоб наприкінці ХХ століття ми отримали твір безсумнівної якості – складну, страшну, імпресіоністичну прозу «Грубий зошит».

Роман складають нотатки близнюків Клауса і Лукаса, які звітують про своє життя у прикордонному угорському містечку, оповідь починається від часів Другої світової. До бабці у Малє Місто їх відправила мати, щоб переcheкали війну. Малим років по дев'ять, мабуть. Тепер вони житимуть у Відьми, так бабцю кличуть: кажуть, отруїла діда була. Схоже на те. Дід звався Клаус-Лукас, до речі. Коротше, життя з Відьмою – не мед.

Подвоїти щось – найпростіший спосіб зробити з цього «щось» символ. Головне питання «Зошита» – чи тих малих насправді двоє. Зрештою, навіть їхні імена – акроніми, вони складені з тих самих літер: Клаус і Лукас. Роман написано від «ми», але й коли близнюки розділяться й почнуть говорити від Я і по черзі, то «хто це пише?» все одно залишиться питанням. Справа в самому письмі Крістоф.

Роман написаний не просто навіть, а виключно просто. Усі речення в ньому мають однакову структуру: підмет-присудок плюс додаток. Прикметників тут обмаль – і ті хіба на означення кольору, типу «чорна хустка» чи віку, типу «молода жінка». Відсутність епітетів більш ніж показова: важить не яка війна, а що ти на ній *робиш*. Легкий натяк: так не пишуть. Грубший натяк: так навіть не говорять. Це не клінічна стерильність, це анемія мови – хвороба, а не спосіб від неї вберегтися.

Самі хлопці пояснюють стиль письма так: оскільки слова на позначення властивостей і почуттів мають розпливчаті змісти, то їх краще уникати взагалі. Описати ситуацію, предмет чи факт – значить сказати правду. А будь-що написане має бути правдою. (І щось так складається, що нічого в цьому романі правдою де факто не є). Зошит вони переховують разом із Біблією, по якій вчать писати й читати. Зошит і Книга. Одне з них – брехня. Що саме? Уже перша заповідь каже «не убий», а убивають у світі Крістоф усі.

Є простота і неупереджене письмо. Є мерзенні речі, про які в такий спосіб розповідають. І контраст між ними робить читання «Зошита» дискомфортом, м'яко кажучи. Не тільки сцени зоофілії (розумово відстала юнка «грається» з собакою), педофілії (хлопців розбещує спочатку служниця місцевого священика, потім «іноземний офіцер») – не так шоківі, як епатажні. А й сцена смерті матері, яка приїхала за день-два до кінця війни забрати малих, приїхала з коханцем-офіцером і немовлям та підірвалася на снаряді в саду в бабці. Все описано в одному реєстрі. Безстрашність досягнуто тренуваннями. Вони ж насправді тренуються: терпіти фізичний біль, біль від образливих слів, біль від хороших спогадів, голод, холод, відразу, тренуються вбивати. Тим часом «іноземних офіцерів» змінюють інші «іноземні офіцери», юнаки дорослішатимуть. У них є своя система тренування ніцшеанської *надлюдини* – і вона дає результат.

Цей роман уже встигли назвати «романом виживання» за аналогією з «романом виховання». Хлопці видресировували з себе малих чудовиськ, щоб вижити.

«Гаргантюа і Пантагрюель», Франсуа Рабле

Нічого понад міру? — Аякже! Все у Рабле — аж занадто, вічний карнавал і через край людське. Хоча не люди навіть: Гаргантюа і його син Пантагрюель — гіганти. Такі, що можуть висолопити язика і прикрити ним від дощу свою армію, а хто випадково потрапить до їхнього рота, той знайде там міста і селища, та великі дзвони Собору Паризької Богоматері годні бути лише брязкальцями на шиях кобил дужих легенів.

«ГіП» — п'ять книжок, написаних у середині XVI століття: чотири книжки про Пантагрюеля і одна про Гаргантюа. У перших двох книжках розповідають, як народилися, виховувалися і зростали, відповідно, син і батько. У третій книжці Пантагрюель і його друг Панург обговорюють, чи варто Панургу одружуватися (бо той розтринькав усі статки і тепер шукає багату наречену). І вирішують звернутися до оракула Чарівної Пляшки, яка годна дати відповідь на всі важливі питання. У наступній книжці вони подорожують морем і мають купу пригод. А в п'ятій почують ту Пляшку нарешті. Що оракул порадить? — «Трінк! (Пий!)», звісно.

Найкращою книжкою циклу вважають хронологічно другу (про Гаргантюа), вона ж — вірцева проза Ренесансу.

Але як же незручно говорити суперлативами про прозу Рабле! Про прицільно злу сатиру, «низький» гумор, гротеск базарного гатунку, абсолютно нічим не контрольований сміх, сотні жартів про «венериків», тисячі описів пожирання і випорожнення, безбожне перебрівання сакральних текстів — слово «вірцевий» так слабко до того всього надається. Знаєте що? Гаргантюа, кажуть, народився через ліве вухо матері, бо так схотів всемогутній Господь, — так нам розкажуть. Знаєте що? Якщо ви в це не повірите, то ви поганій еретик, — нам тут розкажуть. Знаєте що? Краще вірити всьому, що нам тут нарозказують, заздалегідь. І якщо тут ріжуть у кривавих битвах горлянки один одному, то просто придивіться: чи бува не іграшковими різачками те роблять.

Якщо говорити про сатиру, то найбільше тут дісталось церкві: і монахам, і білому духовенству, і схоластам бонусно. Рабле сам був монахом у молодості; здається, знав, чим дістати колишніх колег. Але в одній із найсмішніших частин «ГіП» він чесно побудує навзаєм утопію — Телемське абатство. Так там було: після перемоги над королем Пикрохолом Гаргантюа та його батько король Грангузьє роздають винагороди. Жан Вибийзуб просить власне абатство: 9332 келії, ну а ще іподром, театр, басейн, манеж, тощо. Устав абатства — повна протилежність уставам католицьких монастирів. Зрештою, тільки одне правило діє: роби, що бажаєш. До обителі приймають разом жінок і чоловіків, які вирізняються красою, пристрастю і чемністю. Але треба дати три обітниці: пошлюбитися за законом, бути забезпеченим і користуватися повною свободою. Варто сказати, що подарунок Рабле у вигляді проекту Телемського абатства церква не оцінила і книжку засудила як блюзнірську.

Але так і діє світ Рабле: з ніг — на голову гоп, і ще з цієї зручної пози надзюрити. І варто помітити: відповідь Пляшки відповіддю на питання не було, радше повідомленням про неможливість будь-якої відповіді в цьому світі все-і-всіх-осміювання.

«Гендзі моногатарі», Мурасакі Сікібу

Моногатарі в назві — жанрове визначення, щось типу повісті. Гендзі — це ім'я, принц Хікару Гендзі; він тут головний герой. Отже, повість про принца.

І таке: написано цей твір десь у 1001–1005 роках.

І таке: він складається з 54 томів, створених японською абеткою кана.

І таке: всі ці історії — амурні пригоди юнака, які в старості він згадуватиме не з захватом, але з каяттям (бо начудив дай боже як, а карма — штука неприємна). Згрубша, всі книжки організують такий сюжет: незаконний син імператора Гендзі дорослішає, переживає кілька любовних походеньок (юні фрейліни, 58-річна жінка, 12-річна дівчина, прийомна дочка, наложниця батька — до кольору, до вибору), у зрілих роках відбуває заслання, повертає собі владу, перед смертю кається. А потім настає час нащадків принца — зокрема, Каору й Укіфуне, які в чомусь повторюють батьків маршрут, але вже на новій «спіралі».

І таке: кажуть (і мають для того підстави), що «Гендзі» — перший класичний роман у світовій літературі. Але, зокрема, в повість включено кількост віршів (танка переважно, і то різних авторів), які теж уже стали класикою. Вірші тут — такий собі концентрат «справжнього почуття», їх часто протиставлено легковажності принцевих захоплень.

І нарешті таке: написала всю цю гігантську японсько-середньовічну прозу жінка. Мурасакі Сікібу, якій приписують авторство «Гендзі», була знаною придворною поетесою періоду Хей'ан (хоча мене, наприклад, злегка непокоїть, що авторку звати за ім'ям однієї з героїнь повісті — п'яту книжку моногатарі написано про юну принцесу Мурасакі, ідеал жіночності).

Що ще? «Гендзі» — страшенно захоплива авантюрно-любовна історія, яку слід би порівнювати з куртуазними лицарськими романами типу «Трістана та Ізольди», але можна хіба що з мемуарами Казанови. Попри те, що герой роману — чоловік, моральний урок його адресований явно жінкам: жінка має бути розсудливою, обережною і терплячою, і ще раз обережною.

На цьому тлі спробуємо не рахувати, який відсоток описаних амурних пригод підозріло скидається на згвалтування. «Мені її було шкода, звісно, але я більше не міг стримуватися», — десь так починається не одна тут романтична пригода. Зокрема, історія 12-річної Мурасакі, яка згодом стане дружиною Гендзі. Втім, вона так і не народить йому дітей, але все одне залишиться його дружиною. Тож у чужий монастир зі своїм уставом не ходитимемо. Тим більше, в буддистський.

«Гендзі» тісно пов'язаний із буддизмом, авторка легко оперує поняттями і концепціями цього вчення. Окрім карми, тут міркують про аніт'ю (мудзю) — думку про те, що ніщо не є постійним та незмінним: росте й перероджується людина, так само ростуть і перероджуються її боги. Ну і нарешті, страждання принца через скоєні в юності помилки — це чотири етапи дукха, активних страждань, подолання яких веде до нірвани. На диво пікантний теологічний трактат. Що таке карма, наприклад? Це якщо ти юнаком зробив дитину наложниці батька-імператора і на трон зійшла та нелегітимна дитина, то в старості дізнаєшся, що твоя коханка народила від якогось придворного і після тебе правитиме вже цей малий.



Власне, за цей роман Беллоу отримав Нобелівку з літератури. І трішки іронічно, що герой його «Дару Гумбольдта» не раз задумується, як письмом пошвидше і побезпечніше заробити грубі гроші.

Відомий письменник почав стрімко старішати. Нині розлучився, переїхав із Нью-Йорка до «провінційного» Чикаго, завів юну коханку, видав провальний роман і, попри застереження всіх і вся, пише його продовження, а ще – сплутався з місцевими гангстерами. У рахунок картярського боргу він мусить гангстеровій дружині, яка пише дисертацію з поезії, розказати все, що знає про Гумбольдта. Гумбольдт фон Флейшер – його старший товариш і колега, який колись (як сам був відомим) підтримав літературну кар'єру Чарлі, потім багато років його за це ненавидів і ганьбив. Здається, це єдина людина, яку головний герой здатен був полюбити аж так, щоб зробити персонажем своєї найуспішнішої п'єси. Якщо «спростити до нуля», то «Дар Гумбольдта» – це і є роман про таку-от дивну, якщо не патологічну, чоловічу дружбу.

А між тим, це автобіографічний твір. Прототипом Гумбольдта був друг Беллоу, поет Делмор Шварц (за що на Беллоу письменницька спільнота сильно ображалася).

Позірно: книжка про геніального письменника і посереднього письменника, про обивателя і небожителя – тільки хто тут є ким, запросто не розібратися. Міняється ставлення суспільства до мистецтва (високої поезії зокрема), все гучніше заявляють про себе цінності грамотного споживання (ах, як Беллоу любовно описує новенький Мерседес). Природно, що трансформується і сама постать Митця (ні, великі літери все ще вартують, ми ж про 1970-ті говоримо, до постмодернізму залишилося півтора десятка років).

Одна з деталей, яка рухає сюжет «Дару» – чек на пред'явника. (Занадто тривіально, як на канонічний роман-про-митця, робити основним символом банальний банківський чек? – У почутті гумору Беллоу не відмовиш). Колись Чарлі й Гумбольдт на знак взаємної підтримки і довіри (насувалися важкі часи) обмінялися незаповненими чеками. Чарлі свій загубив, а от Гумбольдт свій – використав, розоривши вже успішного тоді друга. Той жест (не)довіри відгукнеться, коли Чарлі спробує відкликати свій чек, виписаний чиказькому мафіозі (ах, як понівечать той новенький Мерседес). А хто казав, що «автограф письменника» – це тільки його архівовані рукописи? Закарлючка на банківському чеку інколи важливіша за три томний роман про нудоту... Ну погодьтеся, що Беллоу – злий і смішний! Бувало, йому закидали, що він жінок має за ніщо: у романах вони за меблі хіба. Здається, не тільки жінки не викликають у Беллоу поваги.

«Дар Гумбольдта» традиційно характеризують формулою «продуктивна енергія повного безсилля» – красиво. До речі, Чарлі справді пише багатотомний роман про нудоту. Нігілізм і взаємне відчуження людей – це не пріоритети Беллоу, але чомусь у спробах змалювати братерство він весь час маніфестує виключно мазохістський характер будь-яких людських стосунків.

Беремо до рук класичний «роман про митця» – читаємо натомість дуже актуальний «роман про невдачу». Якщо ти такий талановитий, то чому такий неадекватний, питається.

**«Два роки, вісім місяців і двадцять вісім ночей»,
Салман Рушді**

Два роки, вісім місяців і двадцять вісім ночей – рівно тисяча і одна ніч. Стільки триває еротично-романтична історія, в якій потомлені любощами і настрашені неминучою розлукою коханці розповідають-слухають казки. Тільки в ролі легендарної арабської казкарки тут – підстаркуватий філософ-вигнанець, а його слухачка – джинія. Стільки ж, майже три роки, триває війна, в якій беруть участь нащадки народжених у ті ночі дітей. Між двома цими 1001 – вісім із половиною століть. Цей роман Рушді – міцна «рамочна» конструкція з арабських казок, яка «тримає» провідну для автора ідею. А саме: історії, що їх люди розповідають один одному, і творять сенс їхнього життя; ба більше – ці історії є квінтесенцією буття, незалежного від волі та влади розповідача. Страшна казка від «головного казкаря сучасної літератури».

В епіграфі попередять про пильність до беззастережних інтерпретацій, нагадавши відомий офорт Гойї: «Сон розуму породжує чудовиськ». Гра почалася. Праправнуки дітей, яких зачала за три роки казок і сексу чарівна «матір мистецтв», заселили землю, і їм відтак доведеться мати справу з «дивовижами» – власне, з чудовиськами, породженими союзом розуму й уяви. Але ж і той давніший любовний альянс сам собою був єднанням розуму (філософ) і уяви (пері). Тож нащадки тисячі й однієї ночі, далєбі, є сплячими чудовиськами. Цей епіграф – перше й останнє повне пояснення того, що відбувається в книжці. Далі розшифровувати доведеться самотійно.

Перед нами «фрагмент», піднесений до «роману-епопеї», отже, суто постмодерністський спосіб розповісти історії. Тобто довго-довго розповісти, але так зрештою і не розповісти. Невипадково ж один із героїв роману переконаний: круглі числа приносять нещастя. Не десять, а 9.99 за пачку корму для тварин. Не сто, а 101 долар на чай офіціанту. Не тисяча, а 1001 ніч людської і надлюдської ворожнечі та розповідей про неї. Принципова відсутність повної закінченої картини. І це все в романі про кінець світу – а що ще можна схарактеризувати як «повне» і «закінчене», як не апокаліпсис?

Недалеке майбутнє, земля виснажена серією стихійних лих. На сто другий ранок катастроф прокидаються нащадки джинії: садівник Джеронімо, автор графічних романів Джиммі Капур, немовля-підкидьок Ураганка, розлючена покинута коханка Тереза Саки, композитор і медійна зірка Кастербридж. І виявляється: вони всі отримали різні суперсили. Джеронімо левітує. Джиммі (де)формує матерію. Кастербридж знає всі відповіді. Тереза пускає блискавки з рук. Ураганка – детектор корупції. Уже все сталося. Але супер-персонажі, як і годиться супер-людям, намагаються опиратися своєму новому статусу перед тим, як прийняти його і стати супер-героями. Між тим, це для нас – недалеко майбутнє. Для розповідача – далеке минуле, понад тисячу років тому. Він (точніше: вони) раз-по-раз називає п'ятірку героїв «далекими пращурами» і згадує, що не всі з них переживуть Війну Світів. Либонь, виживуть ті, хто знається на філософії аверроїзму, саме її «батько» Ібн Рушд був і батьком дітей джинії.

Багатошаровий поліфонічний полісемантичний роман. Варіантів його прочитання – не менше десятка. Або 9.99.

«Декамерон», Джованні Боккаччо

Що буде, якщо десятеро молодих людей відвезти подалі від міста і замкнути на віллі на десять днів? Не знаю, які з'явилися версії у вас. Але ці хлопці й дівчата щодня по черзі розповідали історії – часом кумедні, часом повчальні, і фривольні, і страшні, і трагічні. Так їх назбиралося рівно сто. І склався «Декамерон» – відомий «рамочний» збірник новел XIV століття.

«Рамка» тут не поступається в двозначності й авантюрності кожній історії. У Флоренції лютує чума (це 1348-й); опис її вражає – як контраст до подальших подій, зокрема. (Батько автора помер тоді від чуми). Знатна молодь утікає у своєрідний карантин, щоб не загинути. Їхні теревені й розривки – бенкет під час чуми, буквально. Може, хтось і вважає, що варто аскетично переносити страждання, уготовані Провидінням, але не герої Боккаччо. До речі, вони знають, що говорять на теми у колі добре вихованих людей не прийнятні, тому називаються вигаданими іменами – типу Філомени чи Філострата.

Вони себе свідомо знеособлюють, позбавляючись імен, створюють герметичне середовище (карантин) і ладнають спільноту, де щодня змінюється правитель – його обирають. І вже на четвертий день прозвучить відкрито: людину визначає не її походження чи соціальний статус, а те, як вона спроможеться розвинути задатки і таланти. Благородне – це людське, яке шанує свою людяність. І навіть зараз не такий це вже й трюїзм. Базикала Боккаччо – штучна спільнота, яка ростить зі своїх членів ідеали гуманізму. Розважаючись.

Втім, є припущення. Оскільки всі імена дівчат уже траплялися в попередніх творах Боккаччо (і то в любовних сюжетах), то їхніми прототипами були жінки, що ними автор колись захоплювався. Семеро. Тоді як троє юнаків – це він сам, бо такі імена він теж уже давав – і виключно автобіографічним героям. Така-от персональна утопія. (Посміхніться, прошу). Ті троє юнаків, що alter ego автора, – трагічно закоханий, невірний коханець і блазень.

Не всі історії збірника Боккаччо вигадані: деякі взято з арабських казок, деякі – з античних сюжетів (в Апулея, наприклад), деякі – то просто міські анекдоти і побрехеньки. Оригінальних сюжетів тут всього п'ятнадцять. Якийсь дуже чесно, якщо знати: наступні шість століть усі, кому заманеться, «крастимуть» із «Декамерону». Але завдяки тому, як Боккаччо ті «чужі» історії розказав, його збірник перетворився на зразок ренесансної прози – повнокровної, хуліганської й анти-стриманої. От гляньте, найстаршій із розповідачів – 28 років. Чи не тому найуїдливіші насмішки в оповідках скеровано на старих людей – дводушних і користолюбних? Хіба священникам дістається так само.

Запозичені сюжети він обробляв, надаючи їм вигляду живої розмови: і не тільки завдяки елементам усного мовлення типу приказок. Розповідачі Боккаччо говорять за всіма законами ораторського мистецтва. Дівчина-у-відчаї на таємному побаченні тут видає промову, композиційно рівну Цицерону. І ще одне цікаве: навіть історії з арабських казок, у яких він рідко міняв імена, були перенесені в Італію. 87 зі 100 новелок відбуваються саме там. Мабуть, це дає знати про себе четверта іпостась автора: патріотична.

«Дервіш і смерть», Меша Селімович

Цей роман вийшов у 1960-х і відразу здобув статус шедевра філософської прози. Заслужено. Інколи вони кажуть, що це історичний роман. Інколи вони праві.

Боснія часів Османської імперії. Сорокашестирічний Ахмед Нурудин — шейх (щось типу настоятеля) впливового суфійського Мевлевійського ордену. Він розповідає нам про таємницю, на яку натрапив, але сенсу якої не годен осягнути. Мудрець і праведник (колишній військовий, до речі) свого часу відрікся від світу, щоб з'єднатися з Аллахом. Але нині його спокій зруйновано: арештували брата. Ганьба родича падає на дервіша, так само передається йому неспокій їхнього батька. Покинутий світ нагадав про себе рішуче і брутално — Ахмед повертається в політику (куди вже брудніше?). І виступає проти можновладців.

Власна особистість, якої дервіш позбувся в обмін на спокій і просвітлення, повертається так само: як спогади, як неконтрольовані бажання і хибні сподівання. Споглядання красивої жінки, нічна бесіда з незнайомцем-злодієм, замилювання світанком — усе стає приводом для глибоких, отруйних навіть роздумів. Покірно йди шляхами Господа твого, — радить на початку мудрий шейх. А в фіналі мудро ж покаже, куди ці шляхи заводять: людина завжди програє.

Книжка про те, що ми зрештою знаходимо, коли свідомо відмовляємося від пошуків-себе.

Мотив брата, перед яким завинив і не зміг вини спокутувати, для боснійської прози важливий. Спадкоємність у південних слов'ян визначалася від брата до брата, а не від батька до сина. Тому братній зв'язок у боснійській прозі — протомодель будь-яких людських стосунків. У випадку ж «Дервіша» історія про брата — автобіографічний мотив, окрім іншого. Під час Другої світової старшого брата Селімовича засудили і стратили за крадіжку. Постає спільна для автора і героя проблема: якщо смерть — це *екін*, найвище переконання в справедливості Аллаха, то чому нам так болить особиста втрата?

Структура складного, навіть витонченого роману-параболи кореспондує з практиками «сема», медитативних танків-кружлянь. (Мевлевійський орден відомий якраз завдяки цим танкам). Деякої монотонності й повторів не уникнути, та й не треба — в усе більшому напруженні тавтологій і полягає вишуканість твору. Частиною сема стають різні тексти — вірші, заплачки, ліричні експромти; а їх чимало. Частиною танка дервіша за жодних умов не можуть бути сури Корану. Між тим, епіграфами до «Дервіша» є саме вони. Деякі з епіграфів Селімович «підправив» на власний розсуд: що більше втрачає віру його герой, то «довільнішими» стають епіграфи. Бо сури ж не надаються до сема.

Ще так: роман про конфлікт релігійної віри та державної ідеології, політики й особистості. А нагадаю: написано книжку в Югославії часів Тіто. Тиск тоталітарної системи на людину, яка не може бути вільною від того навіть наодинці зі своїми думками — очевидний у романі мотив: Селімович і Ахмед один одного розуміють. Протест головного героя роману проти несправедливостей репресивної державної системи читається так само однозначно. Вони кажуть, що це історичний роман. Якщо й історичний, то точно не про XVIII століття.



«Джейн Ейр», Шарлотта Бронте

Одна з найвідоміших у світі історій про кохання. Багатий чоловік із темним минулим закохується у сповнену чеснот юну сироту, вишукано залюблює її в себе навзаєм і пропонує шлюб. Тільки ця історія – взагалі не про кохання.

Джейн – вихованка в родині покійного вже дядька. Тут вона не приживається, і її віддають до сиротинцю зі спартанськими (якщо не нелюдськими) умовами. Дивом дівча виживає, і в вісімнадцять років влаштовується гувернанткою до прийомної дочки містера Рочестера. Там усе стається: довгі розмови про другий шанс і спасіння душі з розумним господарем. І їхня взаємна пристрасть. Це був перший сюрприз від Шарлотти Бронте: герої її любовної історії – обоє негарні, обоє мають складний характер. Коротше: гордовиті впертюхи. А Рочестер – ще й ошуканець. У день весілля виявляється, що він одружений. Замолоду взяв за дружину креолку Бертю, і нині вона – безумна – живе на горищі Торнфілду. Джейн відтак пропонує роль коханки. Юна жінка від того втікає, блукає Англією і потрапляє до родини Ріверсів. Ідеальний містер Ріверс (він якраз дуже гарний) радить їй їхати з ним місіонеркою (і дружиною, ясно). Але Джейн повертається до Рочестера, з яким трапилося нещастя. Від неї залежить порятунок його душі: він призвав її під час молитви, і вона те почула за кількасот миль від нього.

Роман написаний від імені Джейн – написаний переконливо, легко і майстерно. Так, що не відразу й помічаєш: більша частина сюжету – це розлогі монологи Рочестера. Джейн тут – просто слухачка.

Вікторіанська проза. Ми говоримо в ній не тільки про формування жінки як суб'єкта, жіночу індивідуальність, а про жінку як «індивідуаліста» в імперському світі. І тут її «робота» зводиться наразі до двох функцій: народження дітей і, скажімо так, спасіння душі. Такий стан речей відповідав «імперському проекту» Британії, він багато в чому забезпечив популярність «Джейн Ейр».

Перший пункт Джейн виконує «на відмінно». В епілозі вона приструнчує свою дику вихованку-французенку, родить своїх дітей. І сліпий після нещасного випадку Рочестер прозріває, тримаючи на руках немовля. Але для того мала загинути кольорова Берта. Щоб біла жінка законно посіла своє місце у вітальні, креолку зачиняють на горищі – такий закон «жіночої утопії» від Бронте. Він іще не раз озветься в жіночій літературі по всьому світу.

Щодо спасіння душі, все ще складніше. Останнім у романі згадано Сент-Джона Ріверса, того місіонера-самітника. Точніше, згадано про його смерть. Джейн відмовилася від його славної місії заради самопорятунку. І заради навернення Рочестера, який до того ідею про Божий суд і покаяння відкидав. Зрештою, цей же шлях самотужки проходить і юна жінка. Колись у дитинстві вона на репліку про «підставити другу щоку» кричала: «Треба бити у відповідь. І так, щоб у людей зникло бажання давати вам ляпаси». Вона відмовилася простити тітку, яка, вмираючи, розкалася. Але останнім у романі згадано якраз Ріверса – це і є прощення Джейн.

Ця ніжна книжка – потужна маніпуляція думкою і почуттями. Що не заважає їй бути просто хорошим романом про кохання, звісно.

«Дзяди», Адам Міцкевич

Багатослівні віртуозно-поетичні гострополітичні романтики. Цього разу польські. Або білоруські (у мові поета є численні білоруські елементи). Або литовські (і жемайтській говірці Міцкевич віддає пошану). Коротше, литвини. Найвідоміша з «Дзядів» — третя частина, де викладено теорію польського месіанства: це народ-мученик, який історично має страждати, щоб могли спастися інші, Христос серед народів. Але цим посланням масштабна «драматична поема» Міцкевича не вичерпується.

«Дзяди» — тетралогія. Тут є пролог «Упир», три частини, названі не по порядку, а «друга», «четверта» і «третья», а на додаток — тематичний цикл віршів «Уривки з третьої частини» і незакінчена (?) «перша». Це такі три повноцінні драми, сюжетно не пов'язані й оточені суто поетичними фрагментами. (Складна яка форма!). Уже назва вкаже, що мова піде передусім про системне зіткнення двох світів — мертвих і живих.

Перехід мертвого до світу живих — цю тему романтики примічали. То ідеальний насправді спосіб міркувати про те, що є людиною і не-людиною. У «Дзядях» світ живих відвідує мрець Густав. Проводиться поминальний обряд і злітаються душі померлих. Немовлята, щасливі по смерті, не просять ритуальної їжі, лише два гірчичних зерна, щоб не забувати, що життя гірке. Приходить душа проклятого пана, якого за гріхи і жорстокість мучить вічний голод. Приходить Зося, яка прожила порожнє життя, бо нікого не любила — вона і після смерті приречена на нудьгу. Слідом за Зосою приходить страшна примара, це, напевно, і є Густав.

Він входить у дім священика, і той помічає: привид безумний. Саме безум, а не смерть. Густав — самогубця, жертва нещасливого кохання. Цікаво: кохана Густава — формально ще жива, але він зве її мертвою: смерть бо буває різною. Відлюдник марив про ідеальну любов, а жінка обрала багатого нареченого, — розказує. Але одна за одною гаснуть три свічки на столі — Густав має повертатися до світу мертвих. І цієї миті Ксьондз упізнає гостя: це був його прийомний син. Густав приречений щороку убивати себе: він примара і людина одночасно, він (нагадаю назву прологу) упир.

Герої «Дзядів» (не лише «любовних» частин, а й третьої — політичної) цікаві якраз своїм невизначеним екзистенційним статусом: вони одночасно належать обом світам, за фактом не належачи жодному. Така собі вічна й наочна трагедія «напівкровок»: Густав поскаржиться, що до біди довели його зокрема Руссо і Гете, європейські мудреці, але він міцно прив'язаний до «тубільного поганства» тих, хто молиться на дзяди за померлих і готує три поминальні свічки про всяк випадок.

Ідея двох світів у Міцкевича не пов'язана з актом неприйняття одного з них (для романтиків то нетипово). Радше так: в окремому випадку тут міститься все суще, саме так творяться два світи, включені один в один — наче трикутник, вписаний у коло. Такі світи — компліментарні, а не ворожі. Тому історія Густава, який знову і знову втикає ніж у серце, аж ніяк не суперечить думці про велич страждання його народу. Він чужинець-трикутник, вписаний в коло країни, приреченої бути Чужиною.

«Див.: стаття “Любов”», Давид Гроссман

У романі говорить дитина, ба більше: особлива дитина — яка бачить світ інакше; а те, що їй реальність — нам фантазмагорія, в якій із вороняти має вирости нацист. Але тоді має прозвучати щось конче важливе! Бо потрібна простота і безпосередність дитини, щоб озвучити складне. І треба те викривлене сприйняття особливої дитини, щоби прозвучало щось, про що «нормальні дорослі» воліють промовчати.

Ізраїль середини 1950-х. Дев'ятирічний Момік — дитина першої повоєнної генерації, перше покоління після Голокосту. На його вулиці (хоча яка там вулиця, закапелок) більше немає дітей-ашкеназі. А кожен дорослий біля нього має на руці номер. Момік переконаний, що то є код, який треба зламати, щоб дорослі почали говорили правду про «країну Там». При Моміку вони про Там і про Нацистського Звіра тільки побіжно згадують, далі малий уже собі фантазує, звіряючись із Єврейською енциклопедією (див.: назва роману). Усе починає мінятися, коли до них переїздить безумний бабусин брат. Його вважали загиблим, а виявилось, що весь цей час він був у психлікарні. В мареннях старого починає проступати і Націкапут, і країна Там. Моміка ж по-справжньому звать Шломо Ефраїм Нойман, і він каже, що якби можна було, то у нього було б іще більше імен. Він забрав би собі імена всіх загиблих юнаків звідТам.

Проблема, про яку зараз починаємо забувати. Люди, які вижили в Голокості, здебільшого про власний досвід не свідчили. Вони воліли забувати. Голокост замовчувався — прицільно: і саме в єврейській громаді передусім. У «Див.» — болісно-наочна проблема не офіційної пам'яті чи вшанування пам'яті загиблих, а власне — приватні свідчення тих, хто вижив. Малий Момік стежить, як споряджається неподалік Яд Вашем. Але в цей же час лише через відверту маніпуляцію емоціями батька (він йому читає Шолом-Алейхема), може видобути з того спогади про часи до Катастрофи. Його батько — зі Львівщини, до речі, мама ж — здається, якраз із Єгупца. Безумного діда Момік просто катує, приманюючи Нацистського Звіра на його улюблену поживу — на єврея. Дід Аншел починає розказувати: історії, в які неможливо повірити — Момік клянеться, щоб ніколи того не забути, і тут же забуває. «Ми всі щось принесли з собою звідтам, і тепер воно сидить у всіх нас», — каже старша подруга Моміка. І так, світ «Див.» ущерть заселено безумом.

Момік виросте, звісно. В дорослого чоловіка-письменника, який у середині 1980-х усе ще намагається почути ті історії, які забув у дитинстві. І ростить сина, в чомусь дуже схоже на те, як вигодовував тоді вороня, намагаючись побачити в ньому прояви Нацистського Звіра. («Див.» вийшов 1986 року, в роман ще встигла «вскочити» Ліванська війна 1980-х). Але це вже інша історія, в якій герої улюблених дитячих книжок старіють і втрачають розум у концтаборах.

Неймовірної потужності книжка Гроссмана, бо про Катастрофу тут нам розказує дитина, котрій не відомо ще: в Історії нема припущень, тільки факти. І якщо цьому первістку вцілілих захочеться уявити, що Бруно Шульца не було вбито, а він відростив собі зябра, перетворився на лосося і втік в океан... То хто ми такі, щоб це заперечувати?

«Дикі лебеді: три доньки Китаю», Юн Джан

У XX столітті формулою на позначення жіночого пригноблення стало «китайське бинтування ніг». Звичай деформувати дівчинці стопу, щоб вона ніколи не могла ходити, зате страждала від болю і тим засвідчувала свій високий статус та красу. На це погоджувалися дівчатка. Це з ними робили матері.

«Лебеді» – автобіографічний роман сучасної китайської письменниці, він був опублікований уперше 1991 року, коли таке-от варварство, як бинтування ніг, давно вже засуджено і припинено прогресивним людством. Тільки прогресивне людство живо-винахідливе, коли йдеться про спосіб контролювати свободу жінки. «Лебеді» створені за відомою з американської літератури моделлю «історія рабині», показово.

«Три доньки» з назви – жіноча лінія однієї китайської родини: бабуся, мати, онука.

Бабуні Юйфан почали бинтувати ноги, коли їй було три – красуня. Родина не була можливою, тож дівчину віддали за наложницю генерал-губернатору. Чоловіка побачила тільки через шість років. І народила від нього дівчинку, Дехун. Ця дитина була єдиною спадкоємицею генерала, і коли Юйфан зрозуміла, якою несвободою це загрожує обом, то збрехала про смерть дитини і втекла назад до батька.

Дехун із 15 років була активісткою Комуністичної партії. Пошлюбилася з високо номенклатурним чоловіком і народила Юн Джан. Теж не сильно щасливе подружжя: робота на партію була важливіша за любовні стосунки і виховання дочки. Їх регулярно кидали на «ідеологічні роботи» в провінції. Втім, Дехун народила ще п'ятьох дітей.

Перші чіткі спогади Юн Джан пов'язані з участю в загоні хунвейбінів. У часи культу особи Мао її батьків визнали за відступників, їй випало стати дочкою ворогів народу. Потрапила під хвилю «перевиховання» і важко працювала на селі. Після смерті Мао спромоглася втекти до Британії.

Новітня історія Китаю в трьох жіночих долях. Де межі між цією літературною автобіографією, жахливою у деталізації етнографією та неупередженою історичною хронікою – не очевидно. Юн Джан тонко поєднує свій унікальний життєвий досвід із поглядом на життя китайських жінок людини ззовні: не захлинається накопиченням екзотизмів, але нічого і не спрощує. І кожного разу, коли от-от виникне відчуття: «Цього не могло бути в XX столітті!», авторка випереджає його, доводячи історичну достовірність своєї розповіді. Дівчинці в три роки калічать ноги, бо інакше то буде величезний сором її та її родини. Вона до кінця життя буде залежна від милості батька і мужа. Вагітна жінка-комуністка іде пішки тисячі кілометрів до міста, куди її скерувала партія, тоді як її чоловіка везуть джипом. Вона втратить дитину. І нікого не має ріднішого дитина ворогів народу за Мао. Але «Лебеді» – все-таки роман. І до речі, книжка ця в Китаї досі заборонена.

Коли йдеться про соціальні трансформації, саме жінки стають вразливими. Те, що Історія робить із людиною, не завжди без залишку дорівнює тому, що Історія робить із жінкою. Тиск авторитарної системи тим більше відчутний жінці, що зброєю її стає не тільки чоловік поруч, а й жінка-поруч – власна дитина зокрема. Тому в назві роману вони всі – доньки країни, а не доньки-матері одна одній.



«Дівця Крістіна», Мірча Еліаде

Коли один із визначних філософів ХХ століття, виключний фахівець із проблем міфу і міфотворчості, пише страшну казочку про дівчину-вампіра, то це що завгодно, тільки не страшна казочка про дівчину-вампіра. Навіть якщо припустити, що румунський автор вирішив помститися Стокеру за Дракулу і заодно показати, що таке насправді «страшно про нечисть».

«Дівця» вийшла 1936 року, і Еліаде звинуватили в поширенні порнографії. Звідси і почнемо, либонь. Порнографію побачили в сценах сексуальної активності дев'ятирічної дитини: Сімін спочатку спокушає, а потім катує і гвалтує дорослого чоловіка. Втім, вона не зовсім дитина, а одержима демоном. Точніше, стриго – таким румунським злим духом, вампіром чи іншим не-до-кінця-мерцем. Мала та інші тамтешні жінки «підгодовують» убиту тридцять років тому Крістину.

Крістіна і за життя янголом не була: хороводилася з економом, лютувала над селянами. Під час селянського повстання 1907-го вирішила не віддавати землю бунтівникам, а натомість віддати їм своє тіло. Коханцю це не сподобалося, і він її застрелив: Крістіна перетворилася на стриго. Тепер у її колишньому маєтку живуть її сестра-сомнамбула та дві Крістинині небоги – Сандра і Сімін.

Є ще двоє гостей-чоловіків – археолог Назаріє і художник Єгора, наречений Сандри. До Єгора у снах почала вчашати вампірка – тричі: з кожним разом вона стає все більше «втіленою», а Сандра натомість згасає. (Між тим, стриго натхненно декламує Емінеску, бо саме у нього Еліаде сюжет позичив). Під час останніх гостей Крістини художник і вампірка мають стати коханцями, і тоді «нечиста жінка» остаточно перейде в цей світ.

Очевидно, що це твір про ініціації: хтось тут, проходячи певні ритуали, весь час міняє свій статус і подобу. Але які саме? А от тепер – більше про «нечисте». Жіночі персонажі тут усі як один «із придур'ю»: їхні різкі перепади настрою скидаються на напади одержимих, вони сексуально стурбовані, але власне до сексу в жодній не доходять, вони одержимі звіриним апетитом. А ще вони живуть окремо від чоловіків, які зайняли головний будинок. Жіночий простір тут – це зачинений флігель поруч, куди чоловіків не запрошують. Коли до кімнат, де живуть жінки, вперше потрапляє Єгора, він зауважує: тут «пахне інтимно по-жіночому», тобто йому пахне кров'ю. Секс із Крістиною в Єгора не відбувся, між іншим, бо коли от-от мало статися проникнення, він бачить кров, він весь у крові вампірки. Це кривавить рана, яку їй наніс коханець із попереднього життя. А ще «дівця» з назви – це не незаймана, а панна – та, що ще не народжувала.

Коротше. Є закритий жіночий простір, куди зась чоловікові. В цьому просторі відбувається жіноча містерія, сенс якої чоловіку незбагнений і ворожий. У результаті цих процедур одна юна жінка і одна «недовтілена» жінка мають отримати нове тіло. І кров'ю тут не харчуються, її позбавляються. Ще коротше: це таємні жіночі містерії, пов'язані з менархе.

Еліаде написав повість, у якій оголив одну з найглибших культурних фобій. Страх перед жіночим тілом, здатним до дітонародження. Жіноче тіло, яке менструє, жахає до смерті. Повість прочитали як порнографію. Цікаво, чому?

«Доба невинності», Едіт Вортон

Тонко іронічна, та разом із тим мелодраматична історія про любовний трикутник у вищому світі. Але цікаво, що то вищий світ 1870-х у Нью-Йорку, коли штати з-під влади Британії на державному рівні уже вийшли, але поведінковий і моральний кодекс усе ще ґрунтувався на відчайдушній спробі наслідувати Стару Європу. І чим штучніше поводитися люди Нового світу, тим ціннішу репутацію «вишуканих і освічених» вони мали. Вортон — така собі американська Остін, але де в англійки — гумор, там у Вортон — насмішка. А ще «Доба» — один із перших романів, який торкнувся теми інфляції маскулітності в модерній культурі. Що цивілізованіша спільнота, то складніше чоловікові відповідати «гетеронормативним» очікуванням. Рішучість, сміливість, готовність платити за свої рішення і вчинки. Все це, правда, не про Ньюленда Арчера, зовсім не про нього.

У вечір, коли в старій опері давали «Фауста» (а нову Метрополітен-оперу тільки почали будувати), адвокат і багатий спадкоємець Арчер, милуючись невинною красою нареченої Мей у ложі навпроти, помічає там іще одну жінку, «блудну» кузинку. Яскрава, гарна, старша (вони з Арчером однолітки, до речі), з поганою репутацією і гострим язиком — Хеллен, графиня Оленська. Бути біді. На тлі захопливих антропологічних описів нью-йоркського «світу» Ньюленд і Хеллен відчайдушно закохуються, але разом їм бути не судилося. Арчер вимагає Мей прискорити одруження, потім відкласти. Просить Хеллен розлучитися якнайшвидше з польським графом, потім залишитися дружиною того хлопа, але стати його коханкою. Потім одружується з Мей. А любить і хоче, звісно, Хеллен. Згодом планує втекти з Хеллен у Європу, але випадково робить Мей дитину... Минає двадцять шість років. Удівець Ньюленд стоїть під вікнами паризької квартири Хеллен. Хоче увійти. Але йде геть.

Конформіст Арчер і бунтарка Хеллен. Здається, їм не бути разом, бо на них тиснуть моральні приписи «світу». І це ж адюльтер для обох, між іншим! Ексцентрична Хеллен та ідеальна Мей. Здається, ясно, хто тут «добра жінка». От тільки Мей знає, що каже про вагітність, щоб утримати Арчера від розлучення, і знає про його кохання до іншої весь цей час. Її невинність-наївність вдавана. Цим трьом доведеться порушити аж забагато культурних кодів, щоб бути щасливими. Але ні. Вони вже щасливі. У світі Вортон усі герої — неймовірно вільні персонажі. Тут кожен сам і самотійно обирає, чого йому *не* робити. *Не* розлучатися. *Не* вагітніти. *Не* обирати. Затишна обитель безпомилкових *не*-рішень. Це вам не Фауст із його надлишком варіантів. «Я не зможу кохати вас, якщо від вас не відмовлюсь». Ну красиво ж!

«Добу» Вортон написала відразу по Першій світовій. Відбулася не просто зміна генерації між часом написання роману і часом, про який він написаний. Доба невинності таки закінчилася: і американські юнаки залишилися стояти лицем до лица зі своїми нереалізованими можливостями, перед зруйнованими ілюзіями, що їх обіцяли батьки. Як той нерішучий Арчер під вікнами жінки, яку все життя кохав. Назва роману — страшенно ядуча — закріпилася як мем, яким описують Америку кінця XIX століття. Вортон це сподобалося б.

«Добру людину знайти нелегко»,
Фланнері О'Коннор

Найвідоміше своє оповідання американка О'Коннор написала 1953 року. Йому пощастило: його читають багато і дуже уважно, це той випадок, коли авторка не просто дозволяє, а навіть наполягає: «Поставте всім моїм героям діагнози, будь ласка». «Добра людина» – вірєць «скупой» психологічної прози, коли нам просто описують ситуацію, а за нею ми самі собі маємо вгадати і вгадати глибину драми. А про таке сучасного читача двічі просити не треба.

Родина Бейлі подорожує з Джорджії до Флориди. Батько, мати, троє дітей, зокрема немовля, і бабуся. (NB: Старшого сина звати Джоном Уеслі, як засновника методистської церкви). Бабуся проти подорожі, а ще прочитала: із в'язниці зник убивця-злочинець Аутсайдер, і він десь у Джорджії зараз. Але Бейлі наполягає – і от вони в дорозі. Слухають бабусині байки про чари старого Півдня і «милих негрів», роблять зупинку в кафе, де спілкуються з власником, котрого всі завжди намагаються надурити (саме йому адресовано ту репліку про добру людину, саме він скаже, як важко таку знайти), відхиляються за вимогою старої від маршруту, через бабину кішку потрапляють в аварію. І ясно, що опиняються в заручниках у злочинців-утікачів (стара і до цього додалася). Бабуся молиться і намагається переконати Аутсайдера в тому, що він – добра людина. Поки по черзі вбивають її рідних. «Ти син мій. Ти один із моїх дітей», – після цієї репліки Аутсайдер убиває стару, останньою. Убивця весь час до неї звертається «матінка», до речі, і останні його слова про неї: «Добра була б людина, якби щодня в неї стріляти». В них немає іронії (сарказм – так, є).

Фінал, правду кажучи, більше гротескний, ніж трагічний, і вже точно не неочікуваний. Усі події до вбивства читаються як його передбачення. Здається, це історія Йова, у якого забирають по черзі все, чим він дорожить, бо тільки так він може досягнути волі і любові Бога. А може і не вона, бо співчуття до жертв у «Добрій людині» годі шукати. Насильство у світі О'Коннор – це просто спосіб показати: перетворення людини завершилося, нумо святкувати. Вона казала, що убивствами повертає своїх героїв до реальності. Це потім назвуть «радикальною реальністю» О'Коннор, добре назвуть. Бабця кричить, що не хоче до Флориди, але перша сідає в авто. Вона змушує звернути з дороги, пообіцявши малим скарби, яких не існує. Її репліка про «син мій» у фіналі – теж маніпуляція? Аутсайдер цієї миті вдягнений у сорочку вбитого Бейлі.

Питання: перетворення людини на що? Чому відверті у своїй перформативності акти насильства ми здатні тут «читати» як благодать? Фінальна репліка Аутсайдера – вона свідчить, що він *точно знає*, що відчувала під смертю стара. Чому? Тому що тут нема більше на що спиратися в моральних пошуках, окрім відвертого насильства. Розбиратися у світі О'Коннор із тим, що є злом, а що добром, доводиться «без авторитетів», «з нуля». Версію з Йовом, отже, можна викреслити. Убив – значить, зло. Просто ж?

А щодо моральних авторитетів, авторка-католичка дає малій і страшенно невихованій, до речі, дитині ім'я «головного» методиста і вбиває її в лісі. Теж просто. А тепер молиться.



Цей російський роман використали як «розмінну монету» в Холодній війні. 1956 року Пастернак пропонує рукопис до публікації кільком радянським журналам і тоді ж передає роман для видання в Італії. В СРСР текст заборонений. Але, попри тиск на автора, книжка виходить в Італії, далі – в Голландії, Британії, США. 1958-го Пастернаку присуджують Нобелівку, зокрема і за «Живаго». Письменник змушений від премії відмовитися. Роман залишається пропагандистським «по той бік» і антирадянським «по цей бік» аж до кінця 1980-х. Причиною стало зображення Пастернаком Жовтневої революції, до якої його герої залишилися антагоністичними. Втім, як засвідчив час, «Живаго» виявився не «розмінною монетою», а радше «нерозмінним рублем». Це справжній епос і разом з тим рідкісної психологічної глибини.

Від 1903 року – 45 років із російської історії, що відбилися в біографії однієї людини. Один із читачів сказав, що роман Пастернака написаний не про Живаго, а заради Живаго; вдале формулювання. Твір часто називають «ліричним романом».

Втім, як історичний роман «Живаго» ґрунтується на широкому «об'єктивному» матеріалі. Це не тільки спогади самого Пастернака, а й документальні свідчення про дві російські революції (скажімо, матеріали допиту Колчака). Ставлення ж до історії стає головною характеристикою кожного без винятку персонажа. Для «улюблених» героїв у романі Історія триває з моменту об'явлення Христа і має закінчитися безсмертям. «І яка вам різниця, що потім це назвуть пам'яттю. Це будете ви, яка увійшла в майбутнє», – уже не жертвність людини перед Історією, а зобов'язання перед нею. Людина помирає в розпал своєї роботи-над-безсмертям, – приблизно так це формулює один із героїв.

Дві книжки роману побудовано як свого роду контрапункти, це «дзеркала» з наскрізними мотивами (дороги, наприклад, чи похорону). Живаго-лікаря з першої частини відповідає Живаго-поет із другої. Нечасто бачимо «геніального діагноста» за роботою, хіба коли його як лікаря викрадають до партизанського загону. І бачимо чітко Юрія-поета. Остання частина роману – це «Вірші Юрія Живаго», вони завершують весь твір (сильна позиція!). І хоча за обсягом це лише 1/17 величезного роману, саме до поетичної збірки стримить сюжет. Живаго, між іншим, пише прозу, навіть більше – саме з прозою пов'язані його творчі одкровення, але ми бачимо в фіналі вірші. Дещо прямолінійно історія митця адресує нас до творів, написаних літературним персонажем.

Це один із принципів світобудови Пастернака-романіста: розняти ціле на частини. Якось навіть буквально. Юрій протягом роману «нарощує» ті вірші, які ми прочитаємо в кінці як цілісну поетичну книжку, але в цей самий час він послідовно «втрачає» власне фізичне тіло. Від сцени до сцени: часто непритомніє, його ранять, екстатує, хворіє, важко одужує, знову смертельна хвороба. Уже в першому фрагменті роману Юрій на похороні матері – і він до того ж син самогубця, про що ми поки що не знаємо. Шерегу втрат від шерегу здобутків уже й не відрізнити. Наче тіло героя по ходу сюжету переходить у «тіло роману». Юрій Живаго стає «Віршами Юрія Живаго». Сягнув безсмертя.

«Дон Жуан», Джордж Гордон Байрон

Романтичні бунтарі, темні страждальці. Згадуючи байронічних героїв, складно уявити, яким Байрон може бути смішним. Не просто смішним – саркастичним, глумливим, прицільно безжалісним. А його «Дон Жуан» – саме такий.

Поему написано (і не дописано) наприкінці 1810-х – на початку 1820-х. І ще перед оприлюдненням першої пісні Байрон усіх-усіх попередив, що пише свій найбільш високоморальний текст – так, наче ніхто не помітить його непристойного сюжету і не менш брутальних натяків на шлюб самого Байрона. (І вір після цього поетам-романтикам!). Поему друкували анонімно.

«I WANT a hero!», – цю репліку цитували тисячі разів: від високочолої поезії до поп-музики. Це найперший вірш «Дон Жуана». Я шукаю героя! Знайшов. Його дон Жуан найменше скидається на цинічного пройдисвіта-епікурейця, яким був до того. Він щира природна людина – мрія доби Просвітництва (час дії поеми – якраз XVIII століття). Мрії стають реальністю і вочевиднюється їхня небезпека. Донна Інеса ростить сина в повній відповідності до системного виховання а-ля Руссо. Жуан простодушний і наївний. Цинізм і мудрість, засвоєну з досвідом, йому позичає вже автор. На контрасті цих двох голосів – героя та автора – поему і збудовано. Тому вона і смішна: але це безжалісний сміх над божевільним, який чомусь сперечається сам із собою. Героя-то знайшли, а що з ним тепер автору робити – хтозна.

Всі колізії поеми так чи так мають вийти на типову романтичну розв'язку, яку автор (відомий якраз тим, що зробив романтичні розв'язки типовими) різко відкидає. Уже на рівні стилю: пишні до відвертої глупоти поетичні засоби тут (розгорнуті порівняння чи багатоповерхові метафори) описують ситуації прозаїчні й буденні та легко змінюються «низьким» стилем.

Шістнадцятирічний юнак крутить роман із одруженою жінкою, і багата родина від гріха подалі відправляє його в морську подорож. Корабель розбивається, пригоди і мандри починаються. Подорожуючи, Жуан мімікрує під відповідні «літературні типи»: в Севільї він – люблячий син (який позбавляється цноти з найкращою подругою матері і колишньою коханкою батька), на Сході – трепетний ніжний коханець із розбитим серцем, в Росії буде розпусним державником, в Англії стане причиною гучного розлучення, в Німеччині – такою собі реінкарнацією сентиментального Вертера, авантюриком-шахраєм буде в Італії. За задумом, Дон Жуан мав закінчити своє життя на гільйотині часів Французької революції.

Єдиний виняток із цього тотального глуму становить хіба любовна історія з грекинею Гайде, дочкою пірата, на острів якої він потрапляє після кораблетрощі. Союз двох наївних дітей закінчується тим, що батько коханої продає Жуана в рабство. Зрештою, складається враження, що ця історія є суто підготовкою до єдиного моменту в поемі, коли Жуан жінці відмовляє. Він живе таємно в гаремі, де оплакує втрачене кохання, і там відмовить владній султанші. Показово, що цієї миті він вдягнений жінкою – тобто, Жуан тут теж «імітує»: він не просто ховається серед наложниць, він є «копією» Гайде. Жінкою, вірною своєму втраченому коханню.

Отакої. Шукав героя – знайшов «героїню». І не вір після цього поетам-романтикам!

«Розшукується Дора Брюдер, 15 років, зріст 1.55, лице овальне, очі сіро-карі». Це оголошення з'явилося в паризькій газеті 31 грудня 1941 року. Люди зникають, трапляється таке. Люди знаходяться або ні. В 1989-му це оголошення читає чоловік, якому до рук трапилася стара газета. Виявляється, він добре знає будинок, де жили тоді батьки Дори. І в нього є свої «зниклі люди». Дора – єврейка, триває 1941 рік: простою історія не буде, ясно. Але першою згадана тут війна не Друга світова, а Алжирська. І взагалі, цей «нобелівський» роман написано не про війну.

Після того оголошення розповідач починає збирати інформацію про Дору. Її дуже і дуже мало, але він більш-менш реконструює її життя. Дізнається, що втекла з дому, потім втекла з християнського притулку для дівчат, куди її запроторили ще до того, як це стало практикою спасіння єврейських дітей в окупованому Парижі. Дору знайшли. Спочатку її утримували в перевальному пункті (чит.: тюрма), потім відправили до Освенциму. Була бунтаркою і носила синю «формену» спідничку. Все. Чому йому та дівчинка так болить?

Розповідачу в 1965-му було двадцять. Він не має досвіду окупації, тільки якісь розповіді батька про тодішні зіткнення з поліцією. І історії двох жінок, вголос не названих, які могли б повторити долю Дори, але врятувалися. Ця його цікавість до подій, що його безпосередньо не торкаються – такий собі тягар попередніх генерацій. Батькової, себто. З яким у розповідча напружені і складні стосунки. Як і Дору, після розлучення батьків його запроторили в католицький притулок. Як і Дору, його здали поліції. Він блукає лабіринтами лікарні, щоб знайти палату, де помирає його тато. Не знайде. І потім блукатиме так само вулицями Парижа, щоб знайти Дору. Не знайде.

У дослідженнях міста і в розслідуванні чужої біографії він дивовижно ретельний. Весь час звіряється з картами й документами. Але показово: за «точку відліку» – вокзали і метро. І навіть паризькі вулиці, що їх він вголос назве, міститимуть корінь із значенням «вокзал». Це маршрути внутрішньої втечі, очевидно, символом яких стає потяг (як відомо, пройде тільки там, де є рейки – контрольована втеча). Втім, може бути простіше: вулиці міняються, руйнуються і перебудовуються, метро – ні. Такі собі міські лабіринти вічності.

І він, і Дора мають право на секрети. Скаже прямо: історія і час є тим, що оскверняє наші таємниці. Сакральність спогадів йому важить. От згадає поспіхом: я терплячий, вмю годинами чекати під дощем. І залишить уже нам право здогадуватися, яка особиста історія стоїть за тим чеканням. У біографії Дори – ще більше лакун. Це як сліпі зони в оці: в кожному оці є така незряча плямка, завдяки їй зоровий аналізатор працює. Але сліпі зони в очах несиметричні. «Асиметрію» життєвих досвідів двох героїв «Дори» творить якраз досвід окупації та наглої смерті.

Двоє втікачів, із них одна загинула, другий вижив і намагається розповісти її історію. Не розповідь. Навіть своєї не розповідь. Зниклі люди часто не знаходяться.



Magnum opus нобеліантки 1991 року. Він був опублікований 1979-го і тут же заборонений «за нагнітання революційного психозу». Роман насправді політичний і навіть ідеологічний, не без захвату від «лівих» ідей. Його героїня – Роза, дочка Лайонела Бургера (звідти і назва) – бореться з апартеїдом у Південній Африці в 1970-х, ідучи в цьому по слідах батька-комуніста. Авторка «Доньки» була білою (біла жінка-єврейка-африканка, якщо точніше) і жила в ПАР «по сей бік» колірною бар'єру. Але саме її проза стала одним із найгучніших звинувачень апартеїду в художній літературі.

Питання про прозу Гордімер в ХХ столітті – це, зокрема, питання: наскільки ангажованим у політику має бути добрий письменник? Відповіді, звісно що, немає.

Двадцятишестирічна Роза – біла активістка антиапартеїду, її мета – скинути злочинний уряд ПАР, не менше. У романі чергуються дві форми оповіді. По-перше, такі собі масштабні картини історії боротьби проти апартеїду, історія повстання в Соуето 1976-го (тоді Розу арештують) чи окремі моменти біографії Нельсона Мандели. Між іншим, Гордімер брала участь в підготовці відомої промови Мандели «Я готовий померти», а сам Мандела у в'язниці читав її «Дочку». Ба більше, родина Бюргерів має реальний прототип – це сім'я Брема Фішера, адвоката Мандели (промови Лайонела на суді – це цитати з промов Фішера, наприклад).

Другий шар роману (цікавіший і переконливіший) – внутрішні монологи Рози, що їх вона адресує до мертвого вже батька, якого закатували в тюрмі, чи до друга Конрада, чи до першої дружини батька, тощо. Дівчина переконана, і в кожній такій промові відчайдушно прагне переконати і нас: у ситуації тотальної несвободи сама вона вільна від будь-якої соціальної ролі, яку їй намагаються нав'язати. Дещо двовимірною, але психологічно достовірною спробою. Уявні співрозмовники Рози, зрештою, зайвих питань не ставлять.

Рішення брати участь у політичній боротьбі Розі легко не дається. На початку подій в Соуето вона просто ховається в Європі в компанії європейського коханця-професора. Але там жінка стрічає чорного хлопця, який певний час жив у її родині. Вона намагається його гукнути – «Боссі» – за родинним прізвиськом. І цієї митті розуміє: справжнього імені темношкірого юнака вона ніколи не давала собі завдання запам'ятати. Версія про внутрішню свободу Рози руйнується просто на очах.

Стилістична різниця між двома типами оповіді в романі – колосальна. Здається, було завдання: порівняти, як Розу бачать і чого від неї хочуть – і як вона сама себе бачить і що собі хоче. Такий от ефект – євангеліє і апокриф під однією обкладинкою. Авторка «Дочки» робить ставку, очевидно, на перше: історична частина динамічна і проблемна, опис повстання насправді – одна із найкращих «міських баталій» у художній прозі. Гордімер в принципі важливий конкретний «простір споглядання».

Місце дії майже всіх творів авторки – її рідний Йоханнесбург. Там перемішані білі й чорні, колишні й теперішні раби. І як чесно скаже в одному з монологів Роза, всі тут шукають один в одного не розуміння, а усамітнення. Але хто її почує, коли за вікном галасує революція?

Канібал із назви – не вказівка на діету героя. Це прізвисько батька головної героїні – Лусії Ромеро. Вона не народила дітей, тому певна, що приречена залишатися тільки чиєюсь дочкою: або мати, або дочка – вибір життєвих стратегій небагатий.

Напередодні Нового року зникає чоловік Лусії. Пішов до вбиральні в аеропорту і не повернувся. Його, непримітного фінансиста, викрали – згодом зателефонувала з вимогою про викуп терористична організація. Виплутуватися з цього всього Лусії допоможуть двоє сусідів – старий Фелікс і молодий Андріян.

Мала б уже навчити сучасна проза: детектив ніколи не є просто детективом. У випадку «Дочки» говоримо про роман-самоідентифікацію; на цей різновид роману багаті насамперед країни з бурхливою кривавою історією. Іспанія ХХ століття підходить до того ідеально.

Було б банально порівнювати будь-який іспанський роман із «Дон Кіхотом», правда ж? Але «Дочка» до того надається. Лусія Ромеро – дон Кіхот, її старший компаньйон Фелікс Робле – Санчо Панса. Лусія визнає, що плутає реальне життя і вигадане. Але вона вже не добра читачка, а погана письменниця (next level). Уже в першій частині жінка «закрутить» карколомний символічний сюжет. 28 грудня – на День невинних мучеників – її любий чоловік зник, залишивши високу фатальну красуню Лусію ридати посеред зали відльотів під виходом 26-В. (За нумерологією: особистісні «кармічні» борги). В наступній же частині стане ясно: бреше. Сталося це 30 грудня, Лусія мала-худа і непрезентабельна, а чоловіка свого давно не любить. На героїню лицарського роману претендувати складно, але ж хочеться. Щодо Фелікса, то він народився в рік закінчення Першої світової, тому названий «Щасливчиком». Це іронічно, бо життя йому випало складне. Фелікс – ідейний терорист, грабіжник, зрадник. Він теж свою історію почне з попередження, як і Лусія. Та міркує про перевагу вигадки, цей скаже: якщо обирати жанр, в якому живеш, то я обираю шахрайський роман, бо в ньому герої уміють виживати.

Лусія «зчитує» цю вульгарність аналогії з «Дон Кіхотом», тому дратується, коли Фелікс говорить про них як про «ми»: ми знайдемо гроші, ми повернемо чоловіка тощо. Вона нарешті готова стати Я. Але навіть у назві Лусія – просто дочка, і то навіть батько тут «правильного» імені не має. Вона дочка когось, хто сам не знає, хто він: копія копії. 1999 рік. Героїня Монтеро намагається зрозуміти, ким вона є. Нічого кращого не вигадує, як переформулювати питання: ким вона не є. Вона не є чоловіком. Ані нарцистичним егоїстом Канібалом. Ані ніжним хлопчиком Андріяном (стосунки з ним – це відлуння її інцестуальних фантазій, але за дитину вже не вона, а він). Ані авантюристом Феліксом. І вже точно не її ошуканцем-мужем. А ще не є доном Кіхотом. «Дочка» – роман про чоловіків. А найбільше, виявляється, дочка Канібала схожа на свою собаку – стару ліниву повільну Тюлениху, яка у фіналі роману зручно вмощується в фотелі й виглядає абсолютно щасливою.

А! Ще там у романі буде історія величезного фінансового скандалу на державному рівні. Але це вже інша історія, ви ж розумієте.

«Дочки аптекаря Кіма», Пак Кьонні

Соціально проблемний сімейний роман відомої корейської авторки. Написаний у 1960-х, нині уже вважається класикою. Щоправда, авторка «Дочок» відома не цим камерним мінорним текстом. Вона написала 16-томну «Землю» про Корею XIX-XX століття; і тепер, коли говорять про південнокорейську літературу, то мають на увазі саме цю сагу. Але «Дочки» – реалістична оповідь (у сенсі «критичного реалізму») про абсолютно ординарних людей та їхнє абсолютно неординарне життя дасть уявлення про характерний стиль класика корейської літератури не згірше за ті 16 томів. (Будемо реалістами. В сенсі «скептичного реалізму»).

Три генерації однієї родини. Дочки з назви – це третє покоління. П'ятеро дочок – п'ять сюжетних ліній, але до них мова дійде не відразу. Спочатку, як годиться в повільному романі, буде розлогий екскурс в історію містечка Тоньон, де всі вони живуть. Детальний опис портів, будівель, ремесел, соціальних структур – таке собі занурення в життя країни, про яку мало хто знає. В оригіналі герої говорять на південно-східному діалекті корейської, цитують місцеві легенди і пісні, тож дещо задушливих «екзотизмів» тут не бракує навіть оригінальному читачу.

І от, коли захлинулися в політично-географічному нарисі, з'являються нарешті герої: Бонже, Бонньон і Бонхі, двоє братів і сестра. Кім Сонсу – син Бонньона, аптекою володіє Бонже. Матір Кіма, яка не витримала чоловікових знущань, накладає на себе руки – труїться. «Ніколи не буде нащадків у тих, хто отруївся миш'яком», – констатує оповідач (передвіщаючи долю вже наступних генерацій). Бонньон убив людину і втікає з країни. Після смерті дядька Кім Сонсу стає аптекарем. Більше старшої генерації не побачимо. Вони свою роботу виконали: «Кім народився під нещасливою зіркою» – забезпечили родину прокляттям.

Кім Сонсу одружується з Хансільтек. Це був договірний шлюб, і не сильно щасливий. Вона родить йому сина, але той помирає від віспи. Далі у подружжя народжуються дівчатка, через що жінка стає глибоко нещасною і згадує прокляття. У самогубців не буває спадкоємців, читай правильно: дітей-хлопчиків. Йонсук, Йонбін, Йоннан. Йоннок, Йонхе між тим включаються в цю круговерть родинних вроків і поповнюють «чорнушні» сімейні архіви. Вдовіють, хворіють на рак, втрачають дітей, виходять заміж за нелюбих, їх зраджують, калічать...

Окупація Кореї Японією, корейсько-японська війна, розквіт «нової релігії» Тонхак – вони до того видаються, насправді, напрочуд конгеніальним тлом. Прокляті тут усі – окремо взяті нещасні дівчатка та їхня сумна вітчизна. Час дії: з 1864-го до 1930-го.

Цей непомірний, ба трагічний фаталізм усіх членів родини, присмачений цитатами зі страшнющих казок і недовірою щодо будь-якої релігійної думки про осяйну благодать, змушує сумніватися часом: чи це справді *реалістичний* роман? Там є чимало фантастичних або містичних елементів. Пак Кьонні активно шаманить разом зі своїми дівчатками Кіма, щоб бодай трішки вони були щасливішими. Але все ніяк.

Кажуть, роман має багато автобіографічних рис. Авторка «Дочок» казала була, що ніколи не почала б писати, якби була щасливою жінкою. Можна вірити.

«Дракула», Брем Стокер

Сучасним румунам було б що сказати Стокеру. Бо як то — жити в краях, про котрі тільки скажеш: «Трансільванія» — і відгукнеться луною: «Вампіри»? Переконали, що Влад Цепеш не був упирем — та хто ж їм вірить. 1897-го виходить у світ роман «Дракула». І як усе закрутилося! До речі, спочатку то взагалі мала бути не Трансільванія, а австрійська Штирія. Не пощастило просто.

Поки Джонатан у Трансільванії оформлює продаж нерухомості для графа Дракули і підгодовує трьох вампірес, у Лондоні на нього чекає наречена Міна. Замість Джонатана до Лондона приїздить труна з могильною землею, а в ній — вампір. Першою жертвою стане подруга Міни — Люсі, обернена на упиря. Її намагається врятувати професор Ван Хельсінг, але не вдається. Міна повертає додому хворого Джонатана, той впізнає в Лондоні Дракулу. Вампіра починає переслідувати компанія винищувачів на чолі з Ван Хельсінгом, він пробує врятуватися втечею назад до Трансільванії, але його вбивають. Як і годиться вампіру: відкривають труну, відрізають голову і проштрикують серце. (Ритуал придумав Стокер, він же вигадав, що вампіри бояться часнику — прижилося).

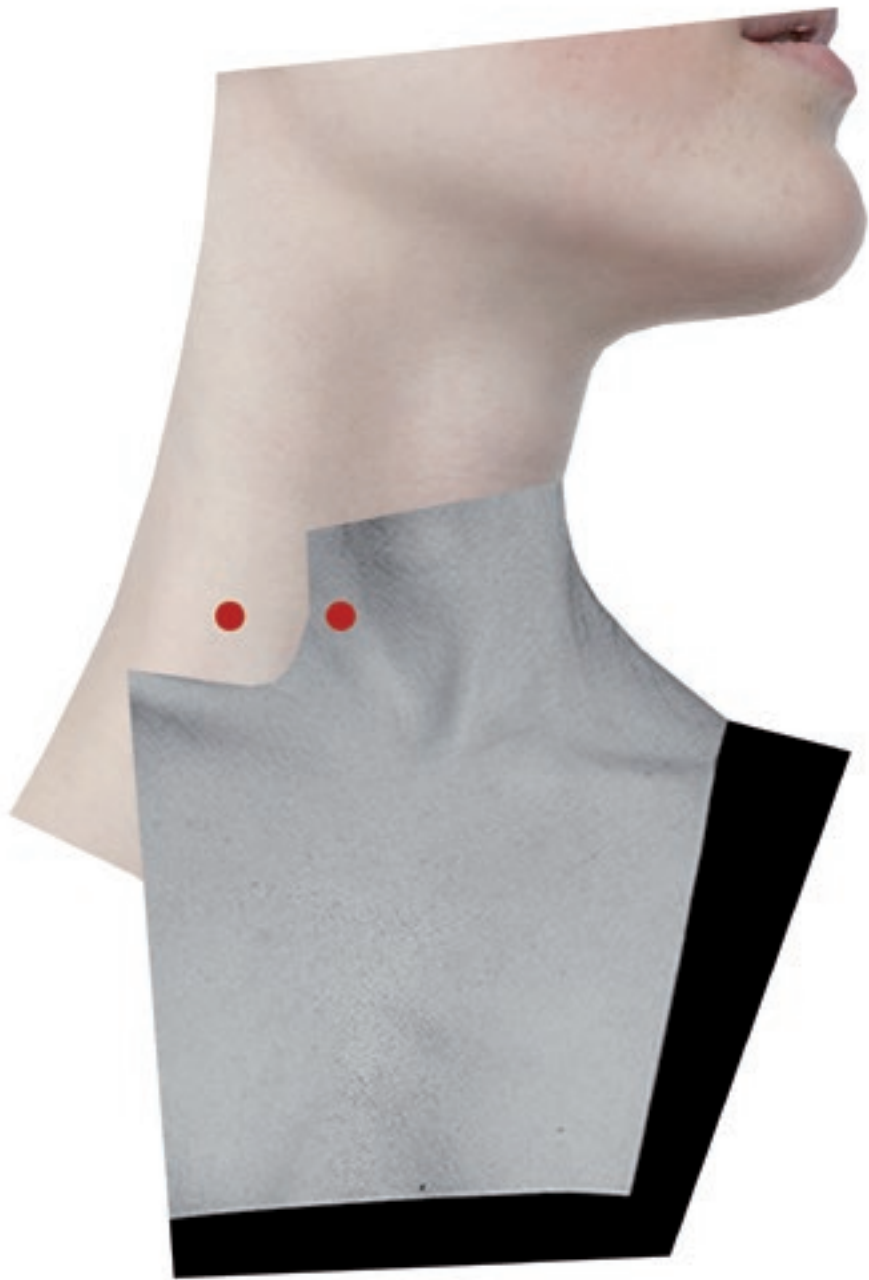
«Дракула» — епістолярний роман. Колись страшенно популярна форма роману-в-листах, на кінець XIX століття вона «видохлася». Звернувшись до неї, Стокер посилював достовірність і правдивість фантастичної історії, адже розповідали про неї своїми словами безпосередні учасники. У цей же спосіб читачу надавалося таке собі вуайеристське задоволення, адже читали чужі приватні листи. І головне: завдяки такому поєднанню «чистісінької правди» і «безсоромного підглядання» виникав ефект жахливого. Страшно і соромно, страшно соромно і соромно, бо страшно — ідеальна установка для літератури жахів.

Рятує (безуспішно) Люсі, знищує Дракулу компанія з лікарів, юристів, теологів (переважно). Показова коаліція людей із дослідницьким складом розуму. Навіть містичні явища потребують наукового обґрунтування. Вампіризм, за Стокером, схожий на хворобу: ним заражають, передаючи «вірус» через кров. Тієї хвороби прагнуть, бо забагато в ній від сексуальних насолод. Але йдеться, по суті, про демонічну одержимість. І юрист тут, щоб засвідчити заповіти — книжка про смерть, не забуваймо. Отже, небезпека, секс, віра, смерть — і все в одному ковтку.

Сексуальність у романі прицільно неоднозначна. Зрештою, Міна виходить заміж уже після того, як «пізнала» спокуси графа; і за Джонатана, його теж уже «спробували». Четверо чоловіків, троє з яких так чи так захоплювалися дівчиною за життя, прийшли її убивати, бо належить вона тепер п'ятому. А полку Люсі, між іншим, на немовлят. Це зветься мобільною сексуальністю нині. А тоді — ще одне джерело жаху для вікторіанського читача. Та зрештою, здатністю «народжувати» тут володіє виключно Дракула!

І Бог — саме його «пародіює» трансільванський граф. Його «поцілунок» — першопричина вічного життя, всі вампіреси створені Дракулою, вторинні. Він — той Батько, якого тут прагнуть і страшаться. (У блюзнірстві Стокера звинувачували, не сумнівайтесь).

Коротше, ця книжка не мала жодних шансів не стати популярною. Але щоб аж так...



Вони сидять, розмовляють, кидають посеред розмов якісь недоречні буцімто репліки про спеку в Африці, зізнаються одне одному в коханні, п'ють чай і спостерігають, як цієї миті руйнуються їхні життя. Такі всі п'єси Чехова, і «Дядя Ваня. Сцени з сільського життя» — така ж. Її фінальна репліка: «Але зачекай, дядя Ваня, зачекай... Ми відпочинемо!» вимагає того відпочинку як вічного спокою, єдина оптимістична розв'язка тут — смерть, якої не уникнути (в тому й оптимізм). Чехов вважав ту п'єсу невдалою, її успіху щиро дивувався. Читача натомість заворожила ця «драма буденності», «трагедія без героїв». Та й чарує, від 1889 року.

Іван Петрович Войницький, сорокасемирічний дядя Ваня, багато років наглядає на маєтком померлої сестри, першої дружини професора Серебрякова. Професор одружений удруге — на молодій красуні Олені Андріївні, від першого шлюбу має дочку Соню. До помістя часто заїздить доктор Астров. Дядя Ваня закоханий в Олену, Олена симпатизує Астрову, Астрова любить Соня. Професор вимагає продати маєток, який є Сониним спадком. Войницький, який от-от залишиться на вулиці, у розпачі: «Пропало життя!» і намагається застрелити Серебрякова, а потім — покінчити з собою. Конфлікт залагоджується: дядя Ваня і Соня залишаються наглядати за маєтком, Серебряков із Оленою їдуть, Астров теж. Карта Африки висить на стіні, «мабуть, нікому тут не потрібна».

Очевидні сторони конфлікту — дядя Ваня і професор Серебряков (разом із їхніми «анімами» Сонею і Оленою). Було б їх читати як протистояння мудрої провінції і метушливого міста, бо в назві ж фігурує «сільське життя». Але складніше: дядя Ваня багато років захоплювався професором. Раптом він розуміє, що Серебряков — старіюча людина з нестерпною вдачею, іпохондрик, поверховий і нечистоплотний науковець. І це таке саме викривлення, як колишній захват. Професор має непросту біографію, Войницький не дарма радить йому писати мемуари: син дядька, бурсак, сам добився вчених ступенів і кафедри (між іншим, служив Серебряков, здається, в Харківському університеті), увійшов до вищих кіл, мав шалений успіх у жінок. Біографія проситься в авантюрні книжки, а не в сільські драми. Важко не стати розпеченим увагою старим. Дядя Ваня шанує в професорі те, чого сам позбавлений. Це зовнішній конфлікт, але не соціальний — а антагонізм самозахоплення і самоприниження, за природою своєю дуже подібних. Це таки драма — конфлікт високих емоцій одного порядку.

І між цими двома (парами) — пошляк Астров. Російське слово «пошлость» складно перекласти, а це поняття наріжне для Чеховського світу. Це таке тихе самонавіювання про власну значущість, замішану на комплексах провінціала. Всі у п'єсі пошляки, але Астров єдиний, хто власну тривіальність усвідомлює.

Їхнє життя не склалося, як того хотіли чи заслуговували. Відгули сутички, пристрасті, зруйнувалися надії і сподівання. На «діалектику» самоприниження і самозахоплення очікує один фінал — смирення. Тоді всі їдуть, він відкриває бухгалтерські книжки і записує: «2 лют. олії 20 фунтів». І карта Африки, правда, тут не потрібна вже.

Літературні скандали з кінця XVII століття Європі стабільно постачає саме французька проза. От і 1998-го оприлюднили «Елементарні частки», і обуреним не було числа. Непристойний сюжет і ксенофобські сентенції привернули увагу до роману, а письменницька майстерність автора утримала її достатньо довго, щоб твір став симптомом хвороби під назвою «стурбована Європа». Дещо парадоксально, «Частки» — взагалі-то фантастичний роман, у якому не мали б відчитувати політичний маніфест, уже виходячи з граничної умовності «жанру». Але так сталося.

У пролозі повідомлять, що історію цю розказують із майбутнього 2009-го, і робить то «бог майбутнього» (сам так називається), поліпшений клон *homo sapiens*. В одній «середньо бідній» європейській країні жили собі двоє братів (у них спільна матір): учитель літератури Брюно і біофізик Мішель Держинські. Мішеля виховувала бабуся, її смерть справила на нього жакхливий вплив, після втрати він не здатен кохати. Він займається проблемами клонування і навчився «видаляти» кохання з репродукційних процедур. Нічого особистого, просто секс, точніше: просто оргазм — і нова раса безсмертних вільних від деструктивних емоцій людей. Процес «вирощування» таких істот Мішель адресував академічній спільноті, а сам щез. Поки Мішель працював і утримувався від любовних і сексуальних стосунків, Брюно трахався направо і наліво. Це наслідок серії згвалтувань, яку він пережив у дитинстві-юності. Коли Брюно втрачає потенцію, то добровільно закривається в дурці.

Людство має зникнути. Це послання «Часток» пряме і недвозначне, а наприкінці XX століття з ним не сильно хотілося сперечатися. Тому почали полемізувати зі спробою Уельбека аналізувати сексуальність як нову «лінію стратифікації» суспільств. Секс у його художньому світі насправді стає не просто об'єктом споживання, а способом; він є критерієм самоідентифікації, чимсь схожим на клас, і відтак передбачає нову «класову нерівність» і «класову ненависть». Є люди сексуально задоволені і сексуально дискриміновані (ясно, що герої-брати — по різні боки сексу). А де є антагоністи — там бути зіткненню, і жупел сексуальної революції почне тинятися Європою не згірше за свого класового попередника.

Пролог і епілог «Часток» переконують, що нарешті у світі запанувала гармонія, яка базується на серійних «саморобних» оргазмах кожного індивіда (там у людей тепер ерогенні зони по всій поверхні шкіри). Світ переможного онанізму, вітайте. Головне питання до роману Уельбека, здається, мало б виглядати так: це утопія чи антиутопія?

«Новому класовому суспільству» відповідає нова ідеологія — гламур, глянець. Він провокує потужний метафізичний поворот у свідомості, який до того спричинила хіба поява християнства. Бути привабними (не значить «бути красивими») — нова філософія. Братам близько сорока років, ця філософія в період «кризи сорокаліття» одного приведе до наукового відкриття планетарного масштабу, другого — до психлікарні.

Як зробити зі страху старіння роман, за який тебе зненавидять всі й надовго? — Спитайся у живого класика Уельбека.

Кажуть, не Олександр Македонський був видатним, а йому пощастило з Плутархом, який оспівав його подвиги. Героя робить той, хто правильно розповість історії його діянь. Отож, Енею пощастило з Вергілієм, точно.

Пам'ять-фама – це такий собі нерелігійний варіант спасіння душі. Її три обов'язкові компоненти: героїчні вчинки, записи про них і пам'ять нащадків, яку ті записи забезпечують. Щодо «Енеїди», то тут бачимо справжній фама-фулхауз. Герой Троянської війни Еней переселився до Італії з уцілілими залишками свого народу, де об'єднався з латинами і заснував Лаванію, а згодом – Альба Лонга, які стали початками Риму. Це діяння. Вергілій десь між 29-м і 19-м роками до н. е. написав про це поему. Це «записи». Ті 9996 Вергілієвих віршів відтоді читають, перекладають, вивчають і наслідують. Це уславлення.

«Енеїда» – вірцева героїчна поема, точніше: поема про Героя. А ще: абсолютний вірєць імперського тексту, який у такому статусі і використовується (навіть якщо йдеться про пародії на «Енеїду», то маємо антиімперський текст, але написаний за тими ж, що й у Вергілія, принципами). Поема складається з 12 частин, перші шість наслідують «Одіссею», другі шість – «Іліаду». У першій половині Еней мандрує (світами, зокрема) в пошуках місця, де може заснувати нову Трою, потрапляє тим часом у різні пригоди. У другій частині описуються битви за панування в Італії (списки племен, які виступили проти Енея, не поступаються легендарним перелікам кораблів у Гомера). Вергілій мав очевидну політичну мету: оспівати велич Римської імперії в самих її початках. Тому він і спирався на відомого вже Гомера: не сюжет мав приваблювати читача, а генеральні мотиви героїв – а їх у Вергілія два: служіння спільній справі та «індивідуальна» слава. Коли Вергілію закидали, що він копіює Гомера, він радив самим спробувати це зробити і перевірити, чи то легко.

Нині з Енеїди найвідоміші, мабуть, два сюжети, їх досі активно переспівують. Еней спускається в пекло, щоб зустрітися з батьком Анхізом, який провістить сину славну долю. Це один із небагатьох візитів літературних героїв до потойбіччя, який завершується щасливо. Нині його справедливо читають як символ пам'яті, що пов'язує генерації батьків і дітей, та звертають увагу: почути мудрість предків ми здатні, хіба коли втрачаємо фізичний із ними зв'язок. Така собі універсальна метафора дорослішання-відокремлення. Друга історія – про нещасну карфагенську царицю Дідону, яка намагалася утримати Енея від місії своїм коханням, але не вдалося, і жінка покінчила з собою – здійснила самоспалення. Любов, яка самоусувається – нежертвна і тому нещасна (парадокс, так). Дідона прокляне зрадливого коханця і за це буде спокутувати гріхи в пеклі. Є легенда, що перед смертю Вергілій заповів спалити «Енеїду». «Нані Боварі Цариця Дідона – це я!»? Автор, який готовий самоусунути, щоб жила в віках слава його героїв – це теж про любов.

Поет перемагає смерть – таке-от послання «Енеїди», і не менше. Про шлях до безсмертя Вергілій у поемі й розказав: зробити щось, про що варто писати, і написати щось, що варто читати.

Про що написані всі хороші книжки? Про кохання і смерть. Так сербський класик і рекомендував свою «Енциклопедію» — книжка про кохання і смерть. Хороша книжка.

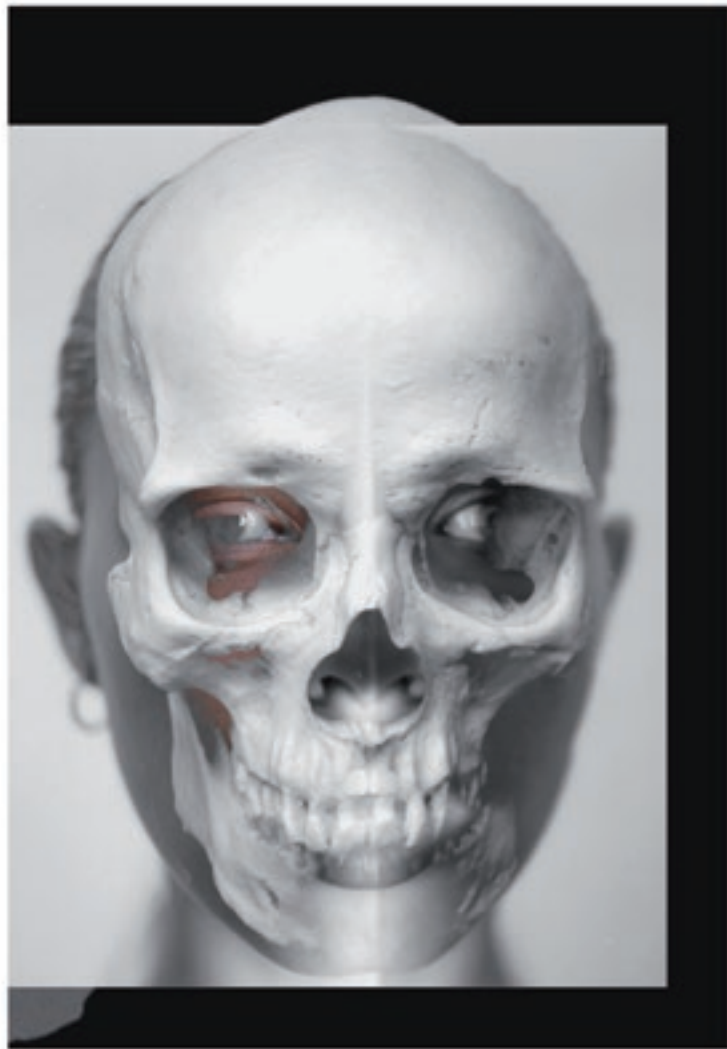
«Енциклопедія» Кіша — всього дев'ять коротких творів. Означення «енциклопедія» щодо такої книжки звучить провокаційно, здається. Але, як відомо, найглупіша з енциклопедій поінформована краще за найрозумнішого з людей. Була авторська мета: взяти дрібні факти і випадки та зробити їх «вічною книгою», відбитком недосяжної безпосередньому відчуттю реальності. Буквально як в енциклопедії, де просто за випадковістю (перепрошую, за абеткою) поруч опиняються найнесподіваніші реалії, події та люди — і можна спробувати принагідно «відчитати» закони їхнього збігу, або не робити цього. А ще в Енциклопедіях пишуть виключно правду, це ж усі знають.

Ускладнити в такий спосіб свій «простий» твір — значить, показати вже на рівні форми, що світ кожної людини є багатозначним, він має потребу знову і знову бути потрактованим. Разом із тим, принципова відсутність цілісності, фрагментарність робить Кішеву прозу універсальною відповіддю, і то на будь-яке питання. Як у тому ворожінні на книжці — в якому місці відкрив, там тобі й істина.

Скажімо, однойменне до книжки оповідання, яке має чарівний підзаголовок: «Усе життя». Тут безіменна оповідачка потрапляє до бібліотеки-архіву, відомої на весь світ. У ній зберігається Енциклопедія мертвих, в якій вміщено відомості про всіх померлих. Так героїня знайомиться з детальною біографією батька — аж до моменту смерті від раку. Словник-довідник, до якого мають шанс потрапити всі, безвідносно до «повноти самореалізації» за життя, та чітко задокументований архівний пошук, який виявиться сном. Це спосіб воскресити батька, а воскресіння — привілей не людини. Не варто змагатися з Богом: результат наперед відомий. Симон Чудотворець в інтродукційному оповіданні збірника здійнявся у хмари, але Бог скинув його з неба. За іншою версією, він загадав зарити себе на три дні в землю, і коли відкрили труну... там було тіло, що почало розкладатися. Але яка різниця? Все одно його смерть сприйняли як доказ «чудотворного» учення.

Кіш рідко пише про те, з чим не може встановити іронічну дистанцію. І цій обіцяній книжці любові та смерті любові підозріло бракує. Її навіть не названо тут майже ні разу. Назвати в світі Кіша — значить применшити, а то й забрати силу (така собі симпатична магія: ім'я дорівнює сутності). Складно дистанціюватися від чогось, від чого складно дистанціюватися. Тому на обкладинці цієї книжки смерть, а не кохання.

І тільки епіграф покаже, наскільки невідповідним є «збіг», у якому смерть і любов читаються на правах паронімів: «Шал мого кохання виходить на смерть, як вікно на подвір'я». В оповіданні «Посмертні почесні» похорон гамбурзької проститутки в 1920-х роках стає сигналом до початку бунту. Ейфорія, злість, лють і маса квітів, що вкрили могилу чергової жертви «класової ворожнечі». І раптом революціонер Бандура розуміє, що обличчя самої Марієтти він просто не пам'ятає. Любов як імпульс до смерті — її насправді так легко забути.



Згадувати в пристойному товаристві Дена Брауна не годиться. Але не зауважити шаленої популярності в кінці ХХ століття жанру криптодетектива і потужних спроб десакралізувати за допомогою суто розважальних творів тексти, які тисячі років вважалися священними, — теж не можна. Тож варто поговорити про того, з кого ця книжкова мода почалася. Про романи-розслідування норвежця Егеланна і про його «друге відлуння» євангелій та апокрифів.

В печерах Києво-Печерської лаври знаходять найстарше з тутешніх поховань. В руках у мумії — манускрипт, який, очевидно, є копією з шумерських табличок. Поки що надається до розшифрування тільки один знак — «пташка-павич», який перекладається як Шайтан, Сатана. Україна не має коштів дослідити рукопис, тому місцевий історик пропонує відомому археологу Бйорну Белте вивезти старожитність контрабандою з Києва і сховати в Ісландії. Що той і робить. Білий Ведмідь. Бо Бйорн — це якраз «ведмідь» норвезькою, а білий, бо герой «Євангелія» — альбінос. Люди, пов'язані з манускриптом, тим часом починають мерти як мухи. Першим був друг Бйорна: його знекровили у власному ліжку, роздягли, оточили благоуханними свічками й дали в руку амулет із пентаграмою і трікветром. Хтось ретельно захищає таємницю. Чию? Ясно вже з назви роману.

Зберігати тайну в світі Егеланна — це не дія, а стан, ба більше: це потреба духу. Тож розкриття змови мусить вивести на апріорну неможливість викрити цю змову, адже на самих верхах тут не люди, а щось вище, трансцендентне, метафізичне — недоторканне, коротше. Як-от у цьому випадку сатана. Відомий італійський демонолог складає в романі список демонів — за рангом, походженням і функціями: спочатку 72, потім більше, потім доходить ледь не до 200. В Одкровенні, яке згодом назвуть Євангелієм від Люцифера, хоч воно старше на пару тисяч років за Новий заповіт, теж згадано цю цифру — 200: стільки янголів упало на землю з Люцифером. Чи от як у Егеланна — стільки було прибульців-інопланетян, які мають із людьми спільне ДНК. Кілька тисячоліть знадобилося, щоб зробити з гостей, які навчили людину нових технологій, когорту демонів.

Висновок? Людина як може захищається від прогресу. Надійний захист — уявлення про регрес. Той манускрипт усі розшукують, бо він містить точний прогноз про Армагеддон. Коли вдалося манускрипт розшифрувати, виявилось, що пророцтво про Останню битву — то всього лише обіцянка інопланетян повернутися, коли людство буде до того готове. Тим часом адепти Люцифера викачують із жертв кров. Щось на готовність людства до оновлення вказує?

Сакральне — конструкція, воно не виникає з нічого, але містить щось наразі недоступне поняттєвому окресленню. Або, як герой Егеланна це характеризує: схоже на рибку, яка не підозрює, що живе в акваріумі. Сталася якась значна подія. Про це написали книжку і розказали історію, що їх ми неправильно прочитали і почули. Всі криптодетективи, зрештою, — про помилки прочитання і про вміння правильно слухати. Тоді й Сатана переконливо виступить у ролі гостя з Альфа Центавра. Або непереконливо.

Антонім сакрального, нагадаю, — профанне.

Історичний роман від класика іспанської літератури. «Єретик» був останнім романом Делібеса, амбітний склався заповіт.

Успішному торговцю Сіпріано Сальседо не пощастило вже з моменту народження. Він побачив світ у католицькому Вальядоліді (тоді – резиденції Іспанського двору) 31 жовтня 1517 року. Точнісінько в той день, коли Лютер прибив на дверях церкви у Віттенберзі тези проти індульгенції. «Проказа ересі» (так це зовуть і самі герої Делібеса) стрімко поширюється Європою та «інфікує» Сіпріано, який, здається, був на те приреченим. Хоча його в принципі щасливчиком не назвати.

Мати, яка смиренно очікувала на появу дитини дев'ять років шлюбу, помирає в пологах. Дитя народжується патологічно маленьким (таким – майже карликом – Сіпріано і залишиться), проте неймовірно фізично сильним. Ним опікується 15-річна годувальниця Мінервіна (ах, яке ім'я! Богиня-незайманка вигодує чуже дитя). Батько малого ігнорує як «убивцю матері», а згодом відправляє до сиротинця. Підлітком Сіпріано стає коханцем своєї годувальниці, але їх розлучають. Це складне кохання до такої ж, як він, «недорозвиненої» Міни буде переслідувати Сіпріано все життя. Він же натомість одружиться з величезною-грубезною селянкою Теодомірою (теж ім'я нівроку! Ще той «божий подаруночок»). Тільки під її пахвою йому затишно і спокійно. Тео мріє стати матір'ю, все не складається – вона втрачає розум і намагається вбити свого безплідного чоловіка.

Овдовівши, Сіпріано дає обітницю чистоти і бідності. І тут же кидається у вир протистояння єретиків із католиками. Група, до якої приєднався герой Делібеса, насправді існувала, і в романі буде кілька реальних історичних діячів – таким собі пунктиром. Бути ж єретиком в католицькій Іспанії часів Карла V не порадиш нікому. Остання частина роману зветься «Аутодафе».

Справа не лише в релігії. Сіпріано налагоджує мануфактуру з виготовлення «курток Сіпріано» – коротких каптанів, підбитих хутром. Стративши його, Іспанія робить вибір не на користь «нового бізнесу», а інтересів «старих землевласників». Зароблені статки – підозрілі. Неграмотність – почесна. І один із героїв у пролозі вигукне: «Лютер відповідальний за все. Найперше – за лютеран!». Задушливе незнання гірше за відкриті репресії.

Як діагностувати жіноче безпліддя? Треба у піхву всунути зубчик часнику, і якщо зранку дихання відгонить часником – то «шляхи» відриті до зачаття. Як уберегтися під час трирічної (!) епідемії чуми? Палити лаванду і вдихати цей дим. Чому б'ються до крові сироти з притулку? Бо одні з них за Еразма, інші – проти, та ніхто з них не знає, чому саме. Бо в цьому світі виживуть ті, хто з міцними кулаками. У Сіпріано ж непропорційно малі руки. Елегантна реконструкція минувшини складається в такий собі позачасовий моральний урок. Між іншим, на першому ж уроці з катехізису Сіпріано робить показову помилку. Його питають про властивості душі, він відповідає: Віра, Надія, Милосердя (правильна відповідь має бути: Розум, Воля, Пам'ять). І ясно, що учня, який помилився, буде покарано.

А з Міневріною вони ще зустрінуться. Персональна Сіпріанова богиня-мудрість супроводить його на страту.

«Жахливе приватне життя Максима Сіма»,
Джонатан Коу

Цей сучасний британський тревел-роман заслуговує місця в анналах уже тому, що його автор реалізував у фіналі свого «Сіма» колективну фантазію письменників усіх часів і народів. Коли сюжет заходить у прогнозований «жанровий» глухий кут, і от-от має статися зустріч головного героя з жінкою, до якої він у муках летів-їхав-біг-ішов-повз, перед ним з'являється сам автор. І каже: «Все, чоловіче, це фінал». «Як фінал?! — лютує герой, — я ж тільки-тільки мав стати щасливим». «От так фінал», — каже автор і клацає пальцями. Це останнє речення в довгому, повільному романі. Ніщо так не дратує, як необхідність очікувати і писати гепі-енди в сучасній інтелектуальній прозі. Хіба що тільки щасливі люди дратують іще сильніше... Щось Коу про це життя знає.

Але почну з початку все-таки. Чи можна бути таким самотнім, щоб розмовляти з автоматичним жіночим голосом із GPS-навігатора? Ясно, що можна. Бо це Сім і робить. Позичає у подруги авто, яке потрібне, бо він в'язався в авантюру з продажем супер-нових зубних щіток. Напився за кермом, як годиться. І почав тій чарівній пані з розумного пристрою сповідуватися. Він пробував раніше поговорити з реальною людиною — сусідом у літаку. Поки розповідав про своє стражденне дитинство, його перервала стюардеса: сусід уже п'ятнадцять хвилин як помер.

Втім, це знову був не початок. Спочатку Сім приїздить в Австралію до батька, з яким має напружені стосунки. Йде в ресторан і там бачить матір і доньку: вони обідають, грають у карти — і вони абсолютно щасливі цієї миті. Сім розуміє одночасно дві речі: він закохався в ту жінку й він відчайдушно самотній. Як би тепер із тією азійською леді змітуватися? От і починає колесити своїм Островом, шукаючи нагоди і можливості повернутися на Материк.

І я знову брешу. Це не початок. Не стріляйте в піаніста: у цьому романі таки неясно, відколи він починається. А спочатку таке: Сім розлучився. Півроку перебуває у стані глибокої клінічної депресії. Що таке сучасна самотність? Це 70 френдів у Фейсбуці. Це фейковий акаунт на «мамському чаті», щоб спілкуватися з колишньою дружиною. Це нарешті-любовна історія, яка переривається у відповідальний момент втручанням нахабного Творця.

Коу — «найбільш англійський» із нинішніх прозаїків: тонкий гумор його сучасних комедій, здається, читача не передбачає. Сумна історія Сіма наскрізь саркастична. Навіть той шалений фінал — дуже раціональний. Просто попередній роман Коу не зрозуміло точно, чим закінчувався, і він — утомлений питанням про «А що далі?» — в наступному творі зробив собі такий милосердний фінал. Собі — не героям, і вже точно не читачам. Які ледь не померли, слухаючи одкровення понурого Сіма, і жодної за те, зауважте, винагороди не отримали. Бо все вже ясно з назви.

Це книжка про приватне життя. Точніше, оте англійське *privacy*, яке так складно перекласти. Коли мусимо шанувати усамітнення і в той же час не помічати власної і чужої самотності. Це і є головні питання: де межа між самотою та ізоляцією? Чому неповнота ізоляції мусить зрештою перетворитися на свободу приватності? І от знав би хтось відповіді на ці питання — не клацав би у фіналі пальцями.

**«Життєва філософія кота Мура
разом з уривками біографії капельмейстера
Йоганнеса Крейсера, випадково знайденими
серед аркушів макулатури», Ернст Теодор Амадей Гофман**

Зараз смішні «історії з котиками» стають мемами в соцмережах. Наприкінці 1810-х смішна «історія з котиком» стала літературною класикою. І поки реготали над пригодами кота Мура, була нагода поплакати над бідами музиканта Крейсера. Бо ці двоє простір роману Гофмана між собою ділять. Сталося так, що, пишучи мемуари, Мур (славний нащадок Кота в Чоботях) розірвав на промокатки фоліант про капельмейстера Крейсера. Видавець же, формуючи видання, так усе і залишив.

Відома штука: якщо читати фрагменти Мура і Крейсера не по черзі, а послідовно, вони все одно не створять єдиного тексту. Залишаться непов'язаними уривками. Романтики, до яких належав Гофман, взагалі обожнювали «фрагменти» як художню форму.

Так само, як мали вони особливий пієтет до протиставлення високодуховного героя-митця нерозумному натовпу споживачів-філістерів. Проблема в тому, що ніхто не годен визнати себе за філістера, позаяк усім хочеться бути митцями. Так і в цьому романі є два повнокровні митці «за самовизначенням» – кіт і капельмейстер. Обоє себе митцями вважають, один із них помиляється. І не варто бути аж так певними, що помилився саме кіт. Світ обителів зневажає романтиків, але щиро прагне їх наслідувати.

У малій державі Зигхартсвейлер живе придворний фокусник Абрагам. Якось він рятує від утоплення кошеня і залишає його жити в себе. Мур потай опановує мову людей і спрагло черпає людську мудрість із книжок хазяїна. Він певен, що Абрагам виховує його за методикою Руссо – і та лягла на прекрасний шляхетний ґрунт. Хай би що там думав собі пудель Понто, ворожнеча з яким і становить сенс життя Мура. А ще – шури-мури з невірною Місміс.

Крейслер – геніальний музикант, він, як і Абрагам, служить при дворі, де всю владу сконцентровано в руках фаворитки вдови Бенцон. Крейслер закоханий у Юлію, дочку Бенцон і подругу тамтешньої принцеси, дівчина відповідає йому взаємністю. Але через палацові інтриги Юлія має вийти заміж за княжого сина, клінічного кретина. Крейслер поступово втрачає розум і намагається сховатися від світу в монастирі. Не допомагає. Тоді він вирішує відмовитися від Бога і від музики, але не від Юлії.

Кіт і капельмейстер – допельгангери, ідентичні двійники, які різняться тільки однією якоюсь якістю. І це не приналежність до різних біологічних видів. Це здатність розрізнити видиме і суще. Конфлікт між умінням бути і вмінням здаватися принциповий і, очевидно, безперспективний. Зрештою, зібраний із клаптів роман уже сам по собі є не тим, чим здається – протилежністю між художньою суб'єктивністю і позахудожньою реальністю.

Кажуть, у романі багато автобіографічного. Наприклад, музика, якою захоплюється Юлія, – її написав Гофман. Та і Юлія реальна теж у житті автора існувала. Але стільки ж «безпосередньо пережитого» є і в біографії Мура. Це те, що зветься романтичною іронією. Інакше кажучи, наші знання про світ не є пасивним відображенням реальності, а потребують повсякчас творчої адаптації цих знань уявою (це Кант, до речі; а Мур – високого рівня фахівець із філософії Канта).

«Життя — це сон»,
Педро Кальдерон де ла Барка

Славний поет бароко і його найвідоміша драма 1630-х років, у назві якої зафіксовано світоглядний принцип бароко: життя є сном. Тобто людина існує у вічному конфлікті видимого і суцього, не маючи критеріїв, щоб відрізнити одне від одного. Є очевидний факт. Скажімо, юнак сидить на ланцюгу в башті під охороною. І є те, як цю очевидність трактують. Скажімо, цей юнак — принц, якому передбачено вбити батька, тож його й зачинили в башті, випускають зрідка до палацу та переконують, що все, що він бачить навколо, — тільки сон. Є правда: він ув'язнений принц. І є правдоподібність: він снить, що він принц. Правдоподібність спирається на вміння переконувати себе та інших, на красномовство і пишномовство, коротше. Правда в цьому світі «нелюдяна», бо вона не потребує слухачів. Довіряти чужим словам чи власним очам? Вирвіть око, яке вас спокушає. А що там щодо слів, якісь поради були?

Принц Сехисмундо сидить у вежі, а має бути королем Полонії. Поки що на престолі його тюремник і батько Басілію, який ув'язнив сина, щоб не справдилося прокляття. Кажали, малий народиться чудовиськом. Престол натомість має посісти герцог Московії Астольфо, чому народ не сильно радий. Басілію вирішує перевірити, чи справді принц злий, і того присипляють, щоб розбудити в палатах. Принц поводить відповідно до пророцтва, і його повертають назад до в'язниці, збрехавши, що все було сном. Він засвоює це як моральний урок. Коли його реально звільняють бунтівники, і він виступає проти батька, котрий який уклав союз із московитами, то Сехисмундо вже геть інша людина — розсудлива і мудра. Він бачив різницю між «бути» і «здаватися» та опирається прокляттю.

Одне з ключових понять «Життя» — *liberum arbitrium*, свобода волі. Воно кілька раз тут звучатиме. І щодо різних вимірів: суто етичних — честь і свобода обирати правильно; і більш онтологічних, так би мовити — мудрість осягнути свою залежність від необхідності вибору. Якщо життя — це сон, це не позбавляє нас від права прокинутися, зрештою, навіть зобов'язує до цього. Воля стає у Кальдерона аналогом буддійської «завіси Майя», яка одночасно приховує істинну природу речей і є запорукою різноманіття істинного. Ілюзія — не буття, але буття — динамічна ілюзія.

Польща і Московія часто в старій Європі використовувалися як синоніми до «ніде» і «нізвідки» (навіть у XX столітті ще таке бувало). Навряд чи є підстави думати, що основою драми Кальдерона є історія про Смутні часи, а його Сехисмундо — царевич Димитрій. А от інше джерело «Життя» значить більше: середньовічний роман про Варлаама і Йоасафа, який по суті є переспівом життєпису Будди (серйозно!). На несподіваному, визнайте, матеріалі іспанський драматург осмислює один із найдражливіших догматів католицької церкви. Я про первородний гріх зараз кажу. Зрештою, провина принца полягає виключно у факті його народження. Він спокутує саме цей свій гріх. Зрештою, принц здогадався, що його обманюють щодо сновидінь, коли зрозумів — вигадати пристрасть до жінки, яку він пережив «уві сні», неможливо.

«Ілюзорна» реальність є тим, за що нас вельми неілюзорно карають — *done*.



«Життя і доля», Василь Гроссман

Російський роман-епопея про Другу світову війну; коректніше ж так: радянський роман-епопея про Велику вітчизняну війну. (Різниця очевидна, правда?). Книжка писалася з 1950-го до 1959-го, на початку 1961-го її визнали антирадянською, рукопис арештували, щоб запобігти публікації за кордоном. А на цей момент, між іншим, Гроссман вважався автором зразкової воєнної прози. 1980-го «Життя» таки оприлюднили в Швейцарії.

Дія відбувається від вересня 1942 року до лютого 1943-го: в центрі уваги — Сталінградська битва. Героїв, задіяних у сюжеті, — сила-силенна: вони з'являються і зникають, але в фокусі одна родина — Шапошникових. (Шапка історично — одяг чоловічий, це має підкреслити сильне чоловіче начало в родині, і в цьому є певна іронія, бо чоловік у родині — один. Між тим, є алюзія на «шапочный разбор», себто дію неефективну, бо запізнилу). В Олександрії четверо дітей: Люда, Маруся, Женя, Дмитро. Первісток Людмили загинув на фронті. Її першого чоловіка арештували 1937-го, загинув у таборах. Її другий чоловік — єврей-науковець, якого переслідують радянські антисеміти. А його родину винищать нацисти. Маруся гине під Сталінградом, тоді ж помре чоловік її дочки. Женя носить своєму неблагонадійному чоловікові передачі на Луб'янку. Дмитра арештовують так само ще 1937-го, його дитина — син ворога народу — воює під Сталінградом.

«Життя і доля» не тільки назвою, а й структурою перегукується з «Війною і миром», роман Гроссмана часто так і звать — «ВіМ» ХХ століття. Важлива відмінність: Гроссман-спецкор під час війни вів щоденники, більшість його другорядних героїв та їхніх викривальних розмов — із тих записників. Це реальні люди й реальні біди.

Примусова колективізація, Голодомор, чистки 1937-го, Голокост — Гроссман безжально досліджує злочини проти людяності. Його цікавлять не так їхні причини (терор і тоталітаризм — банальне зло), як наслідки. Є тут один герой, послідовник теорії Толстого про непротивлення злу насильством, він відмовляється будувати газові камери в концтаборі. Отже, вибір завжди є: вбити чи вмерти. І старі комуністи на нарах засинають під звуки католицької молитви. Доля тут — не фатум, це: вибираємо те, що мусимо вибрати, і назвемо це долею.

Сцени ж у нацистському концтаборі й у радянському не просто паралельні, вони тотожні. Антисемітизм же обох ідеологій визначається як не «біологічний», а «державний» — продуктивний, себто. У війну, за Гроссманом, вступили не антагоністи, а ідентичні копії: нацисти і комуністи. Битва під Сталінградом має такого ж ідентичного двійника — 1937 рік, який став роком остаточного оформлення комуністичної ідеології після знищення троцькістів. Те, що почалося в 37-му, завершилося в 42-му. Перемога під Сталінградом означала не тільки перелам у ході війни, а й посилення тоталітарної ідеології, яка, по суті, вимагала повного підкорення особистості. «Рабство», романіст часто вживає це слово. Свобода особистості і свобода вибору, які виникли на початку війни, цієї миті закінчилася. Гроссман заговорив, зокрема, про «блага війни», тема була для Советів, ясно що, неприпустимою.

«Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена»,
Лоренс Стерн

Роман про Трістрама Шенді обривається на півслові, і змушує гадати, чи Стерн його дописав. Оце те, що зветься вдалим розіграшем – незручно і смішно вже понад 250 років. Фінал там такий. Триває жвава розповідь про бичка, матір Шенді перепитує: «Що це нам тут розказують?», і їй відповідають: «Казочку про білого бичка, одну з найкращих». Роман Стерна сам такий: казочка про білого бичка, кумедна вигадка-безконечник.

Всі Шенді – фріки. Дядько Тобі, наприклад. Його поранили в битві при Намюрі (у причинне місце), він чотири роки відновлювався, а тим часом роздобув карту Намюра і розігрував битву без кінця. Далі більше – він береться повноцінно реконструювати ту битву. Трістрам народився 1718-го, але каже, що біди почалися дев'ятьма місяцями раніше, коли в найвідповідальніший момент матуся спитала татуся, людину надпунктуальну, чи завів він годинник: неблагополучне перерване зачаття. А до всього ще й довжина його носа, який «витягнули» в пологах диво-лікарі. Й ім'я йому при хрещенні переплутали. Так-сяк навчається, росте. Повільно росте: тільки пологи матусі займають три томи. Зате тут багато розмов про всякі цікавинки і дурнички типу роздумів, чи травмують мозок немовляти природні пологи.

Роман заповів науці «парадокс Шенді». Події першого року життя героя автор описував цілий рік. Таку історію неможливо, значить, буде дописати. Логіки міркують про частину, що більша за ціле. А філологи називають ефект, коли в біографічному романі не годні визначити, про що варто писати, а що випустити – «затинанням» оповідача. От-от має сказати вже ціле слово, а все ще повторює перший звук.

Між тим, парадокси – і сам метод роману. Їхнє нагромадження в тих безкінечних розмовах творить наратив втрати, кумедно складається. Стернові жартівники весь час перебувають під загрозою смерті. Насправді дотепи там розуміють тільки двоє – Трістрам і Йорик. Щодо останнього, то він ледь не помер від астми, бо реготав, катаючись на ковзанах проти вітру; порвав собі судину в легенях, поки сміявся, і втратив дві кварта крові. Саркастичний сміх над цілісністю, якої ніколи не досягнути навіть у межах одного людського життя чи одного людського тіла. Аж до того, що в непристойному раблезіанському романі всі елементи, пов'язані з сексом, неповноцінні чи дефектні. Чи то імпотенція, чи то кастрація. Ото Трістраму зробили обрізання, випадково опустивши віконне скло. Куди вже наочніше, скажу. Стернові жарти – це насмішки.

Час у романі організовано так, що його герої не можуть померти. Ми бачимо згадку, що історія дядька Тобі буде вінцем сюжету, а вона ж стається ще до народження Трістрама. Тільки почуємо її, коли п'ятирічному малому вирішують нарешті вдягнути штани, і цим уже його історія завершиться. Аж раптом фрагменти з подорожжю дорослого Трістрама, коли він за сюжетом мав би тільки народитися. Це роман XVIII століття, нагадаю.

Відступ замість поступу. Так не пишуть історію життя, заявлену в заголовку. Один із жартів Стерна і головна втрата в цьому романі: життя, про яке хочуть написати, неможливе, поки триває письмо про нього.

Хітовий пригодницький роман одного з найпопулярніших сучасних канадських прозаїків.

П'ятнадцятирічний індієць Пі через кораблетрощу опиняється в патовій ситуації: йому доводиться ділити свій життєвий простір (тобто рятівний пліт) із бенгальським тигром. Родина Пі вирішила переїхати разом із сімейним бізнесом (а це зоопарк) з Індії до Канади. Дорогою і сталася пригода. Драматична і напружена подорож хлопчика і тигра Тихим океаном триває 227 днів. Фантазмагорична історія, в якій людина протистоїть ворожим силам природи, заручившись допомогою такого ж рівноцінного «природного» конкурента у виживанні. Зверну увагу: для канадської прози ідея виживання людини серед недобррозумлих природних умов є безкінечно значущою. Це основна риса канадської ідентичності, яку та проза фіксує.

Прикметно, що в протистоянні Пі й тигра небезпека чатує на обох (тож і протистоянням їхні стосунки назвати незручно). Виживатимуть завдяки один одному не раз. Чим простішими стають їхні потреби (які кінець-кінцем зводяться до питної води), тим слабша між ними ворожнеча. Злими роблять нас наші складні бажання? Сама звичка весь час чогось хотіти?

Історія Пі стає по-справжньому вражаючою, коли наприкінці роману дізнаємося, що ж насправді сталося на тому плоту. У розмовах із чиновниками-страховиками прояснюється: Пі тигра собі нафантазував. Поруч із ним весь цей час була людина. І як же добре вмів захищатися від жахливих подій людська уява! Вона годна створити для самовтіхи піднесені та вражаючі картинки ака «людина – цар природи». Не маємо-бо ми сильніших суперників у біологічному виживанні, ніж такі самі люди, як ми. Людина людині тигр, про це зокрема вкрай переконлива притча Мартеля.

Захоплива історія Пі у виконанні Мартеля сюжетно не оригінальна. Вона посилається на оповідання початку 1980-х бразильця Моасіра Скляра, в якому за таких самих, як і Пі, обставин герой опиняється в шлюпці наодинці з ягуаром. Часто в «Житті Пі» відчитують алюзії на «Робінзона Крузо». Але сила роману Мартеля – не в його оригінальному (чи ні) сюжеті. Письменникові важить думка: все, що з нами відбувається і про що ми готові розповісти, не є правдою. Навіть так: усе це не є істиною апріорі. Істина відносна. Висловлювання про події залежать від того, яку роль на себе просто зараз бере розповідач-свідок і розповідач-учасник. Людське життя – це не подія, а контекст, у якому ця подія стається. Ми не актори (пробач, Шекспіре), ми – декорації.

Не випадково герой Мартеля зветься Пі. Це скорочення від справжнього імені юнака, його звати Пісін. Але важлива алюзія на число пі, ірраціональне за визначенням, яке не змінюється залежно від суб'єкта вимірювання. Тигр же має цілком «людське» ім'я, Річард Паркер. Так звали героя Джека Лондона з оповідання про канібалізм моряків, які рятуються після аварії, до речі. Література проти математики, обирайте собі історію. А «ви завжди можете самі обрати свою історію», – наполягає Мартель. Обрати за попередньої домовленості зі слухачем ваших історій, – уточнюю.



Практичний курс не-щастя, відомий у світовій літературі як перший роман Мопассана. Тут він закріпив ідеальний і актуальний рецепт, як грати на нервах у ніжного читача: береш жакливу історію і розказуєш її максимально нейтрально, без оцінок. «Любимчиків» у романах Мопассана так просто не вирахувати, серед жіночої статі — і поготів.

Жанні сімнадцять років. Вона щойно покинула монастирську школу і чекає на диво. Виходить заміж за збіднілого шляхтича Жульєна де Ламара, планує народити йому дитину і не звертати уваги, який її чоловік клінічний скнара. Уже вагітною Жанна дізнається, що чоловік робить «на стороні» дітей, але виходу немає: залишається з ним. Народився Пол, вона вагітніє знову. У цей час її блудливого чоловіка вбиває черговий муж-рогоносець, Жанна втрачає дитину — і розчиняється в любові до єдиного сина.

Перший діалог у романі з'явиться чи не на тридцятій сторінці. Довгі описи, повільні «дальні плани», багатющі пейзажні замальовки викликають відчуття, що життя, яке в романі триває, — монотонне і неподієве. «Гальмує» роман і через очевидність символів (це спеціально зроблено, правда). Скажімо, вода для Жанни як сексуально активної жінки. Від'їзд юнки з монастиря відбувається під зливою, незайманості позбавиться під час подорожі морем, перший оргазм — поблизу гірського джерела. Міліє поступово. Згодом вона просто «висохне».

Дитя у Жанни неблагополучне: програє грубі гроші, плутається з хвойдами. Жанна залишається у злиднях і в компанії служниці Розалі, колишньої коханки чоловіка. Не можна навіть сказати, що прекраснодушну Жанну погубили — вона просто якось зжила себе. Овдовілий Пол просить матір узяти на виховання його немовля. І Жанна погоджується. Висновок пречудовий: «Життя не таке хороше, але й не таке погане, як про нього думають». Можливо, ця мала Жаннина онука на своє диво дочекається, і це гепі-енд?

Кажуть, Мопассан написав історію своїх батьків. Шлюб не схожий на мрії про кохання? Материнство — обов'язок, а не щастя? Змирися, дівчинко: таке життя. У Жанни є «контрапункт», тітонька Лізон. Непомітна незаміжня тітка, завжди боїться завадити і завжди приходить на допомогу. Якось вона гірко ридатиме, спостерігаючи залицання Жульєна: у неї такого ніколи не було. На тлі цих сліз старої діви тим виразніше буде видно, як складно і важко Жанна «адаптуватиметься» до сексуального життя, яким подружній секс буде в цьому творі апіорі непривабним. А ще від нього родяться невдячні сини. Між іншим, Розалі від Жульєна теж народила сина, прекрасну працювиту людину — байстрюка. Боюся, Мопассан не залишає альтернативи своїм нелюбим жінкам. А в фіналі роману Жанні всього лише ледь за сорок.

У романі є три сцени пологів, написані з усією відвертістю натуралізму. Розалі родить тихо і мужньо, вона не хоче нікого обтяжувати. Жанна кричить і відчуває, що от-от помре, а Пол родиться навіть не людською дитиною, а личинкою в її очах. І третя — сучка: собака щениться на вулиці, за цим спостерігає зграйка дітей, по тому сучку вб'є священник. І ще раз: нащадок Жанни — теж дівчинка. Все ще пропонуєте вірити тут у гепі-енди?

«З холодним серцем», Труман Капоте

Капоте називав цей твір «невигаданим романом», його сучасники — «художнім репортажем» і «фактодрамою». Ми звемо «романом, заснованим на реальних подіях» і вже півстоліття намагаємося збагнути, скільки тут від роману, скільки від вигадки. І що з них тут творить сенси?

Наприкінці 1950-х у Канзасі сталося вбивство. До будинку фермера Клатера увірвалися Річард Гікок і Пері Сміт. Вони вбили самого Герберта Клатера, його дружину Бонні, дочку Ненсі і сина Кеньона. 1965-го злочинців стратили. Цю історію читач «Серця» знає з першого речення роману, детективна інтрига не має відволікати увагу читача від самого вбивства.

Капоте кілька років збирав матеріал із цієї справи, спілкувався зі злочинцями (з одним навіть здружився), проводив інтерв'ю з мешканцями містечка, де до Клатерів ставилися добре. У романі, який постав із того розслідування, чергуються розділи, де події висвітлюються то з позиції жертви, то з позиції злочинця, то очима спостерігача — містян, слідчих. Автор не пристає до жодної з них. Жодну з них не оцінено як правильну чи навіть правдиву. Подана інформація відповідає фактам, — на цьому наголошує роман. Що з тими фактами робити — це вже привілей і бентега читача.

Можна вигадати героям діалоги і додати якісь недокументовані сцени (що Капоте і робить), а текст усе ще буде «невигаданим». Але якщо хтось (автор зокрема) знає, чим керуються герої, що саме вони відчувають і думають, то це вже буде вигадка, художня проза. Навіть «нейтральністю» і «неупередженістю» свого письма Капоте озвучує нове для літератури послання. Ми ніколи не знаємо думок і почуттів іншої людини, ніколи.

Так, у дім зайшли двоє, убили мешканців і пішли. І ні, ми не дізнаємося, чому так сталося. «Серце» сильно перелякало читачів у 1960-х. Тепер ясно, чому. Крім того, це була перша спроба ґрунтовно висвітлити природу масових убивств. Висновок, до якого прийшов Капоте, актуальний і нині, коли кількість таких злочинів щороку подвоюється: ми не знаємо, чому так стається.

День убивства розписано за принципом паралельного монтажу: розділ убивць — розділ жертв. Два пробудження, два сніданки, два обіди тощо. Інколи наступна частина починається реплікою, яка може бути відповіддю на питання в попередній. Жертви і вбивці протягом цих 15 розділів «зростаються». Мотиви злочинців невідомі. Або, як скаже вбивця у Капоте, фермер йому сподобався, він був хорошою людиною, і був нею доти, доки йому не перерізали горло.

Капоте додав сцени, які свідчать: він думав про сучасну людину краще, ніж та заслуговує. Його роман закінчується тим, що слідчий приходить до могил Клатерів, щоб ушанувати їхню пам'ять. Цього в реалі не було, — зізнався детектив. Співчуття до жертв — шокова реакція, вона не триває кілька років. Співчуття до невинно осуджених — так само. Бо між іншим, Капоте висуває припущення, що всі чотири вбивства скоїв один зі злочинців, а страшили обох. Фінал цієї історії настав раніше — коли повісили вбивць. І те, що Капоте довелося цілком вигадати додаткову відверто сентиментальну розв'язку, тільки свідчить: люди — істоти холоднокровні.

Старий дворецький отримує першу в своєму житті відпустку і прямує на інший кінець Англії, щоб зустрітися з жінкою, яка колись під його керівництвом служила економкою. Між ними щось таке було – між любов'ю і повагою. Він хоче її вмовити повернутися на службу. Вони зустрінуться, звісно.

У найвідомішому романі «свіженького» нобеліанта всього три герої. Значить, це точно роман про когось із них.

Це – книжка про дворецького.

Стівенс – це стара Англія як вона є. Він говорить формулами з «грубих романів», все життя служив і найбільше цінує встановлений порядок. Ні, він із самого початку скаже, що легко сприймає зміни. Але в той момент йому йдеться про скорочення штату працівників через появу центрального опалення. Це і є прогрес із погляду Стівенса, до якого він готовий. У момент, коли немолодий слуга покидає маєток на той вільний тиждень, він усвідомлює: раз цей будинок залишиться порожнім уперше. На дворецькому тримається не тільки дім, а й традиції спільноти. Така собі людина-з-минулого. Триває, між тим, 1956 рік, усе міняється дуже стрімко. Стівенс нервує через те, що новий господар воліє жартувати з дворецьким. Він не знає, чи мусить теж підкидати дотепні репліки. Це очевидно: дотеп вимагає миттєвої неконтрольованої реакції, наслідки дотепної репліки наперед невідомі (чи збагне хтось його жарти?) і дотеп не має зворотної дії. Це якась дуже красива метафора до всього життя Стівенса.

Або – книжка про економку.

Міс Кентон була дворецьким захоплена, але він не проявив гідної ініціативи, і вона вийшла заміж за іншого. Коли у фіналі випадає нагода все виправити, відмовляється вже вона. Це не нерішучість і страх, як у Стівенса, хоч і скидається на нього. Це кардинальний незбіг їхніх фантазій. Міс Кентон тут мріє про тирана-перфекціоніста, якого зможе контролювати. Стівенс зве це легковажністю, ми назвемо це неврозом. В обох слуг у цій книжці є «пунктик» щодо контролю, але у Кентон він спрямований назовні і до кінця так і не реалізований. Двоє, які бояться самі себе, а скидається, що бояться одне одного. Яка вже тут любов?

Чи навіть – книжка про господаря.

Містер Фаррадей – американець. Його спосіб життя і його спосіб комунікувати з прислугою вражають свіжістю. Яка нікому насправді тут не треба. А в нього теж є проблеми, і теж пов'язані з самоконтролем. Фаррадей був на війні – з відповідними наслідками. Він-то точно знає: загроза для людини завжди йде ззовні. Професія для нього – так само спосіб утекти від реальності, як і для інших. Його професія: господар нової формації.

Залишки дня – очевидна вказівка на вік головних героїв та на їхній «останній шанс» щось у житті змінити. Але так само це натяк на «Сутінки Європи», старий світ закінчився. А ще більше – на кінець роману (характерно, що «Залишки» формально – традиційна аж до пародії британська проза). Той день, який свавільно закінчив Ішігуро – це один день місіс Делловей і один день Леопольда Блума.

Роман, який у прозі 1990-х скидається на анахронізм. І його герої, які, по суті, анахронізмами і є.



Японія початку XI століття. Придворна дама Сей Сьонагон створює нотатки у жанрі дзуй-хіцу (буквально: «слідувати за пензлем»). Автор записує все, що бачить чи відчуває, чи про що міркує в тому порядку, який підпорядкований суто його «індивідуальній логіці». Ліричні нотатки. І це класичний зразок цього жанру, гучно відомий не тільки у східній прозі. Дивуватися жіночому авторству «Записок» не варто, середньовічна японська література знає чимало імен авторів-жінок. Зрештою, Сей Сьонагон посилається на поезії, написані жінками, і деякі з них аналізує. Більшість її записів самі нагадують вірші, навіть якщо йдеться суто про переліки: «Те, чому можна позаздрити» чи «Те, що викликає огиду».

Назва Макура-но соші (буквально: «записки у подушці»), можливо, свідчать, що саме так вона їх зберігала, а записувала щоденні враження перед сном. Втім, це занадто буквально, либонь. Авторка згадує, що писала про те, що її хвилювало – в тиші і на самоті, не зважаючи на різкість деяких оцінок, тому записане ховала, бо це могло зашкодити іншим. Рукопис поширили серед читачів проти волі авторки, і він став популярним. Якись оповідки, процитовані дотепи з розмов, які відбулися, переліки речей, які її заворожують чи збриджують, списки квітів, дерев і птахів, спостереження над людьми і природою, плітки з придворного життя. Авторка тоді була при дворі імператриці Садако, тому багато пише про неї. Всього десь 320 коротких розділів (звуться «данами»). Оригінал твору втрачено. Чи писали ті нотатки в такому порядку, як ми їх тепер читаємо, і скільки їх точно було, не відомо.

Ця мішанина сильно нагадує не лише європейські «журнали» нового часу, а й новітні блоги. Бо і там, і там важить не інформація, а медіум – особистість автора, який ту інформацію обробляє. Про Сей Сьонагон згадують як про дещо пихату даму, яка гордилася своїм розумом і талантом. Може бути, бо з її книжки саме це і зчитується: жінка і письменниця, яка свідомо своїх достоїнств. Один із головних сюжетів «Записок» пов'язаний із палацовою інтригою: батько імператриці помирає, його брат робить свою дочку другою імператрицею. Це відбивається і на почті Садако, ясно. «Записки» починаються в розквіті кар'єри Сей Сьонагон і закінчуються, коли дама вже йде зі служби.

Але цінні її нотатки не завдяки історичним відомостям, а саме ліричним замальовкам і легендарним уже «перелікам» (цю форму не Сьонагон придумала, запозичила з китайської поезії, але відомою зробила саме вона). «Хтось одягнений у білу накидку, а під нею блідо-лілове кімоно. Коли малеча їсть полуницю. Чотки з кришталю». Що спільного? Це «те, що витончено прекрасне». Найбільший вплив на світову поезію справив перший дан книжки: «Навесні – світанок». Весна, літо, осінь, зима швидко змінюють тут одна одну: як світанок, ніч, сутінки, ранок – як прозріння, краса, тривога, сум. Метафора ця може зараз здатися банальною (від частого вживання), але поетичні образи Сей Сьонагон надзвичайно глибокі. Абсолютна гармонія людини з уречевленим світом... Коли таке було?! – XI століття, повторю.

«Заповіт», Франсуа Війон

«Заповітів» у середньовічного поета-хулігана Війона, найвеселішого з повішеників, два — «Великий» і «Малий, або Ле».

Ле — вказівка на регулярну поетичну форму, напівфантастичну заплачку про втрачене кохання. Таким «Малий» і є: сповідь «любовного мучення» про те, що хоча оселедця нам'яв він, а вино, яке мало б угамувати його жагу, пасія залила в горлянку іншому. Хто він є? — Школяр із розбитим серцем. Що він залишає нащадкам? — Корогву та ім'я (покровителю), застигле серце (коханці), меч-рубач, що акурат влазить у гультік (друзям, щоб забрали меча з закладу), штанці для коханки ворога (бо ясно, хто з них двох — мужчина) etc. Заповіт уперше в європейській літературі стає повноцінним автопортретом, хай і шаржованим.

А от «Великий»... Літом 1460-го Війон очікував на страту (було за що), якої уник дивом. Десь тоді він написав «Великий», який став популярним 1462-го. Дату створення «Ле» він називає просто в тексті — 1456-й, бо був певен, що не переживе суворої зими. Ми, до речі, не знаємо, коли Війон помер — він уникнув іще парочки смертних вироків і просто щез. «Великий» складають такі самі сорок коротких віршів, як і попередній «Ле», а вже потім до нього, очевидно, поет приєднав два десятки балад і рондо, написані раніше. На час першої публікації «Великого» 1489-го Війона вже не було серед живих, навіть за найхімернішою з версій: Рабле припустив, що він сховався в одному з абатств.

«Великий» же, який перестав бути просто віршем, а розрісся до поетичного збірника, зробив колосальну роботу: саме з цього моменту вся творча спадщина літератора почала вважатися заповітом, духівницею.

В одній із балад «Великого» всі рядки починаються з «я знаю», а рефреном до них іде вірш: «я знаю все, але не себе»; Війон — прицільно егоцентричний. Це не месіанство Поета: автор «Заповіту» таки щиро собою захоплений — людиною з плоті і крові. От десь на початку вірша він згадає, що всі помирають у стражданнях, на всіх чекає агонія. А через 200 рядків він ту агонію опише, але вже як власну. Такий перехід від «усі помруть від агонії» до «така моя агонія, дивіться» (тобто перехід до суб'єкта прямого поетичного висловлювання) зайняв у європейській ліриці 200 років. У Війона — 200 рядків.

Мова Війона в «Великому» брутальна й неприкрашена, героями його стають часто його ж вороги, яким він виписує дотепні «рецепти», його любаски, яким він ясно за що і як дякує, всякі «сучі сини», у яких він просить пробачення. Він видовишно безсоромний «в борделі цім, де рай наш на землі». І в цей час вільно цитує Вергілія, наприклад.

Аж поки не вирине посеред цього гостроязикового балагану «Балада для ублагання Богородиці». Молиться за спасіння жінка проста й неосвічена, яка не знається на символі віри, але наївно пропонує Богородиці «угоду» — притримай, мов, при собі цього грішника, а я за те щиро в тебе увірую. Це просьба молитися за душу грішника Війона, яку він адресує своїй матері, бо то єдина його надія на притулок і спасіння. І раптом стає зрозуміло і ясно: тут усе всерйоз, це справді прощання. І либонь, то не дарма після 1462-го відомостей про «грішного школяра» більше не було.

«Засуджені душі», Димитр Дімов

Чому найвідоміший, мабуть, болгарський роман написано не про Болгарію? Є проста відповідь: Дімов жив у повоєнній Іспанії й назбирав багатий матеріал, щоб написати про бурхливу історію Іспанії 1930-х. Прості відповіді нецікаві.

Луїс Ередіа повертається в післяреволюційну Іспанію. Він – представник багатого шляхетського роду. Із країни йому довелося поїхати через некрасиву історію з жінкою. Тепер він у Мадриді проїздом до Аргентини. Луїс – наркоторговець. Через професійні обов'язки він знайомиться з кінченою морфіністкою Фані Горн. Та приваблює своєю гордістю і спустошеністю – чоловік закохується, хоча й передбачає, що коханці жити всього пару місяців. Це рамка.

Головний сюжет: причини самознищення Фані. Перед революцією заможна британка закохалася в фанатичного монаха-єзуїта Рікардо. Він був молодшим братом Луїса, між іншим. Вражена красою юнака, Фані спочатку розіграє «сценарій Дон Жуана» (свідомо), але після кількох відмов закохується в іспанця всерйоз. За його вимогою вкладає гроші в пересувну інфекційну лікарню і прямує в провінцію, де триває епідемія тифу. Там же працює Рікардо. Там їх застає революція, а Рікардо – завзятий рояліст. Те, що він загинув під час революції, ми знаємо з самого початку. Фані втішається забуттям, що його їй дає морфій.

Фані – справжнісінька фатальна жінка (а Дімов, між іншим, відомий якраз своїми образами фатальних жінок). Руїнує життя всіх, із ким має справу: попереднього (щодо брата-єзуїта) свого коханця вона притаскає в тифозний табір, і чоловік помре; на наступного після Рікардо (Луїса себто) теж очікують важкі часи. В одній зі сцен Фані роздивляється картину на тривіальний сюжет, майже кітч: Смерть веде на повідку Імператора, Блудницю, Лицаря і Папу. Фані зауважує – всі тут радісно усміхаються і водночас налякані. Це грішники, які каяться не збираються, але страшаться покарання. Було б припустити, що Фані – Блудниця, але ні. Там на цю роль претендує її подруга-американка. Фані – сама Смерть: коли вона отримує нарешті свою жертву, в ній уже немає того, що Фані приваблювало. Душі. Себе вона, до речі, так і зве: просто тілом, порожнім тілом.

Головна інтрига роману: як саме помер брат Ередіа? За офіційною версією, він заразився тифом, рятуючи бідний іспанський люд. Це брехня.

Іспанія і Болгарія – країни-з-минулим, пасіонарії, які в ХХ столітті доживають свого віку. Дімов свідомий, що описує не справжню Іспанію (яку він знав), а Іспанію літературну – він весь час сперечається то з Готьє, то з Меріме (яких теж знає). Це спосіб замістити одне уявлення іншим і апріорне визнання: щось не складається. Фані згадає Гегеля і його ідеальні образи. Вона, атеїстка, цієї миті говоритиме про Бога: її страшить, отже, відсутність не Іншого світу, а цього; не те, що душа не безсмертна, а те, що вона таки є. Але автору цієї ж миті йдеться і про щось іще: про ілюзії, що їх творять культури.

Ти не кінчений, – заспокоює Луїса Фані, – бо ти той, ким здаєшся: злодій. Один із героїв «Душ» попереджає: «В Іспанії ще ніхто не розважався безкарно». Покарання в тому й полягає, що фальш вражень, які ми справляємо один на одного, раптом стає очевидною.

«Зелена троянда», Тадеуш Ружевиц

Польський поетичний збірник 1961 року. Звучить сухо і нерепрезентативно. А якщо так? «Зелену Троянду» відразу зарахували до «скупі лірики» (ідеться про аскетичне за вираженням висловлювання про сильну за змістом емоцію). Щось таке: хата, в якій гуде людна вечірка, але вікна і двері в будинку замуровані. А ж разом із тим «Троянда» — «найпишніший» зі збірників Ружевица, тут чимало, скажімо, барокових елементів (як-от довгі описові ряди, щось на зразок картотеки чи списків-мемів).

Ружевиц часто згадував інфляцію смислів, якою захворіла польська література після війни. Всі намагалися проговорити свої трагедії, говорили так багато, що забували, про що йдеться. Він вирішив діяти від зворотного.

Образи і досвіди, знання й переживання в нього чітко відокремлені, виокремлені навіть. І в цих процедурах його зачіпають не самі поняття, а «шрами», що залишаються після таких «поняттєвих лоботомій». Він насправді геніальний співець отих фантомних болів, пустот на місці «роз'єднання» почуттів і художніх образів на їхнє позначення. Точність у словах за такого підходу важить безкінечно. Кожне слово в Ружевица таким і є: констатацією. Він, між іншим, пише без великих літер, крапок, ком тощо — вірші про пропуски написано пропусками, отак, без зайвого пафосу.

Одна з поодиноких розгорнутих метафор у «Троянді» показово запозичена: людина не може бути як острів, сама по собі (це з Джона Донна). Але Ружевиц, згадавши про «деякі залишки естетики», чужу метафору показово спрощує і позбавляє «наочного» поетизму. І от саме життя в перенаселених містах стає островом, яким вештаються самотні аборигени. Розбрідаються кожен по своїх боках острова, прихопивши порохотяги і холодильники. Це якраз вірш «Зелена троянда», в якому можеш бачити уламки слів, інтер'єрів і новин, можеш бачити залишки кольорового спектру, деформованого зеленим світлом неону. Слова стають такими прозорими, що через них можна узріти смерть: слова вже не дають безсмертя. Неон прозорий, знаєте? Він не має кольору, але «викривляє» те, що його має. «Пустота біситься», — це одна з найвідоміших реплік Ружевица. Але вона не з цієї книжки. Тут є таке натомість: «І сто разів у покарання переписати/я мислю, отже я існую».

Троянда з назви — це не тільки квітка, це ще й Ружа, дівчина. Ружа померла, напевно, загинула під час війни, а втім, «пішла тихо». Батьки, які майже збожеволіли від горя, поступово її забули. Пам'ять живих про мертвих чимсь схожа на віру: сумніваєшся — і втрачаєш, сумніваєшся — і набуваєш знову. І тільки добрий садівник дбає, щоб завіттали нові троянди.

Із того ж вірша Донна походить відома фраза про «по кому подзвін». Вона і в Ружевица відгукнеться. У вірші «Мир». Мир у родині, поки вона складається з 5-6 осіб, і кожен зайнятий своїм: хтось читає, хтось пише першу в своєму житті літеру «А», хтось помирає, хтось відламує собі скоринку хліба. Поки не піде подзвін, і не прийде Марс, ним прикликаний. Війна, про яку він не говорить, весь час тут: «вам забавка дяді цьоці а нам жити на цьому світі».

«Зелений Генріх», Готфрід Келлер

Класичний швейцарський «роман виховання». Тут же приціль уявляєш: якщо роман про становлення особистості, а зветься «Зеленим Генріхом», то той Генріх, либонь, є дуже незрілою людиною, зовсім «зеленим». Але в середині XIX століття у прози були й інші теми, окрім пандемії інфантилізму.

Одна дівчинка відмовилася молитися, і пастор закатаував її до смерті. Генріху пощастило: коли він прийняв таке ж рішення, пасторів поруч не було. Хлопчина – син незаможної вдови архітектора, який вийшов у люди з помічника каменотеса. Семирічного Генріха відправляють до школи, весь його «парадний» одяг пошитий із батькових мундирів – зелених. Тому мало і прозвали «зеленим Генріхом». Дорослішаючи, він вирішує бути вільним художником. Захоплюється жінками: спочатку вдовицею Юдіф, потім пасторською донькою Анною (ті починають між собою суперництво). Він обирає Анну, але та відкидає його залицяння і скоро помирає. Тоді він повертається до Юдіф, але цю кидає вже сам. Весь цей час він у різних майстрів намагається вчитися живопису, тривають митарства голодного художника. Знайомиться з графською донькою Доротеєю. Та заохочує його продавати картини. Так як монетаризувавши свій талант, Генріх повертається додому, щоб застати матір при смерті. Спустошений, він рятується з Юдіф. У першій редакції роману герой помирав, втім, і за цього фіналу складається враження, що його життя закінчилося.

Хоча. Може, це таки роман про вистраждану психологічну незрілість. Мораль очевидна: негармонійна людина не здобуде собі гармонійного життя. Між іншим, роман автобіографічний – там, де про кар'єру художника.

Є ще, правда, дуже просте пояснення, якщо читати цю психологічну прозу Келлера як соціальну. Батько Генріха спадку гідного не залишив, малий не вміє отримати освіти, яка б забезпечила йому майбутнє. Не маючи достатньо практичних знань і трудових навичок, він переселяється до світу фантазій про богом даний талант. Генріх відмовився молитися, і в Бога не вірить. Але роман ґрунтується на чіткій протестантській етиці: тільки важка самовіддана праця заслуговує на винагороду. Або ще простіше: не гоже здоровому мужику сидіти на шії у жінки – матері чи коханки.

Але це ж роман виховання, а не роман освіти. Келлер міркує про Ідеальну Мету, яка має розбудити всі найкращі потенції людської особистості. В дитинстві Генріха був один епізод. Він створив приватний звіринець: кролик, миша, ящірка. Одного дня тих тваринок живцем закопав у землю. На похоронах Анни, милуючись нею, оточеною білими трояндами, він абсолютно щасливий. Генріх відчуває, що поруч із нею залишилася найкраща його частина – власне, його досвід дорослішання. Ці некрофілійні штуки варто читати буквально мовою Келлера. Він пише дуже мелодійно, повільно, ретельно. Разом із тим: у всьому грубому романі немає жодного речення без присудка, жодних еліпсів і номінативних форм. У кожному реченні щось стається. Зупинитися (в розвитку) у Келлера – значить стати тваринкою з колекції дурного хлопчиська, і тебе от-от поховують живцем.

1647 року в Сантьяго, столиці королівства Чилі, стався потужний землетрус. У момент події:

- ◆ Дружина дона Фернандо калічиться в завалах і не може годувати їхню дитину. На щастя, він натрапляє на пару з немовлям, і жінка береться опікуватися його сином.
- ◆ Юнак Херонімо Рутега планував повіситися в тюремній камері. Він спокусив дочку багатого іспанця, до якої був приставлений учителем. Вона народила позашлюбне дитя, і за це її присудили до страти. Він у розпачі вирішує покінчити собою, але землетрус завадив.
- ◆ Хозефу ведуть на страту — їй мають відсікти голову (це привілей порівняно зі спаленням на вогнищі, яке загрожує тій, яка вчинила перелюб). Землетрус завадив страті. Жінка з дитиною змогли втекти.

Серед руїн і тисячі мертвих та понівечених тіл «злочинні коханці» зустрічаються. Юна пара і їхнє дитя святкують спасіння серед буквального пекла-на-землі. Херонімо і Хозефа прямують до церкви, щоб подякувати Богу за порятунок. Там нелегітимних коханців упізнають і забивають камінням. Дитину Хозефи врятовано — її всиновлює Фернандо.

Це класична новела фон Клейста, один із перших зразків малої прози, в якій недовершеність і позірна недосконалість сюжету стає способом створити досконалий із психологічного погляду твір. У ній стільки ж героїв, скільки «обірваних» сюжетних ліній. Стався землетрус: і нам просто розкажуть, хто і що в цей момент робив, які кризи розігравалися на тлі катастрофи. (Це ж дуже принципова різниця — між кризою і катастрофою; перша передбачає розвиток). Клейст одним із перших припустив: людська індивідуальність — фрагментарна, історії-про-людей мають бути такими ж, незавершеними по суті. Ми кидаємо на когось побіжний погляд і йдемо далі: у нас свої біди, нам не болить чуже горе. (Це теж важлива різниця — між бідною і горем; перше передбачає спосіб подолання).

Клейст пише екстремальні й екстраординарні стани: страта, самогубство, убивство. І його герої відтак — самовпевнені й пихаті в переживанні цих станів. От правда, на що злочинці-втікачі сподівалися, прямуючи до церкви? Як має виглядати «серійна» благодать і «безкінечний» порятунок? Чи Бог опікується тими, кому сам зробив перфектне пекло?

У цьому творі — виключно непряма скупа мова, коротка і стиснута експозиція: стався землетрус — і все, ми вже у вирі подій, на які маємо змогу дивитися тільки ззовні. Такий собі вишуканий аскетизм письма. Оригінальні читачі, звісно, впізнали в цьому чилійському землетрусі землетрус у Лісабоні кінця XVIII століття. Але звідки Клейст у своєму 1806-му знав про ту злочинну вигадку XX століття, з якою так щиро сперечається? Про емпатію, яка не має жодних «людських» підстав. Нам же не дано знати, що відчуває Інший. Коли стається щось страшне, спільнота групується, щоб допомогти один одному. Це природна реакція — але неприродно короткої тривалості. Співчуття — шоківий ефект, він швидко минає. Ми вже це знаємо дуже добре: так нині працює, наприклад, уся сфера політичних новин. «Землетрус» — це такий собі ВВС-шний ролик у новинах о десятиї. За мить про долю Херонімо і Хозефи всі забудуть. Навіть їхні вбивці. Просто перемкнуться на інший ТВ-канал.



«Золоте руно», Борислав Пекич

Пекич для югославської прози — постать однозначно важлива, і не лише через виняткову плодovitість. Його «Золоте руно» — це семитомник, між іншим. Така собі повнокровна сага про один клан (Нагоса-Наго-Негован), що її сам Пекич визначив як фантазмагорію. Він працював із універсальними ідеями й архетипічним нарративом — творив масштабні полотна. «Руно» — тому найкраща ілюстрація. Тлом у романі йде історія саме Балкан, але вона стає моделлю, щоб міркувати про поступ людства загалом. Якщо Пекич із якимсь текстом і має на меті конкурувати, то це Біблія.

Над «Руном» Пекич працював дванадцять років. Коли письменник почав оприлюднювати романи, сербська літкритика обіцяла автору: читачів у «Руна» буде стільки ж, скільки і тих років. Твір насправді складний.

Негован походить із Москополя, який у XVIII столітті був помітним культурним центром на Балканах. Історія починається 1769-го, коли містечко сягнуло розквіту і його от-от знищать. А далі сюжет рухається назад до падіння Константинополя в 1453-му і вперед у Буенос-Айрес 1980-х (усюди клан побував). 1769, 1453 і 1980 — не «тоді», «зараз» і «аж тоді», вони існують в одній точці реальності, не в міжчассі, а в безчассі. Час змикається у такий химерний спосіб тієї митті, коли помирає патріарх родини Симеон, він сягнув вічності, і «вічність» запанувала всюди. П'ять століть: повстання сербів, Османська імперія, утворення Югославії — але історія має тут зворотній рух. А у Негованів є потний прототип і конкурент — сини Ізраїлеві.

І от у цьому просторі-часі Неговани шукають Золотого Руна, втіленої потреби володіти: у когось руно крадуть, хтось його повертає. Це не просто символ, там, серед інших, будуть пригоди аргонавтів, і міфічні герої стрибатимуть із часу в час не гірше за ту балканську родину, будуть там серед героїв і кентаври, і вампіри. Цій книжці бракує хіба масонів... Хоча ні, вони тут теж є.

Оповідна техніка «Руна» — контрапункт. У сазі стикаються різні сюжетні лінії, які протидіють тим очевидніше, бо повторюють магістральні мотиви один одного (та що вже там — чи не всіх у тій книжці звать Симеонами: Симеон Вовк, Симеон Грек, Симеон Газда та інші аватари). А для світобачення «Руна» придумали особливу назву — атеїстична есхатологія. Правда, потреби не було. Концепція Пекича в описі історії відома під назвою «присмерки Європи»: всі цивілізації зароджуються-розквітають-занепадають, і це природні цикли. Тільки Пекич робить цей цикл міфічно-миттевим. Власне, «Руно» — це міркування про природу часу. Людське життя здатне «перевищити» в Пекича не тільки історичний лінійний час, а й цикли міфічного часу.

Пекич коментував, що ключем до його романів є елевсинські містерії: ритуали на честь Деметри і Персефони, центральна ідея яких — набути в єднанні з богами безсмертя. Якщо перевести на мову християнства, то це буде моторошне Дантівське «шлюб Пекла і Небес». Вічність, яку Пекич створив для своєї родини, мало-мало скидається на рай. Зрештою, єдиний біблійний текст, що його цей многомудрий серб у своїй сазі цитував без глуму — Одкровення Іоанна Богослова.

«Золотий храм», Юкіо Місіма

Мідзогуті має непривабливу зовнішність, та ще й страшенно затинається. Коли в художній прозі герой має виразний фізичний дефект, це натяк: він – нетиповий герой. Юнак із «Храму» гостро відчуває свою унікальність і так само гостро її переживає: світ його не розуміє. Хоча на позір нічого складного.

У хлопця помирає батько, і ще підлітком він стає послухником у буддійському Золотому храмі. Він вражений досконалістю будівлі, яку йому «заповів» батько: подорож туди – їхня остання спільна справа. Сумлінно працює, триває війна. Війна закінчується, він вступає до університету, і це страшенно тішить хлопцеві амбіції, адже він вирішив, що буде настоятелем Храму. У нього є двоє друзів – Цурукава і Касівагі. Але з жінками не складається. Запускає навчання, робить борги, втрачає нагоду кар'єрного зростання. Коли йому ледь за двадцять, він вирішує спалити Золотий храм. І втілює свій задум.

В основі роману – реальна історія. 1950-го психічно хворий монах спалив храм Кінкку-дзі у Кіото. Роман вийшов на початку 1956-го, історія в пам'яті була свіжою. Одна розбіжність: реальний монах, здається, покінчив із собою.

І здавалося б, що незрозумілого чи складного в цьому сюжеті екстремального підліткового бунту? Але. Роман написано як сповідь Мідзогуті. Ми чуємо всі його мотиви – і Мідзогуті правий: світу його годі зрозуміти, але це взаємне почуття.

Фаустівська історія – один із явних смислових шарів роману. Ті двоє друзів Мідзогуті – її головні рушії. Із Цурукавою він познайомився в храмі. Сам зве його своєю світлою стороною. Цурукава – не янгол, а Маргарита в цьому сюжеті. Навіть буде історія зраженого кохання і смерть (чи вбивство, чи самогубство – не ясно). Цурукава єдиний не помічає потворності Мідзогуті. У тому й біда: він ігнорує плекану тим з усіх сил унікальність. Із Касівагою заприятелював уже в університеті. І це точно Мефістофель, він спокушає і розбещує друга. Він же заселяє в нього ідею зруйнувати храм. А ще Касівага – теж каліка, має люту клишоногість і власну теорію Потворного. До речі, це прозорий натяк на кульгавого диявола.

Але для Мідзогуті «фетиш» – не пізнання і молодість, як у Фауста, а помирання і прекрасне. Прекрасне і Потворне – це головна колізія роману. Прекрасний храм і потворна людина. Між ними встановлюються дивні стосунки обожнювання і ненависті. Тільки один рік прожили в злагоді: коли бомбили Японію, то юнак усе очікував, що артобстріли сягнуть і Кіото, тоді храм буде знищено. І це примиряло його з нестерпною красою храму: прекрасне тільки тоді має місце в цьому світі, коли йому загрожує смерть. (Тут іще б згадати, що жінка, якою Мідзогуті захоплюється, більшу частину роману мертва).

Теорія прекрасного в «Храмі» складна і захоплива. Прекрасне і потворне існують одночасно, але наче в різних вимірах. Мідзогуті проілюструє це не тільки спаленням Храму і фінальною своєю реплікою: «Ще поживемо». А й, наприклад, спостереженням: внутрішні органи людини, якими ми брідимося зазвичай, такі ж красиві, як і біла шкіра гарної жінки, але щоб побачити красу кишок і печінок, треба спороти живіт. І цієї миті всі згадують, що Місіма зробив характері.



Книжка про книжку? — Бувало, і не раз. Книжка про нечитану книжку? — Уже цікавіше. Книжка про ненаписану книжку? — Зовсім цікаво. Книжка про книжку, яку ще не написали і не прочитали, а саме її ви зараз і читаете? — «Золоті плоди» Саррот.

У якійсь галереї під час необов'язкової розмови хтось згадує недавно опублікований роман когось на ім'я Жак Брейє. Про книжку мало хто чув, але чомусь усі раптом зацікавилися. Одна за одною виходять захоплені критичні статті, всі масово кидаються ту книжку читати. Навіть ті, кому вона не подобається, співають осанни, вихвалюють складну структуру, тонкі смисли і новаторський підхід. Про що книжка, все ще неясно, хіба хтось детально аналізує сцену: юнак накинув на плечі дівчині шаль. І тих, хто посмів засумніватися в достоїнствах нового роману, звинувачують у відсутності смаку і в літературній ересі. Тут же стається поворот на 180 градусів: розгромні рецензії, несхвальні відгуки, ображені в найкращих почуттях читачі. Про що книжка, так само не ясно. А зветься вона «Золоті плоди».

Сильно схоже на спілкування на якомусь читацькому інтернет-форумі, але це 1963 рік. Всього чотирнадцять розмов і відгуків на страшенно новаторський роман, який тут прочитали уже всі — окрім нас, реальних читачів Саррот. Французький «новий роман» розважається! Розгорнути одну метафору на цілий роман, бачили таке!

Саррот не пише сюжети чи героїв, її принципово не цікавить те, що можна вимірювати як одиницю інформації. Ба більше: емоція їй теж чужа. Стан, який описує її проза — це якась перед-емоція. Вона сама часто це означала як «неназване»: дії, думки і почуття на межі свідомості — поштовх до дії, але не сама дія. Мова для роботи з такими явищами — занадто брутальний інструмент, класична література ж їх просто калічить. Про це, зокрема, і «Плоди»: про те, як література вбиває письмо. Завдяки таким, як у Саррот, оповідним технікам, художня проза навчала розуміти її через контекст (краще: дальній контекст), а не через зміст — і на початок ХХІ століття з цим завданням впоралася. Простіше: у Саррот читаємо не саме речення, а все навколо нього, не сюжет (або його відсутність) — а все навколо нього.

Саррот злиться: у прозі все більше роблять ставку на героя, який попросту не існує, бо йому повністю делегують почуття і думки автора. І робить свій хід: пише роман, у якому немає героя (голоси тут ідентифікувати складно навіть за статтю чи віком, займенники незрозуміло, кому належать, і трансформуються навіть в одній репліці, те саме з родовими закінченнями). А нема героя, бо в її романі апіорно відсутній автор. У «Плодах» — романі про роман — вона не дарма фокусується не на процесі створення тексту, як це зазвичай робить метапроза (так офіційно зветься романи про романи), а на процедурах рецепції, над якими автор влади не має жодної. Між тим, як свідчать «Плоди» владу читача теж сильно переоцінено. Текст породжує власні сенси, роман — динамічна система, що сама розвивається.

Герой помер. Автор помер. Читач помер. Роман живе і процвітає.

«Іліада», Гомер

Мистецтво має чотири базові сюжети. Тут зародився один із них: війна. Всі, хто намагається писати війну, приречені переписувати «Іліаду», і нема на те ради. Сюжетів є чотири, історій безліч. І ця історія розкаже, якої шкоди може завдати гнів однієї людини, хай і такої непересічної, як Ахілл. Воїн розізлився, бо в нього відібрали улюблену рабину, а ми досі маємо справу з наслідками його нестриманості.

Дев'ятий рік триває облога Трої. Агамемнон викрав доньку жерця Аполлона. Аполлон за те насилає на грецьке військо моровицю, і Агамемнон змушений дівчину повернути. Але натомість як компенсацію забирає собі рабину Ахілла. Розлючений герой простить матір, Фетиду, ублагати Зевса, щоб греки програвали у війні доти, доки його гнів не спаде.

Сили сторін у конфлікті рівні, позаяк їх опікають боги: Афіна, Гера і Посейдон – за ахейців, Аполлон, Арес і Афродіта – за троянців. Зевс схиляється на бік троянців. Военна кампанія під загрозою зриву, але перемогу здобувають завдяки вигадливому і підступному плану Одиссея.

Ахілл повернеться в битву тільки після смерті Патрокла, прагнучи помститися за товариша. Складне питання про стосунки цих двох: Ахілл і Патрокл – той варіант воєнного братства, який описував Платон, із сильним гомеотичним контекстом.

Ахілл убиває Гектора, найхоробрішого з троянців. Цю битву пізніше читали як протиборство неконтрольованого імпульсу з холодною стратегією. Триває боротьба за тіло Гектора. Ахеець відмовляється віддати тіло переможеного для поховання, щоб дужче зганьбити загиблого і втішити свою лють. Похованнями Гектора і Патрокла, задля яких оголосили тимчасове перемир'я, закінчується поема.

Іліада складається з 24 пісень, її штучно розділили вже в III столітті – за кількістю літер у давньогрецькій абетці. Зробили поему, як то кажуть, від азів, буквально. Таке уявлення про поему Гомера як про своєрідний «архів» дуже їй личить. Зрештою, один із її фрагментів і є, по суті, «архівом документів»: легендарний список кораблів із другої пісні, де названо чимало еллінів, які брали участь у війні, а також згадано, звідки вони походять. Такий побіжний список троянців тут теж є, але значно-значно коротший.

Принцип переліку, каталогу, архіву тощо актуальний буквально для кожної ситуації в поемі, наприклад, дії, що відбуваються одночасно, ми читаємо як послідовність – «за списком». Так і для кожного її героя. Скажімо, двоє сходяться в поєдинку. Майже десять років триває війна, нагадаю, вони знають ворога. Але з самого початку звітують один перед одним і перед читачем (слухачем початково): хто і якими славетними подвигами відомий, хто і скільки вбив супротивників. Смерть гідного противника приносить «більше» слави, це по-перше. Але є і по-друге: наміри героїв та їхня поведінка абсолютно не суперечать одне одному. «Іліада» в плані психології саме така прозора, певно, якою здається: здобудь славу – або її отримає твій ворог. Важливо, зокрема, якою славною буде вже твоя смерть, якщо переможеш не ти. Усе має бути по справедливості. Ахілл мав підстави для того доленосного гніву, отже.

Троянди — не те, чим здаються. Еко міркував згодом, що назвав так роман, щоб читач потону в потоці асоціацій, жодна з яких не буде правильною, але й жодна не буде хибною. Бо часи, коли троянда пахла трояндою, минулися і забулися. 1980-го народився постмодернізм. Троянда пахне іменем троянди відтоді.

В листопаді 1327-го в італійському монастирі стаються убивства. Францисканець Вільгельм Бескервільський має провести розслідування (ні, це не детектив). Йому допомагатиме послушник Адсон (ні, не роман виховання). У брата Вільгельма є й інше завдання. Він виконує доручення імператора: підготувати зустріч францисканців і Папської курії, відносно між якими напружені (ні, не історичний роман). На все — шість днів. Детективи можуть досліджувати всю обитель, окрім легендарної монастирської бібліотеки. Ясно, що зло прийшло саме звідси, і винен сліпий брат Хорхе, готовий на злочин, аби запобігти оприлюдненню однієї книги. В обителі зберігається втрачена частина «Поетики» Аристотеля — про комедію. Спосіб убивства іронічний: сторінки книжки про сміх отруєні (ні, не роман ідей). 1968-го перекладач прочитає про ці події в «Записках отця Адсона», і ці мемуари згодом зникнуть. У романі троє оповідачів — і всі монахи (ні, не горор).

Вільгельм — не дарма палкий прихильник Оккама: злиття суперечливих гіпотез, неможливість пізнати одиничне в узагальненому («бритва»), універсалія як знак — це все методи, якими славиться той логік і якими Вільгельм веде розслідування. І це способи написання роману для Еко. Пара детективів, одного з яких названо за оповіданням про Холмса, а другий зветься Адсон (чит.: Ватсон); сліпий бібліотекар Хорхе в його магичній книгозбірні, який, очевидно, має прізвище Борхес. Але не всі омажі тут такі прозорі. Вільгельм — колишній єзуїт-інквізитор. Інквізитор із латини — «слідчий». А між тим, він не зміг зупинити жодного з убивств, та ще й «Поетику» через його бездіяльність було знищено (з'їдено, даруйте). Бо інквізитор із латини — це ще й «дослідник». А йому в процес експерименту втручатися не годиться. У брата ж була версія щодо серії вбивств (припустив інсценування «труб апокаліпсису», але в зворотному порядку), і останнє вбивство злочинець «підладнав» уже під помилкову гіпотезу Вільгельма. Його припущення про мотиви злочину перестали бути помилковими, але не стали істинними. І «не множете сутності, братіє», — як казав Оккам.

Вони вбивають і помирають — за сміх. Вони дискутують до смерті, чи може бути смішне методом, у який пізнається й зображується божественне. Коли сходяться Вільгельм і Хорхе, вони визначають свого ворога теж через сміх. «Ти диявол, — скаже Вільгельм, — бо віруєш без посмішки; це гординя». «Ти гірший за диявола, — відповідь Хорхе, — ти блазень». Вони звинувачують іншого в тому, чого самі бояться: Вільгельма страшить раз і назавжди дана істина, Хорхе — можливість ту істину відкинути. Ех, їм би за перший том «Поетики» воювати — той, де про трагедію.



«Імперіум», Кристіан Крахт

Німецький колоніалізм — тема не така опрацьована літературою, щоб на її ґрунті могли вирости іронічні, ба пародійні романи, здавалося б. Це вам не британський тягар білої людини. Але ж на тобі, маємо: і іронію, і пародію, і роман — «Імперіум».

1902 року Август Енгельгардт відчалив до німецької Нової Гвінеї, щоб втілити свою мрію: заснувати колонію-утопію. Август — нудист, антисекс і веган-сироїд. Цього ж він бажає і колоністам: жити у злагоді з природою і мораллю, гуляти голяка, харчуватися виключно кокосами і наближатися у такий спосіб до бога. А за бога тут — Сонце. Купив собі кокосову плантацію на острові Кабакон — і вперед. Екзальтований філософ, розбудовуючи свій Орден Сонця, поступово втрачає гроші і розум. Втім, Август, абсолютно божевільний від прокази, якою заразився від місцевого вождя, все живе і живе. Некрофаги.

Є подія. Є свідомість, яка цю подію рефлексує. І є підозрілий між ними незбіг. На це працює мова твору: елегантна стилізація під романи рубежу XIX–XX століття плюс не менш вправне наслідування бюрократично-наукоподібної тогочасної ж мови. Ця штучна архаїка сприймається як іронія і глум, власне, цим вона і є. Август — фантазер, уява ж реалізується в тому, що поєднуються елементи, які раніше й поряд не стояли. Скажімо, висока місія німецького народу часів Вільгельмізму з актуальною дієтологією, повною свободою асоціальної особистості та поїданням власних випорожнень (ну, Ніцше ж можна). Копрофаги.

Кокос нагадує зовні людську голову, людина створена за подобою Бога, значить, їсти кокос — усе одно що причащатися. До того ж, плід насправді багатофункціональний. Хіба у мріях Август не передбачав, що острівний содоміт-гвалтівник кокосову олію використовує як лубрикант, а вже до нього кокос застосують як знаряддя вбивства. Їжа у Крахта — ніколи не просто їжа. Теофаги.

Дієтологічні дискусії посідають значну частину невеликого роману. Кожен герой має власні харчові вподобання. Тут буде навіть той, хто харчується енергією сонця (бреше). А ще вегетаріанець Плутарх. Веган Гессе. М'ясоїд Принцип. Іще один відомий вегетаріанець, якому «було б лишитися за своїм мольбертом». Усі розмови про поїдання рослин закінчуються фантазіями чи історіями про поїдання людей. Люди тут буквально і фігурально ситі одне одним. Чорно-біле меню: вегетаріанство або канібалізм. Чи без «або» — у випадку Августа. Смокче палець, їсть вавки і зрізані нігті. Чим усе закінчиться, ясно. Антропофаги.

Дієта — буквально: режим. Саркастична проза Крахта не про кокоси і навіть не про колоніалізм. Вона про режими. Типу політичних, бо колоніалізм — це певна форма порядку, головні принципи якого в романі назве губернатор (замовляючи вбивство Августа, між іншим): насаджувати, опрацьовувати, заселяти, включати, продуктивізувати, укориснювати. Або режимів етичних, коли в побудові найпрекраснішої ідеологічної концепції гуманізму забувають врахувати «людський фактор». А за людину ж тут може бути, наприклад, голодний, знеможений проказаний і божевільний син німецького народу, чия милосердна смерть підозріло збігається з закінченням Другої світової. Хронофаги.

«Історія кавалера де Гріє та Манон Леско»,
Антуан Франсуа Прево

Жахливо переконливий твір про мазохістську природу людського кохання. Коли ми чуємо щось про себе, що нас оприявнює в поганому світлі, ми тут же називаємо це непристойністю. Так «Манон Леско» сприймали уже в першій половині XVIII століття сучасники Прево — як непристойний твір (відразу після видання роман заборонили, а наклад спалили). Так роман читається і досі: як занадто незручна правда про любовні стосунки, в яких один завжди кохає, а другий — дозволяє себе любити. Прево, пишучи галантну «полуничку», написав глибокий психологічний аналіз людини у стані закоханості.

Чому з хорошими людьми трапляються погані речі? Саме це весь час питає кавалер де Гріє (він себе вважає за хорошого, ясно). Неправильно поставлене питання. Спробуємо натомість так: чому люди, які вважають себе хорошими, вчиняють погано? Фатум, який переслідує героїв Прево, втілюється в дуже прозаїчних «актантах». Гроші, ясно що гроші. Де не «шукайте жінку», там «шукайте гроші», а то й обидва чинники вкупі. Роман, між тим, багато в чому автобіографічний: абат Прево мав на подив буйну юність.

Розповідає кавалер де Гріє. Йому сімнадцять років, він щойно закінчив курс філософських наук, походить зі знатної родини і має всі перспективи отримати блискуче майбутнє. Але стрічає Манон: вона приїхала до Ам'єну, щоб стати послушницею. Миттєво закоханий де Гріє і Манон втікають до Парижа. Дорогою молоді люди мали б обвінчатися, але «консумують шлюб» і без того. У Парижі їхнє щастя руйнують дві біди: батьки де Гріє намагаються в будь-який спосіб повернути блудного сина додому, а Манон зраджує з першим ліпшим. Коханці на деякий час розлучаються, але де Гріє знову повертається до Манон. Гроші у них швидко закінчуються, частина статків згоряє в пожежі, їм загрожує бідність, Манон же свій стиль життя міняти наміру не має. Де Гріє починає грати на гроші, часто махлює в карти (а він же дворянин!), продає Манон багатим сластолюбцям, коханці потрапляють у тюрму, втікають. Далі більше: голод, проституція, злочини, дуелі, брехня, шахрайство. Закінчать обидва тим, що їх висилають до Америки, де Манон помирає, а де Гріє ледь живого рятують друзі.

Перед смертю Манон уперше освідниться юнаку в коханні. Їхня Любов — почуття таке сильне, що «анулює» всі гріхи зараз: від проституції до брехні. Молоді люди кілька разів у романі планують повінчатися, але щось їм заважає. Так і сповіді їхні відбуваються один одному, без втручання церковників. Шлюб і сповідь — таїнства; для Манон і де Гріє ці таїнства реалізуються уже в факті їхньої взаємної закоханості, освячує їх кохання. Любов як святість (припустимо), яка чомусь весь час провокує на гріх (зафіксуємо). Якось водночас цинічно і наївно.

Будемо відверті, обидва герої в цьому романі — закінчені малолітні негідники. Будемо відверті, їхня історія — одна з найпереконливіших історій кохання у світовій літературі. Любов не можна заробити. Любов не можна заслужити. Любов'ю не винагороджують і не проклінають. Вона або є, або її немає. А тепер скажіть, що Прево не жахливо чесний у такій своїй прямодушній жорстокості.

«М» і «Т» — це «матріарх» і «трікстер», дві базові постаті міфологічного світу. Бо саме міф Ое й будує, любовно. Він перекаже легенди одного села, в якому ріс маленький хлопчик, якому ті казки розказувала бабуся. Дитину змалечку готували бути «колективною пам'яттю», він своєї місії свідомий, хоча радості від того має менше, ніж печалі. Чи може одна людина пам'ятати цілу історію сотворення світу? Виявляється, що так. Бабуня кожному казку починає настановою: правда це чи ні, але ти мусиш вірити. І він має з тим погодитися: «Авжеж!». І погодиться — але вже старим чоловіком.

У романі два сюжетні шари.

Перший — це власне легенди. У часи Реставрації 25 придворних-розбишак вислали на смерть, ті викрали 25 піратських дочок і сховалися в лісовій даліні. Там на чолі з Руйнівником і його дружиною Ообою та коханкою (?) Осікоме зладнали селище, яке жило своїми міфами і законами (а його історія показово скидається на картинки пекла). Вони велетніли, жили сторіччями і відлітали. Їхні нащадки виконували заповіді Руйнівника, хай би якими ті здавалися безглуздими. Із часом автономію села було порушено — і явилася нова пара: Мейске Камеї, втілений згодом у Малюкові, і його мати-дружина. Нелогічний і чарівний прасвіт. «Т» в цьому світі має мітку — шрам чи родиму пляму на потилиці. «М» у цьому світі є такою собі сфінксою: говорить загадками.

Другий оповідний шар буцімто протидіє міфічному світу, де важить не людина сама, а її властивості. Цей рівень оповіді — максимально суб'єктивний, бо це особиста історія того, хто легенди переповідає. За умов гри розповідач — це просто голос, але Ое вирішує ті умови змінити. Властивості без людей vs. люди без властивостей.

Розповідач К-тан, обтяжений вагою легенд, шестирічним намагався втопитися. У нього від того залишися шрам на потилиці. Тепер він записує легенди свого селища і намагається пояснити за допомогою «європейської» етнографії, де в них вигадка, а де історична правда. Зрештою, йдеться ж про реальне село, його навіть назвуть ближче до кінця роману (і це рідні місця Ое).

Згодом у розповідача, який уже давно живе в Токіо, народиться первісток — Хіракі (Світло). Дитина після народження мала пухлину на потилиці, її вирізали, і малий залишився розумово неповноцінним (це теж автобіографічний факт). Коли Хіракі виповнилося двадцять, настав час повернутися до селища. І тоді К-тан розуміє: це завжди була його особиста історія, в якій він приречений бути «Т» при матері-бабусі «М». Він весь час запам'ятовував і відтворював тільки родинну історію, і, як всякий трікстер, пустився берега. Його здатність розповідати чужі історії як власні — це акт переступу (злочину зокрема). Його особливий син пише музику про Руйнівника й Осікоме: його історії чесніші, бо він щасливий від того, що вмів їх розповісти.

Коли Ое вручали Нобелівку, «М/Т» назвали «тривожним». Тривога ця пов'язана з очудненням: Ое розповідає про речі, які добре знає, так, наче він — незнайомиць-спостерігач у цій історії. І пропонує нам, незнайомцям уже насправді, розділити цю тривогу. Раджу пристати до цієї пропозиції.

«Історія моїх страждань», П'єр Абеляр

Абеляр розказує свою реальну історію, точніше історію власних реальних страждань — тут не обманує назва. І хай би якою вибагливою була тогочасна Абеляровій сповіді художня фантазія, вона тьмяніє на тлі цього «документального сюжету». Не випадково «Історією», де зійшлися в двобої кохання й амбіції та гріх і покарання, зачарувалася європейська література аж до сьогодні. Вона стала основою доброї сотні модерних і класичних художніх творів. Зараз — одну хвилинку — ви її відразу впізнаєте, обіцяю.

Самий початок XII століття. Видатний як на свої молоді роки богослов викладає в школі при Соборі Паризької Богоматері. В Парижі він живе в будинку каноніка Фульбера, де так само мешкає Фульберова племінниця сімнадцятирічна Елоїза. Кмітлива дівчина стає ученицею Абеляра. А потім і коханкою, матір'ю його сина й таємно вінчаною дружиною. Абеляр у цей час має серйозний конфлікт із високою церковною ієрархією (через різницю наукових і педагогічних поглядів, зокрема). Йому «рenegатства» не прощають. До того ж Елоїза не хоче жити з ним відкритим шлюбом, бо це завадить кар'єрі чоловіка. За порадою чоловіка вона тимчасово закривається в монастирі. Фульбер, який гостро переживає безчестя родини, надає наказ Абеляра каструвати. Це теж «кар'єрний ризик»: до високих церковних посад Абеляру тепер доступ закритий. Обоє коханців ідуть у монастирі, де праведно служать, але конфлікт із церквою в Абеляра триває.

До самої смерті жінки вони пишуть палкі любовні листи (що теж збереглися, і їх часто видають разом з «Історією»).

Цю історію Абеляр розповідає, позаяк переконаний, що живим особистим прикладом достукатися до серця вірян легше, ніж словом. Він обіцяє бути щирим. І здається, цій обіцянці не зраджує. Його особистий приклад — підстава, щоб обміркувати сутність гріха. Гріх для автора «Історії» — це свідомо згода на дієве зло, переступ. Вибір належного або неналежного мусить бути виключно результатом осмисленої дії і моральної оцінки, так само дієвої. Презирство до Божих законів ґрунтується на попередньому знанні цих законів (скажімо, язичники — не автоматично грішники). Але згода на дію переважає над самою дією: так Абеляр наголошує додатково те, що зветься чистотою думок людини. Найчастіше автор «Історії» вживає слово «милосердя», ним він описує і своє ставлення до коханої жінки. Це така собі любов до Бога, вмотивована прагненням блага для себе і для іншої людини. Здається, осмислюючи таку історію, він мав би міркувати про справедливість насамперед. Але ні, все-таки про милосердя.

«Історію» було оприлюднено 1167-го. Абеляр вчергове повертався в Париж. Либонь, ця книжка мала посприяти цьому. (Його противників і суперників в «Історії» описано ну дуже жорстко. Так само як передано щире захоплення його автобіографічного героя всякими атрибутами «мирської слави», зрештою, він таки був відомою і шанованою людиною). Книжку було написано вже тоді, коли Абеляр більше десяти років був монахом. Зрештою, можливо саме через «Історію» його було відлучено від церкви (правда, на певний час).

Цього, звісно, уже немає в книжці, але поховано Абеляра й Елоїзу поруч — на Пер-Лашез.



Порнографія. Без евфемізмів типу «еротичний» і «пікантний» — просто і по суті: порнографічний роман. Тут пишуть про секс із відвертою непристойністю і намагаються тим викликати безпосередню фізіологічну реакцію читача. В ідеалі провокують сексуальне збудження, у крайньому випадку — моральне збурення. «Історія О.» не тільки змінила установки порнографічної прози як жанру, вона сильно вплинула на мейнстримну літературу, яка міркує про секс. Одна мудра читачка ввела в обіг поняття «порнографічна уява» у зв'язку з пригодами О. Від часів «О.» ми читаємо і пишемо про секс як про складний-для-реалізації спосіб самопізнання, навіть якщо не усвідомлюємо, хто нам заповів ту «нову чуттєвість».

Роман було опубліковано 1954-го. Сперечаються, хто його автор; але здебільшого зійшлися на одній версії: книжку написала французька Домінік Орі під псевдо Полін Реаж. Писала вона ту історію, бо її зачепило твердження де Сада, що жінка не спроможна мислити еротику. «О.» ж була розгорнутим листом, адресованим коханцю Орі.

Сюжет нині став шаблоном порнографії, але й тоді новизною не вражав. Є пара коханців — Рене і О. (інакше її тут не звать). О. — це «отвір», О. — це «об'єкт». Рене не влаштовує їхнє сексуальне життя, і він відряджає О. до спеціального закладу, де її навчать бути покірною коханкою. Наголос на «покірна», бо «О.» — це колаж із десятка бдсм-сцен. Зв'язування, екзекуції, групові згвалтування зі згоди всіх сторін (не питайте!), психологічні стосунки «рабіння-господар», тонкощі домінування і покори, проколювання тіла, таврування тощо. По ходу в О. з'являється новий господар, сер Стівен. Мета цього всього: О. має позбутися свого Я і визнати себе річчю-для-задоволення. Фінал теж уже передбачуваний, але тоді він був просто бомбою — і то з соціально-емансипаційним запалом. Гарна учениця О., завершивши освіту, посилає у відповідні інстанції обох чоловіків та вирішує покінчити з собою. За власним бажанням. (Але це тільки один із фіналів, чесно попереджу).

Найкращі домінанти — колишні сабміссиви. Це правило бдсм. Але у випадку «О.» — то ширша філософія. Успішно протиставити себе системі пригноблення можна тільки тоді, коли ти пройшов її знизу-до-верху і знаєш усі тонкощі роботи системи. Внутрішня свобода — це нагорода для раба. Зрештою, право обирати, коли померти — це і є свобода, так? Знеособлення ж — не тільки основа переживання ейфорійних станів, вищих насолод, а й перший крок для самопізнання. І що, кажете, «О.» — це порнуха про практики духовного розвитку і революційний маніфест? Так воно насправді і є. Секс — ніколи не просто-секс. Описи сексу — ніколи не просто описи-сексу. Таким і було революційне послання «О.». Його почули.

Письмо «О.» — холодне, лаконічне, майже медичне. Тим сильніший був ефект цього крику про неспроможність і потяг однієї людини належати іншій. Інтимні — сексуальні та любовні — людські стосунки, за «О.», завжди така собі груповуха. У ліжку до сексуальних партнерів «вкладаються» приписи культури й очікування соціуму. Що ж радить Реаж? — Закрити пов'язкою очі й не звертати особливо уваги, хто саме тебе наразі грає.

«Історія ока», Жорж Батай

Різниця між порнографією і культовою філософською прозою? Ну от, коли описують першу підліткову взаємну мастурбацію: дівчина сідає голою дупою в миску з молоком, а юнак, підглядаючи, третється об землю і так обоє доходять до оргазму — а в наступній сцені нам розказують, як вони автомобілем випадково збивають велосипедистку, відтинають їй голову та милуються трупом. Це другий випадок — філософська проза. І не йміть, якщо що, віри очам своїм. Бо це «Історія ока» Батая.

До цієї повісті автор додав тривожне (якщо оцінювати його відвертість) есе, в якому повідомив: усі описанні тут манії і марення є його власними. Хоча сама «Історія» вийшла під псевдо Лорд Ош (брутальна блюзнірська фраза, між іншим). Втім, високою прозою книжка Батая стає не завдяки очевидній «психічній схибленості», а самій її силі й досконалості. Порнографічність тут — не анти-естетична, вона і є, по суті, естетикою. Секс — це один із способів пережити стан зміненої свідомості, у ньому важить насиченість переживання і його безособовість. Втрачаючи в інтенсивності сексуальної насолоди відчуття свого Я, що ми отримуємо натомість? Про це Батай і міркує. Його «Історія» — це якісь відтворені у химерних еротичних фантазіях болісні спогади, і фінальний висновок: тепер той, хто згадав, має контроль над болем, що супроводжує спогад. Що отримуємо замість Я? — Добре контрольований біль.

«Історію Ока» вперше опубліковано 1928 року. Її тоді назвали порнографічною, називають так і зараз. Сюжет таки шаблонний для секс-прози: юнак, від імені якого ведеться розповідь, — один із складників динамічного любовного трикутника, але сторони його між собою не конфліктують, а реалізують спільні еротичні фантазії. Коханців тут двоє — той юнак і Симона, до них приєднується безумна дівчинка Марсель і старий вуайерист Едмунд. У кожен сексуальний акт включають все більше нових предметів, позірно для того не призначених. Коли нарешті такою річчю стає око, історія закінчується. Ну, бо історію ока розказали. Чого ще? Там є показова «внутрішня рима» сексуальних сцен: починається все з яйця і закінчується оком — це такі універсальні символи зародження життя, овулярні за змістом і солярні за сенсом. Батай навіть як символи використовує їх не за призначенням: він пише історію не про життя.

Зміст цього порно-по-формі полягає в іншій, ніж сексуальна проблематика, площині. Уважна читачка Батая була сказала: у цій книжці ясніше, ніж будь-де, усвідомлено, що порнографія — це текст не про секс, а про смерть. Батаєві оргазми — агонії. До речі, не так уже й рідко в міфології трапляється, що вісник смерті має кілька зайвих очей. А Батаєві герої уб'ють молодого священика перед тим, як забрати його око і вставити у піхву Симони. Років двадцять, як Фрейд заговорив про танатос і ерос як рушійні сили людської психіки, і от Батай переконливо твердить, що ніякого «і» там немає, тільки якийсь «танатосерос». Смерть еротична, еротика смертельна.

Автор назвав «Історію ока» книжкою про необхідність осліпляти й осліпнути. І не кажіть, що не бачили.

Історія світу за Барнсом не тільки несиметрична і незакінчена (див.: «десять із половиною» з назви). Вона й починається не зі Сотворення, як зазвичай, а з Великого Потопу — тобто з катастрофи. Віщун-північний олень не дарма на Ноевому ковчегу вигукне: «Вам здається, що зараз ми переживаємо найгірше? Не сподівайтесь на це».

Кожен наступний розділ у романі — опис подальших катастроф, які (попри саму конечну природу категорії «катастрофа») об'єднуються в причинно-наслідковий ланцюг. Катастрофа стає кризою, але не передбачає виходу-з-кризи. Історія світу тут уже з моменту початку добігає кінця (саме так, «кінець» і «початок» містяться в одній точці буття — постмодерн як він є). Автор і читач приречені спостерігати ці «кінці спочатку» чи «початки кінців». Веселенька концепція? «У світі обмаль веселенького», — як тут мудро зауважить ідейний терорист, що розстріляє пасажирів туристичного лайнера.

1. Личинка короїда пробралася на ковчег Ноя «зайцем» і розповідає, як там усе було.
2. Туристичний лайнер захоплюють арабські терористи.
3. Церковний суд над короїдами.
4. Американка божеволіє, вражена звісткою про аварію на ЧАЕС.
5. Відома кораблетроща «Медузи» у 1816-му та історія створення відповідної картини Жеріко.
6. Паломництво на Арарат.
7. Перегуки трьох біографій: людина, яку проковтнув кит; людина, яка врятувалася з Титаніка; депортовані під час Голокосту євреї. Три дні Йони в череві кита — це метафора наступного воскресіння Христа; у Барнса ніхто не воскресає, ясно.
8. Зйомка розважального кіна у джунглях.
9. Місія, пов'язана з пошуками Ковчега.
10. Сон про рай і пекло, де останнє сильно скидається на парк атракціонів.

Усі історії об'єднують не лише внутрішні елегантні перегуки: скажімо, згадані в історії Потопу північні олені виринуть в історії про Чорнобиль, а короїдів, які нам розповідають про Потоп, буде засуджено церковним судом у Середньовіччі. Ширше: кожна історія має так чи так містити згадку про море (річку, океан) і відповідні катастрофи «на воді». В цих катаклізмах доводиться виживати. Ще більше: кожна з історій містить згадку про селекцію — «кожній тварі по парі» і «відокремити чистих від нечистих». «Історія» Барнса — не про виживання, вона саме про відбір, про селекцію. «Історія» — про умови, за яких стає можливим наше виживання і на які ми добровільно погоджуємося.

Всі історії Барнса — фрагменти з Історії Західної цивілізації. Він наочно ілюструє спосіб мислення, в який ми самі ладнаємо собі фіаско, в яких знаємо, як виживати. Це мислення через фрагментацію, відокремлення, аналіз. «Історію» написано не за хронологією, подрібно на головні мотиви і ключові образи. Вона аналітична за природою. І не збирається в одне оповідне ціле, як не силуйся. Синтез реальності — не метод західної свідомості: і це звучить наразі як вирок. Як назвати це коротше? — Розпад. Як той розпад радіоактивної речовини в реакторі чи бомбі, який зрештою приведе нас усіх до остаточного кінця. Північні олені так сказали, значить, так і буде. Кому-кому, а їм тут можна вірити.



Класика афроамериканської жіночої прози. Цей роман видали 1937-го, непрочитали, таврували: «Заграє зі смаками білої аудиторії» і забули. Коли наприкінці ХХ століття з'явилася плеяда чорношкірих американських авторок, за законами реверсивного руху літературного канону, до «Їхніх очей» повернулися і прочитали уважно.

«Їхні очі» де факто – дієвий рецепт, як перестати ідентифікувати себе за представницю «нижчого класу нижчої статі нижчої раси». Це міркування про систему потрійного пригнічення і про способи «виходу з системи». Скільки маємо мати «під рукою» дієвих критеріїв, щоб оцінити себе як суб'єкта? Статі, раси і класу вистачить? А якщо це все – не пряники, а нагайки, якими тебе по життю шмагають, що тоді робити? Ким себе визнавати?

Ідеологічна основа «Їхніх очей» – антропологія Франца Боаса: кожна раса має власну еволюційну логіку, прояви якої можна відстежити у фольклорі й мові, наприклад. Не слід підходити до чорної культури з мірками білої людини. Герстон приймає цей погляд, але не беззастережно, адже свідомо, що подібна антропологічна сепарація загрожує тим, що небілі народи потрапляють у все глухіші культурні гетто. І вона пише роман, щедро використовуючи в ньому афроамериканські діалекти й африканський фольклор поруч, скажімо, із перспівами міфів зі Старого Заповіту. Мова її творів – пишна й екзотична, і тим більше, що простіші історії вона розповідає.

Джені виховала бабуся, бідна жінка з Флориди, колишня рабиня. Та підросла і пішла заміж: кілька разів, правду кажучи. Спочатку за багатого-старшого Логана, з яким була такою нещасливою, що втекла до красунчика-мера Джо Старка. Перший використовує її як робочу силу, другий – як секс-іграшку. Овдовіла Джені ще раз вийде заміж – за гравця Кейка, зацікавленого в її статках. Ну, тепер усе точно буде добре. Але мужа під час урагану кусає скажений собака. Коли божевілля охоплює чоловіка, Джені його пристрілює – і тепер її судять за вбивство. Цікаво, що виправдовують її завдяки підтримці білих жінок.

Важливе місце подій: Ітонвілль у Флориді (там і Герстон жила). Ітонвілль – перше зареєстроване місто США, мешканцями якого є тільки афроамериканці. Таке собі місто-утопія і місто-гетто. Підтримки від жіночого населення Ітонвілля Джені не отримує, їй не продихнути під лавиною пліток. Але своє мовчання про біди в шлюбах уже сорокарічна героїня Герстон перерве тільки у відповідь на ці плітки, вони насправді стимулюватимуть її особистісний протест.

У Джені – розкішне волосся. За нього її люблять чоловіки, через нього її ревнують жінки. У всіх міфологіях (і «чорна» – не виняток) волосся – символ сили, яка походить від предків. Свою гриву Джені успадкувала від білого, який згвалтував бабусю. Є ще один образ-символ: мул. Він свого часу втік від хазяїна і тепер з'являється то в одному, то в іншому кінці міста, тварину ніяк не можуть схопити. Мул – це так само гібрид: від осла і кобили; наполегливість у виживанні йому забезпечує якраз сила цього «кровозмішання». Непросто все, правда?

Дівчина з пальцем на спусковому гачку гвинтівки, готова захищати своє життя. Цей образ став знаковим для жіночої прози чорної Америки.

«Кадиш за ненародженим дитям», Імре Кертес

Епіграфом до повісті угорця Кертеса є цитата з «Фуги смерті» Целана про «могили в повітрі». У Целяна то не метафора, а код. Назва повісті «Кадиш за ненародженим дитям» — теж не метафора, а код. У Нобелівській промові її автор розказав, як знайшов документи з концтабору, де записано дату його смерті як вісімнадцятирічного в'язня. Він під час селекції збрехав про свій вік, щоб не потрапити в табір для дітей. Кертес казав, що всі його історії родяться зі смерті (тієї) дитини.

Двоє немолодих чоловіків гуляють і розмовляють про життя. «Де твоя родина? Чи є в тебе діти?». Це заборонені питання, що неетично ставити людям, які пережили Другу світову. Але вони питаються. Той, який письменник, зауважує: під час їхнього діалогу наче тлом виконують якусь пишну оперу, в якій фальшує свою партію англійський ріжок. Це, либонь, ідеться про оперу Глюка «Орфей і Еврідіка». Власне, «Кадиш» — подорож до пекла в марних спробах урятувати своїх мертвих. Точніше, ненароджених. Зрештою, кадиш — це поминальна молитва. Хоч герой Кертеса і назве це все «безпричинним дурним багатослів'ям». Цю історію можна було б писати з любов'ю, скаже він, але для того треба було б мати ту любов.

Двоє зустрічаються — жінка і чоловік. На вечірці обоє беруть участь у дискусії, чи можна раціонально пояснити Голокост (доречна тема для гулянки, так). Так починаються їхні стосунки. Їх зводить відчуття, що бути обраним — значить, що тобі відмовляють у праві обирати. Потім вони одружаться. Згодом вона захоче дитину, а він категорично скаже: «Ні!». Це «Ні!» — перше речення в повісті. У тексті очевидно обмаль діалогів, прямих реплік буде штук п'ять всього. Але це «Ні!» він повторить добрий десяток разів. Він не хоче мати дитину, бо вона буде приречена бути євреєм — його аргумент (чи повірите в цю «простоту?»). А ще більше: він відмовляється сприймати своє життя як збіг обставин, завдяки яким він вижив у концтаборі лише для того, щоб на правах уцілілого продовжити свій рід. І він думає, якою була б та «Ні!»-дитина. І міркує про те, що антиінстинкти за певних умов стають інстинктами — інстинктом самонезбереження, інстинктом самоневідтворення.

Кертес майстерно працює з часом. У «Кадишу» нема теперішнього, тільки минуле і майбутнє. От він розповідає про дружину, а в дужках завжди буде зауваження типу «моя дружина (тоді майбутня, потім колишня)». Де «зараз»? Ця повість написана зокрема про пам'ять. Скаже: жити після Освенцима — це значить у кожному бачити майбутнього і колишнього вбивцю. Знову без «нинішнього». Його дружина цитує Ніцше: хто не може забути минуле, затримавши момент теперішнього, той не буде щасливим. Він же питається: навіщо ми це все пам'ятаємо? Його спогади — не моральний обов'язок перед жертвами. Все простіше і складніше одночасно. Герої «Кадишу» пам'ятають не тому, що мусять, а тому, що можуть. Згадувати — не значить любити. Любов за Кертесом — найвищий прояв конформізму, любов поступається бажанню вижити.

У тій же урочистій промові він сказав, що після Голокосту Бог, безсумнівно, помер. Тепер відповідальність за нас покладено тільки на нас. Ми залишилися самі.

Руна — епічна пісня. Фіно-карельську «Калевалу» складено з 50 рун, і чи не кожен її рядок розібрали на цитати. А кому не вистачило щось процитувати, той позичив саму форму: яскраву і впізнавану. Відтак фіни-маги та індійці-воїни (Гаявата, себто) звучать один-в-один.

Еліас Леннрот у середині XIX століття збирав народні пісні й об'єднав їх радше за змістом, аніж за сюжетом. Де треба — переписав, де треба — «підчистив», кілька разів редагував і переробляв. Склалася «Калевала». Так у міфології зветься край, звідки пісні походять. Калевала — земля, яка породила Калева, батька легінів Вейнемейнена (він співець), Ільмарінена (це коваль) і Леммінкейнена (а це воїн-чаклун). Від них трьох уже пішла ця земля і слава.

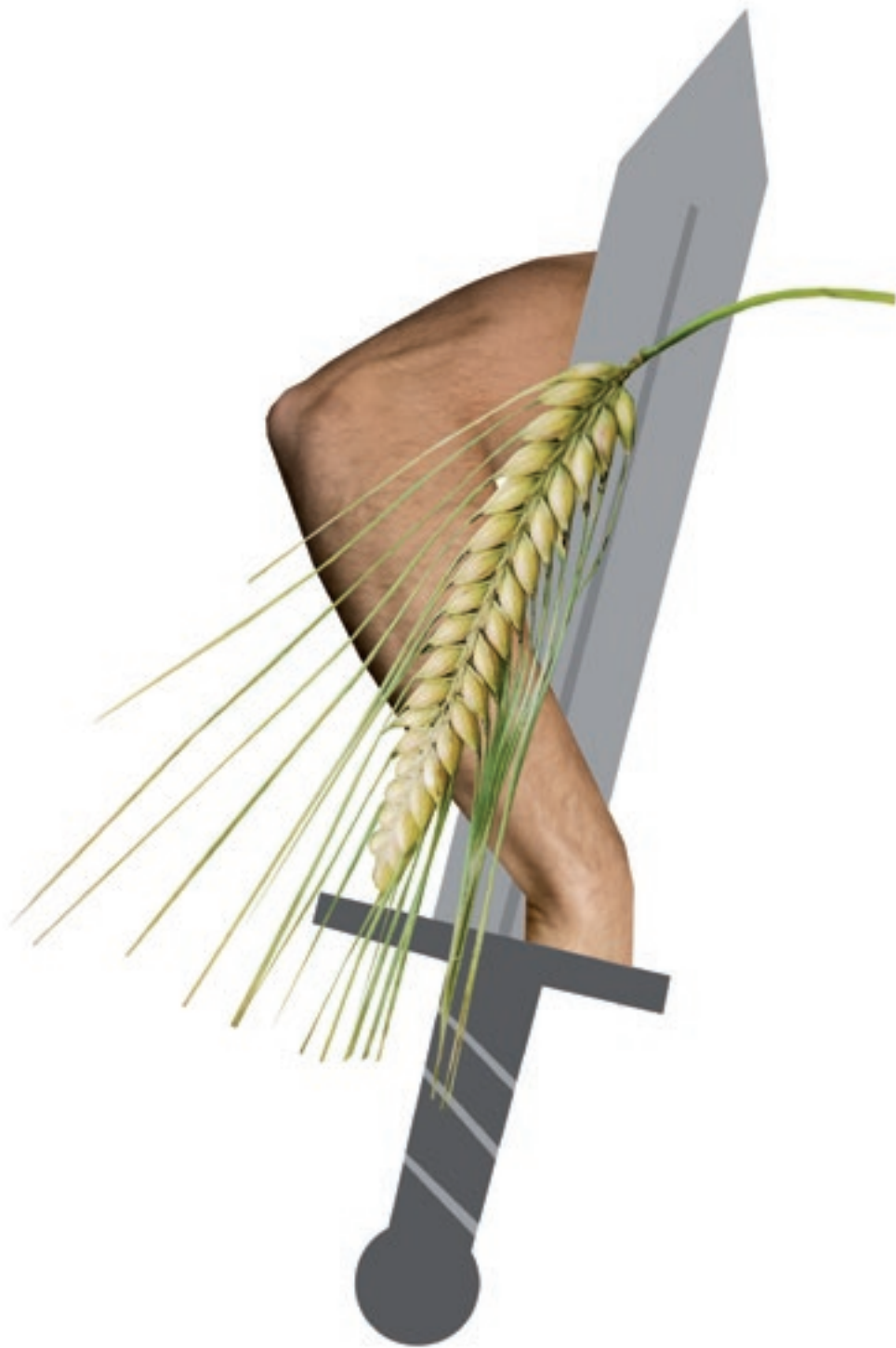
Вчать ся сіяти ячмінь, кувати залізо, ходять у пекло, завойовують прекрасних дів, здобувають магічні предмети типу млина Сампо (щось схоже на «ріг достатку»), шукають скарбів, перемагають чудовиськ, народжують диво-дітей. Отже, все як у надлюдей. Хіба що виявити якийсь історичне підґрунтя тих казкових пригод немає ніякої змоги.

Усі дії героїв підпорядковано змінам пір року. Прихід зими після короткого літа — тут завжди такий стрибок у безодню, що й прийдешні екзистенціалісти позаздрили б. Кліматична теорія особистості, яка потім перейшла в теорію пасіонарних народів, тут читається однозначно. Прекрасна Північна Діва, яка виходить заміж не за воїна Леммінкейнена, а за коваля Ільмарінена керується, хай як дивно, якраз «температурними показниками»: хто поруч із вогнем — той сам вогонь, хто вийшов із льодяного пекла (легінь таки там побував, поки сватався) — той сам лід.

Світ Калевали буквально магічний: те, з чим маєш справу, передає тобі свої властивості. І богатир тут не той, хто сильний, а той, хто знає правильні магічні слова. Леммінкейнен, наприклад, мусить перемогти Хійсі (звіроподібне чудовисько), це частина його шлюбних випробувань. Він довго намагається наздогнати супротивника, потім виснажується, зупиняється і долає того заклинанням. Далі він уже й не намагається вступити безпосередньо в бій, а долає ворогів виключно словом.

Одна з найоригінальніших (щодо потрактування «вічного сюжету») і, певно, найбільш архаїчна частина «Калевали» — історія про Куллерво. Це історія родової помсти, яка виросла з ворожнечі двох братів. Куллерво — останній чоловік зі свого роду. Його намагаються кілька разів убити, продають у рабство, але він виживає. Повертається додому і там спокушає дівчину, не знаючи, що вона — його сестра. Дівчина накладає на себе руки. Куллерво в люті й відчай знищує поселення кровних ворогів і теж кінчає з собою. А тепер головне — це історія не про любов, а про те, як кувати кинджали (батько Куллерво був ковалем, та й його малий на цьому знається). Будь-який сюжет у «Калевалі» зрештою виявиться історією про походження речей — заліза чи ячменю, скажімо. Річ виникає буквально з розказаної історії, наче зароджується зі слів.

Цей світ створили коваль, воїн і співець. І останній тут — наймогутніший.



«Кам'яний пліт», Жозе Сарамагу

Роман про стару Європу і місце в ній Португалії, рідної країни нобеліанта Сарамагу.

І «місце» — не риторична фігура, буквально. Внаслідок кількох надприродних зусиль невідомого людства Піренейський півострів (тепер уже острів) відокремлюється від материка. Шматок тверді з Португалією та Іспанією на ній дрейфує Атлантикою в напрямку Азорських островів (Португалія має зіткнутися зі своїм колонізаторським минулим).

Перелякані громадяни й туристи намагаються щодуху втекти з «плота» (бо він точно не рятівний). Ті, хто затримався, силкуються згадати, як це — бути автономними від Європи, а краще б то теж вшитися на материк, звісно. Спокуса й образи — такі відносини між «островом» і «континентом» тут. Роман написано 1986 року, так що його тривога пов'язана з загрозами глобалізації, а не критикою Євросоюзу.

Роман-дистопія — точно!

Зрештою, тут залишаться троє чоловіків, дві жінки і пес. Ті п'ятеро, між іншим, винні у тому, що сталося. Вони робили якісь банальні речі, які збіглися в часі й утворили силу, здатну від'єднати півострів. Жоана Карда провела палицею на землі глибоку риску. Жоакін Саса кинув у море камінь, спричинивши приплив. Педро Орсе швидко встав зі стільця, і під ним захиталася земля. Жозе Анайсо вийшов із дому, щоб тут же його оточили птахи. Марія Гуавайра розпускала стару панчошу, і пряжі виявилось забагато. Вони, тоді ще не знайомі, згодом тільки одне одного знайдуть: «земля», «вода», «вогонь», «повітря» — і та, що їх зв'яже, «доля». А що ж пес? Гавкіт собак віщує кінець світу. І взагалі з тим песиком непросто: він приходить у сюжет просто з села Цербер.

От хай тепер усе й виправляють разом!

Або ні. Позаяк вони продукують безліч теорій, щоб пояснити, звідки взялася та тріщина, яка все росте. Стільки зусиль, щоб пояснити буквально пустоту. І тоді вони перестають шукати пояснень і вчаться чути й любити одне одного. Пліт же в фіналі роману зупиниться десь посередині океану, то тепер нова Атлантида, здається. І жінки виявляються вагітними. А ще помер той, хто символізував вогонь. Так що і буде мир, і будуть люди на землі.

Роман-утопія — точно!

Сарамагу — прихильник великих синтаксичних конструкцій, простіше: довгих-предовгих речень, в які вшиті розмови героїв так, що й не відразу зрозуміло, де закінчується непряма мова і починається висловлювання персонажа. А в цій грі у відсутність пунктуації є ще й зміст. На острові залишилися португальці, іспанці, андалузці, галісіяни, вони мають весь час себе само-ідентифікувати, але на плавучому острові то насправді вже не має значення. Іберійці. Всі і вся стало частиною однієї історії, не роздробленої на етноси і, отже, абзаци.

Ні в одній із версій всесвіту вони не мали б зустрітися. Окрім цієї, ясно. І тільки наприкінці роману Марія вигукне, як витончено пов'язані між собою речі й люди на божій землі. Красиво і патетично. Але Сарамагу — автор від патетики далекий. І смисл цього Маріиного крику такий: людина ніколи добровільно не буде шукати правди і пізнавати істинну сутність речей. Людину до того можна хіба змусити. І не менше, як тектонічними зсувами.

«Камінний хрест», Василь Стефаник

Пропоную тест. «Посторонки моцувалися, як струнви». Якщо зрозуміли, що тут відбувається, ви – читач класичної української прози. Новели Стефаника цінують не за те, що їх можна читати без словника.

Іван Дідух – добрий газда, весь вкладається в роботу на своєму полі, хоч його давно вже перекошило від важкої праці. Його так і звать – Переломаним. Має хіба два дивацтва: ніколи не їсть за столом, бо поки був у наймитах та у війську, відучився від того. А ще на його ділянці є горб, який не обробляли, а він за те взявся і вперто тягається на ту безплідну гору. Івано-ва родина наполягає, щоб їхати в Канаду, і він зрештою на те погоджується. Перед від'їздом оплакує своє життя, прощається з односельчанами і ставить на своєму горбі в полі хреста на згадку про себе.

Міфопоетичні мотиви здаються очевидними: маршрут від Сізіфа до Христа.

Сізіфові присуджено вічно штовхати на гору камінь, який потім котиться вниз. Дідух, який пнеться щодня до верхівки того клятого горба на полі, робить те саме: відпрацьовує покарання. Сізіфа покарано за те, що намагався ув'язнити Танатоса – тобто, «скасувати» саму смерть. Те, що й Іван проклятий, більш-менш ясно. Про те свідчить його відмова їсти за столом, бо стіл – то сакральний ритуальний простір, а Іван не-чистий. У чому його провина? Переломаний Дідух – то від «ламати горба»: того пагорка на полі (себто, важко працювати без визначеної мети) і власного (це вже важка і нерезультативна праця над собою). Ключове тут всюди: відсутність результату.

Дідухова гора, між іншим, не родить. І тут іще одна очевидна аналогія проступає – Голгофа. Іще один чоловік-міф, який намагався «скасувати» смерть. У Івана теж є свій хресний шлях. І тут проступає ще одна «тінь» – Мойсей. Коли дружина й сини намовляють старого їхати в Канаду, то там лунає дослівно: «Ти наш тато, та й заведи нас до землі». А неврожаї і злидні в Україні Іван описує як буквальный перелік кар єгипетських (навіть із сараною). Його хрест – це заповіт, але попереду – блукання та безплідна (знову!) пустеля.

Уже з цих трьох алюзій – на Сізіфа, Христа і Мойсея – видно: однозначного потрактування теми новели і вчинку Івана тут годі шукати.

В основі «Хреста» – реальна історія односельчанина Стефаника, Стефана Дідуха, який виїхав у Канаду. Не так важливо, що в Івана є реальний прототип, як те, що про це говорить автор. Важить наголос на новелі як на соціальній проблемній прозі про еміграцію з Галичини. Дідух – реальне прізвище, яке в цьому випадку варто було б вигадати: дух предків, символ тягlosti і безсмертя роду. Модерні транснаціональні потоки стають темою «Хреста». Стрімка модернізація протистоїть збереженню традицій (оповідання написано в перший рік XX століття, прикметно). Історія особистості (та й історія народу), якщо її уявляти як плинну послідовність подій, тут закінчується. Показова погроза, з якою Дідух звертається до дружини акурат перед акцією хрестовоздвиження: «Мовчи, не хлипай, бо ти сиві кіски зараз обмичу, та й підеш у ту Гамерику, як жидівка». Брутально і про ксенофобію закритих суспільств, зокрема. Але тут би згадати, що в першій хвилі еміграції були не галичани, а саме євреї.

«Канцоньєре», Франческо Петрарка

Комплекс Петрарки. Такого поняття ні психологи, ні філологи, а тим паче сексологи не мають. А шкода. Пігмаліону пощастило на дурняк: він створив лише одну статую, щоб втілити своє кохання в образі, якого прагнув. Петрарка ж Лаурі сорок років вірші писав.

Чоловік покохав жінку. Він навіть не був із нею знайомий. І писав про неї вірші – багато віршів, досконалих віршів. Кілька століть ті поезії читають як еталонні твори про кохання. Отже: жінка, кохання до неї, вірші про кохання – це одне й те саме тут. Людина – почуття – твір: не послідовність, не синоніми, а повна тотожність. Коротше ми це звемо так: лірика.

«Канцоньєре» Петрарка писав італійською, інші свої твори – латиною. Тут 366 текстів, із яких більшість – сонети (317).

Поет розказав, що побачив Лауру в церкві 6 квітня 1327 року, в Страсну п'ятницю (це був Попільний понеділок, якщо з дати виходити). І почав писати «дрібнички», щоб утішити нерозділену любов. Через 21 рік Лаура померла, а він іще 20 років оспівував її, але вже через скорботу. «Канцоньєре» так на дві частини і розділено: «На життя мадонни Лаури» і «На смерть мадонни Лаури» (щоправда, це вже видавці зробили). Петрарка розказав цю історію, щоб нагадати: йдеться про земну любов до смертної жінки. Надалі книжку так переважно й читали – як документ. А генеральною концепцією «Пісень» стала думка, що кохання – головний момент людського життя, поштовх для само-творення особистості.

Втім, не без Петраркового ж відома реальна Лаура стала алегорією. Скажімо, таке: пісні з LXXXI до LXXXIII присвячено очам Лаури. Очі ті непереможні, прекрасні, пекучі і хтозна, якого кольору. Алегорія – метод родом із Середньовіччя, його застосували передусім до релігійної проблематики, це була мова, якою говорили про священне. Кілька століть «Канцоньєре» видавали в парі з поемою «Тріумфи»; це вже суто алегорія, де послідовно проходить усі своєї фази любов до Лаури: Кохання – Чистота – Смерть – Вічність. «Пісні» потребували саме такого коментаря і «путівника». Уже для Петрарки любов до Лаури, а слідом і сама жінка – щось сакральне.

Для тих, хто після Петрарки, це означало «оновлення» концепції агапе, зокрема. Еротичне кохання стає трансцендентальним: його можна пережити, не маючи безпосереднього досвіду переживання. Кохати Лауру разом із Петраркою і більше, ніж Петрарка, якось так. Кохання як читання. Література і позалітературна реальність нерозривні: життя переходить у літературу і навпаки. Оце надважливе послання «Канцоньєре». Дистанція між читачем і автором у такий спосіб стрімко скоротилася.

Останній вірш «Пісень» – не про Лауру, це молитва до Діви Марії. Пречисту він пише так же, як свою кохану: ловкі risks на позначення фізичного вигляду (очі, волосся), опис глибоких почуттів – наразі синових (і навіть казали були, що то вірш про матір поета), переконаність, що цілісність світу залежить від здатності людини любити. І прохання до Діви про заступництво. Останній вірш, повторю: прохання про внутрішнє зцілення, дароване Богом. Попередні 365, значить, – анамнез хвороби.

«Кармен», Проспер Меріме

Той варіант, коли всі все про цей твір знають, навіть жодного разу не кинувши оком на ту французьку новелу середини XIX століття, яка забезпечила Кармен безсмертям, а нас — новим жіночим художнім типом (сумнівної моралі й безсумнівної привабливості).

Розповідач новели Меріме — Хосе Лісарабенгоа, баск, походить зі старовинного шляхетного роду, служить ефрейтором у драгунському полку. Попри те, що твір названий за ім'ям Кармен, не вона тут головна героїня. Хосе закохується в циганку, яка працює на севільській тютюновій фабриці, що її ефрейтор охороняв. Це була п'ятниця, між іншим — день, яким опікується Венера. Але Кармен його використовує не для любові, а для різанини з іншими робітницями. Хосе мусить відвести її під арешт, але та вигадує щемливу історію, він її відпускає і сам потрапляє за ґрати. Його розжалувано в солдати. Кармен за те дарує йому ніч любові й повідомляє, що чесно повернула борг. Але пізно: Хосе вже не тямить себе від пристрасності — кидає пост, убиває лейтенанта, якого привела до себе ця жінка, стає контрабандистом, ховається від закону, убиває законного чоловіка Кармен. Втім, у Кармен — нове захоплення: баскський пікадор Лукас. Хосе надає Кармен вибір, вона відповідає: «Любити тебе не можу. Жити з тобою не хочу». Тоді чоловік убиває Кармен двома ударами кинджала.

Прекрасний стиліст Меріме влучно відтворює мову ромів засобами французької, присвячує окремий розділ описові звичаїв і вірувань циган. (Меріме подорожував Андалузією і збирав матеріал для цієї роботи). «Рамочний» герой новели — історик-етнограф, у «Кармен» про Кармен всього третина, все інше — спостереження чужинця над автохтонами. Та й у шаленій циганці його цікавила саме «екзотика»: фатальна пригода пристрасної дикунки на подив великосвітському читачу, «упередженість» якої і мала підкреслити «об'єктивна» науковість перших і останніх розділів. Зауважимо, що Хосе — баск, а Кармен — циганка, їхній світоглядний конфлікт — це ще й зіткнення різних культур.

Але ця історія — насамперед історія Кармен (і так, вона не головна героїня). Натомість очевидна, бігме, антигероїня: шахрайка, злодійка, брехуха, зрадниця, вона уже встигла побути втіленням свободи, жіночої незалежності, стихійної любові, жертвою патріархатного ладу і його руйнівницею, втіленням деструктивної жіночої сексуальності і маніфестацією поліаморії. Кармен прочитали навіть як трагедію, підлітка-цигана, позаяк у ній більше від нахаби-пікаро, ніж від жінки-спокусниці, а отже, новела Меріме — це гомоеротична байка.

Дослідивши фольклор андалузських циган, Меріме пише Кармен за зразком відомого юдейського міфу. Читач має бути позаяк зачарований інакшістю, а не шокований чужістю. Коротше, читача тут зваблюють. Кармен — це Ліліт, демоніця, яка спокусила Адама. Ліліт покидає Адама акурат у момент зваби. Так робить і Кармен: мить сексуальної насолоди збігається тут із моментом втечі. Від Меріме це стало «родовою ознакою» фатальної жінки. Кармен зникає. Головний же тут Хосе, бо саме його переживаннями, ідентичними нашим, ми й задовольняємося.



«Кассандра», Кріста Вольф

Жінки переписують міфи. За цією фразою стоїть потужний напрямок модерної естетики. Авторка бере міфологічний сюжет (з античності зазвичай) і переробляє його так, щоб бачити все очима жінки, це по-перше. По-друге, так, щоб за міфічною «процесуальною» свідомістю легко зчитувалася сучасна «результативна» гендерно чутлива. По-третє, так, щоб міф як підґрунтя високої культури виказав свою нестабільність — щодо змісту і морального уроку. Це дивовижно потужний спосіб, щоб набути влади над символами: просто переказати по-іншому давно відому історію.

Німкеня Вольф 1983-го так переповіла міф про Кассандру.

Кассандра відкидає залицяння Аполлона, і той, ображений, дарує їй дар провидиці, але з умовою: дівчині ніхто не віритиме. По правді, Аполлон «дарує» Кассандрі потужні навички політичного аналітика, її «інструмент» — не імпресія, як у міфі, а саме аналітика. Її батько Пріам править мудро, але здебільшого тому, що поступається переважно владою дружині — Гекубі, суворій володарці. Тим часом починається Троянська війна, результат і наслідки якої Кассандра передбачає.

Очевидна феміністична тема: розумна жінка з привілейованого класу в патріархальному суспільстві все одно позбавлена голосу. За самими фактом своєї статі вона — в «зоні невидимості». Показово, повість — це монолог, у Кассандри нема співрозмовців. Приклад матері теж не надихає: правити здатна жінка тільки під опікою можновладного чоловіка. Уся повість — це історія про те, як послідовно відстороняється від політики людина, яка має ресурс і здатності приймати успішні державні рішення. Кассандра Вольф — це така собі жінка-евнух, політичний імпотент.

Очевидна соціальна тема: воєнна. Повість написано в часи загрози ядерної війни. Троянська війна тут — алегорія на сучасні авторці політичні процеси. Уже сама Вольф перебирає на себе функції провидиці (добре, що помилялася). Але «Кассандра» натомість постає таким собі проектом розвитку соціальної свідомості, в основі якої — особиста відповідальність кожного громадянина за рішення, які приймають на державному рівні. (Вольф, між іншим, жила в соціалістичній Німеччині, та її повість — дуже інтимне насправді послання). Кассандра — «прототип» публічного інтелектуала.

Неочевидна тема сексуальної свободи як особистісної свободи: бунтуймо, як/чим можемо. Жінка у Вольф — завжди в екстремальній ситуації. Зрештою, прокляття Аполлона стосується саме статі Кассандри, в його основі — покарання за «гординю» жінці, яка чомусь вирішила, що вона має право розпоряджатися власним тілом. Ба більше: бути жінкою в світі Вольф — це вже екстрема. Страждання за власним вибором, якимось так. Антиподи Кассандри у Вольф — Ахілл і Агамемнон, схибнуті на війні чоловіки, але їхній конфлікт описано якраз у категоріях «брати» і «віддаватися», якими зазвичай описують сексуальні, а не політичні відносини. Так само «честь» і «безчестя» для жінок і для чоловіків у Вольф має зовсім інший зміст.

Прикметно, що авторка нічого не змінила в міфі про Кассандру. Вона просто «дозволила» своїй героїні самій розказати свою ж історію.

«Кат», Пер Лагерквіст

Шведська повість 1933 року. Рік: стався нацистський переворот. Місце: Швеція в майбутній війні зберігала нейтралітет.

У харчевню заходить кат, мовчки сідає. Інші відвідувачі заводять теревені. Якщо злизати кров із катового меча, то можна вилікуватися ледь не від усього. А з пальцем повішаного пиво стає унікально смачним. Добрий кат не забороняє трупи на сувеніри розтягувати. Зло таїть у собі силу зцілення, — підсумовують. Один згадує, як у дитинстві кат напоїв його тричі з долонь водою — і тим відвернув прокляття наглої смерті. Лассе-шибеник зізнається, що викопав корінь мандрагори з-під повішеного, і тепер йому сам чорт не брат. Зло має владу, — кажуть, — не кожен їй може опиратися. Міркують розумними словами про «доброякісну» ескалацію насильства і примусову стерилізацію інакодумців, і перевагу в бою кулеметів. Вони марнословлять далі. Вони вбивають один одного. Він мовчить. «Хайль!» — вітають його характерним жестом. Каїн (а це він був весь час) заговорив. На ранок призначено страту.

У тексті заледве набереться сорок сторінок. Коротка історія забобонів і упереджень, де корінь мандрагори функціонально не різниться від автоматичної зброї. Від міцного пива відвідувачі переходять до солодкого вина і шампанського, від застольних пісенок — до джазу, фокстроту і танго, від розмов про користь пальців шибеників — до міркувань про війну, рівнозначну здоров'ю, бо народ, який не прагне війни, — хворий. Коротка історія цивілізації. Людей тут усе більшає й більшає. Спочатку (в Середньовіччі) ледве трое було, на кінець (1930-ті) вщерть забито — модерний світ перенаселений, щільний простір для інфікування небезпечними думками найбільше придатний.

Кат розкаже: це він розпинав Христа. І той юнак був просто людиною. Єдиний Спаситель, на якого заслуговує людство, — це він, Кат. У таверні п'ють, ремствують, обжираються, злягаються, заходяться в екстатичних танках, убивають. Це все складники й послідовності жертвоприношення. Коли встане Кат і почне свій монолог із «це я вбив для вас Авеля», а закінчить історією розп'ятого юнака, він теж говоритиме про сакральні жертви. Сенс сакрального жертвоприношення в тому, що учасники ритуалу (повторю: все, що було в таверні — ритуал) переказують жертві свої найвідчайдушніші жахи й найтемніші гріхи. Вони звільняються. Кату багато тут жертвують: і страх мученицької смерті, і страх перед чужим, і страх бути вбитим, і страх убивати. Він натомість заспокоює: люди, поки ви — зло, у вас є я. Але поруч із катом — жінка. Він каже: вона завжди поруч. І остання в оповіданні говорить саме вона: обіцяє, що коли кат виконає свою роботу, вона відпустить його гріхи. Любов? Надія? Віра? — обирайте самі.

Між іншим. В одній із перших розказаних байок буде згадка про пекло. Далі група поспіхом цивілізованих садистів міркуватиме про благоустрій землі. І нарешті кат розкаже про вознесіння на небо (яке не відбулося, але все ж таки). Тож ця повістина — не тільки рух «по горизонталі» історії людства, а й «по вертикалі» гуманізму.

Із «Ката» зробили п'єсу. Вона була шалено популярною. В передвоєнній і воєнній Швеції її намагалися заборонити.

«Квіти для Гітлера», Леонард Коен

Ця поетична збірка вийшла 1964-го в Торонто. Коен називав свої вірші «конституцією Внутрішньої країни». Основний закон? – Напевно, так. Книга нормативів? – Точно ні.

Назва. Либонь, найпроблемніший момент у книжці. Преамбула до збірника повідомляє, що раніше ця книжка мала б у назві «сонечко для Наполеона» чи «стіну для Чингісхана». Але, даруйте, все-таки «Квіти для Гітлера»! Цю преамбулу, до речі, характерно написано: як візуальний вірш свого роду, як «сходи», де знизу – Чингісхан, а на верхівці – Гітлер. Можна читати як таку собі «еволюційну піраміду» насильства. Квіти на могилі – це данина померлим. На який гідний подарунок заслуговує злочинство такого масштабу, як нацизм? Вірші Коена в цій збірці – переважно експериментальні, очевидно гротескні, це покручі. Він прицільно ладнає потворний світ (алюзія до «Квітів зла» теж не випадкова). Зрештою, герої цих віршів часто – майстри смерті, нацисти (саме герої, а не суб'єкт висловлювання, зауважте це).

Пояснить злегка ту назву вірш про Адольфа Ейхмана, наприклад. Середній інтелект, сірі невиразні очі, середній зріст, нема безуму в очах, нема пазурів на руках (вірш написано в формі питальника). Це віршований переказ відомої роботи Ганни Арендт «Банальність зла» (вона щойно, 1963-го, вийшла). Люди, які чинять колосальне зло, – не демони, а просто люди, які мають ресурси зараз-от знищити собі подібних. Демонізація зла, як і обожнення любові, – хибні кроки в самопізнанні. У момент, коли ми почнемо чинити спротив цій акції, коли станемо нарівні, очі-в-очі з людським злом у собі, ми навчимося розуміти і себе, і світ навколо, нами с(по)творений. Зло ж має здатність виходити з-під контролю погляду.

Пам'ять про Голокост у віршах Коена перемішана з його сьогоденням, з еротикою і на-смішкою, з цитатами (з Прімо Леві, наприклад) і маніфестаціями. Вона – спосіб не говорити про щось безкінечно важливе. Герой Коена говорить із точки повної втрати особистої пам'яті.

«Від питання: “А що я насправді зараз відчуваю?” – можна зсунутися з глузду», – це про метод його віршів, якихось протиприродно неліричних на перший погляд. Він просто називає цифри жертв, які дізнався з кінохронік: за нього хтось пам'ятає, а «хор забезпечує мовчання», бо така природа групового голосіння – воно скидається на білий шум (цей вірш називається, до речі, «Невидима біда»). Вся книжка – спроба вцілілого не думати, за яку ціну він вижив. Канада під час війни відмовила тисячам біженців-євреїв. Коен у книжці про це згадає. Як і про «покоління Дахау», до якого сам належить. Щоб знову і знову нагадати про якусь поколінневу «білу пам'ять», де білий – не відсутність кольору, а всі кольори одночасно. І що тут іще скажеш, окрім як звернуту до самого себе в «Квітах» пораду: «Напиши автобіографію для Психодел Рев'ю»?

У багатьох віршах із цієї книжки є дати (раніше і пізніше Коен такого не робив). Це важливе послання. Голокост – не урок історії, який може повторитися, якщо ми його не запам'ятаємо. Це актуальний час зла, що триватиме, попри наші наміри і нашу волю. Це не сталося, це стається щомиті: теперішнє недоконане.

«Квіти для Елджернона», Даніел Кіз

Наче попередили уже: «І хто примножує знання, примножує скорботу». Але мчить людство тими самими скляними лабіринтами. Елджернон із назви – це лабораторна миша. Її робота – такими лабіринтами бігати, не вона собі таке життя обрала. Та, власне, і Чарлі Гордон, компаньйон Елджернона, не дуже мав вибір. Хіба масштаби їхніх лабіринтів різняться. І масштаби примножених скорбот.

Спочатку Кіз написав оповідання про розумово обмеженого чоловіка, який бере участь в експерименті, що покращує когнітивні здібності. Через шість років – 1960-го – переробив оповідання на роман, і склалася лірична, але страшно суперечлива притча про авторитет інтелекту, який непомітно переходить в авторитаризм раціо.

Чарлі тридцять шість. Працює прибиральником у пекарні. На мишах експеримент із підвищення IQ пройшов вдало. На черзі – люди. Чарлі з Елджероном роблять ті самі вправи: проходять лабіринт, наприклад. І людина прагне будь-що перемогти мишу. Роман складається з Чарльзових щоденних звітів. Із тексту видно, як міняється Чарлі: починаючи від прекрасно стилізованого «наївного письма» «Квіти» прямують до складної інтелектуальної прози.

IQ зростає. Раптом чоловік розуміє, що довгі роки ним бридилися і над ним насміхалися. Міняється особистість пацієнта Гордона. Одного дня він сам уже сміється з ментально хворого хлопця. Поруч є жінка, міс Кінніан – учителька в школі для людей із особливими потребами. Але з Елджероном сталася біда: він різко втратив нові навички і помер. Інтелект Чарлі теж поступово згасає. Останнє, що він пише: просить міс Кінніан покласти квіти на могилу миші.

Між іншим. Мишу названо на честь Елджернона Свінберна, який писав приголомшливі декадентські вірші. І садок, у якому Чарлі поховав мишу – це збірник «Сади Прозерпіни» (чит.: пекло) мишиного тезки. Куди-куди це він просить міс Кінніан квіти віднести?

Експеримент і операцію з підвищення IQ описано більш-менш детально, але роман цікавіший не НФ-складовою, а як моралістична проза.

Людське визначено особливостями тіла. У Кіза це здається аксіомою. Між тим, ми втручаємося у свої й чужі тіла зі скальпелем пластичного хірурга, лазерами косметолога. І от уже гуманітарії упевнено оперують категоріями «тіло суще» і «тіло видозмінене», описуючи не фантастичну прозу типу «Елджернона», а заголовки вчорашніх газет. Матеріальність тіла вторинна, по суті, тіло – продукт і місце розповіді. Такої, як щоденники Чарлі. Отже, тілу годиться бути конструйованим. А що ж робити з тим, що те тіло відчуває?

Чарлі розуміє (саме так!), що він закоханий у міс Кінніан, тієї митті, коли усвідомлює, що розумніший за неї і скоро залишить її далеко позаду. Він назве ці емоції саме в такому порядку: сум-любов. Любов тут – ціннісна відповідь, як і годиться, але вихідне питання стосувалося зовсім не почуттів. Високий інтелект у світі Чарлі не гарантує гармонії, він був щасливішим, не розуміючи, як його принижують. Втім, її ніщо не гарантує. Позаяк наприкінці роману ті самі хлопці за знову-дурного Чарлі заступаються. А міс Кінніан він же любив давно, просто зрозумів це акурат у ту мить, як почав жаліти «дурненьку».



«Квіти зла», Шарль П'єр Бодлер

Ефект від символістських «Квітів зла» свого часу можна порівняти хіба з сучасним захопленням естетикою зомбі. Огидне, потворне, мерзенне стає привабливим і красивим. Коротше: естетика потворного. Welcome to Zombieland. Тільки для Бодлера такий підхід позбавлений іронії, у «Квітах» усе серйозно.

Найвідоміший вірш звідти — «Падло». Чудовий літній світанок, підгуляла компанія натикається на звіриний труп, із якого лізе всяка жива нечисть, що падлом харчується, і та мертва тварина ніби позіхає через це, відбігає стривожена гуляками песьця (тут усе жіночого роду, між іншим), яка щойно ласувала гнилизною. «Такою станете і ви, царице грацій», тож тіштеся, мадам, «Що я таки зберіг і форму, й суть предивну/Моїх зотлілих почуттів!». Любовна лірика. А що?

«Квітів зла» було три редакції — вони суттєво між собою різнилися, виходили в світ із 1857-го до 1868-го: із кожної наступної Бодлер прибирав вірші, визнані судом «аморальними і блюзнірськими». Книжку було поділено на частини, кожна мала назву, яка була одночасно і темою відповідного розділу: «Сплін та ідеал», «Паризькі картини», «Вино», «Бунт», «Квіти зла», «Смерть».

Одна з ранніх редакцій містила ще й цикл «Лімб», потім ця назва зникла, либонь, щоб ілюзій не залишалося: ніякого тут тобі Лімбу, справжнісіньке повнокровне Пекло. Припущення, що людина апріорі добра і заслуговує, отже, на милосердя, тут не працює. Є натомисть насолода бути недобрим: хапати насолоду, без поривання сорому і жаху — найкраще це якраз вдається при вході до Пекла. Справжні пекельні страждання — це нудьга. «Зло» з назви, між іншим, можна перекласти і як «біль».

Послання Бодлера, по суті, моралістичне (тому він радив читати книжку від дошки до дошки, а не виривати вірші з загального сюжету). Є в людини поклик до Сатани, є поклик до Бога — вони звучать тією самою мовою і одночасно, а вже яке з них почути — справа самої людини. Це глобальна для ХХ століття концепція, де те «божественне» і «сатанинське» назвуть, наприклад, еросом і танатосом. Людина не зла і не добра, а залежна від гостроти насолод, які нам постачає здатність бути добрими або бути злими. У віршів із «Квітів зла» є один головний опонент: не невинність, а наївність. Ці квіточки навіть не з тих, що ростуть на кладовищах (занадто романтично), вони — з тих, що валяються розчавлені брудними чоботами на тротуарах великого міста. «Мов на зотлілий труп ненатлі хробаки» — це, наприклад, спроба пояснити, як сильно він прагне тіла коханої жінки. І як не повіриш тут?

«Зловісним поетичним даром» Бодлера називали його тонку майстерність спостерігача. Мова поезії Бодлера дивовижно пластична і наочна. Заговорили про синестезію як поетичний засіб у «Квітах зла»: як за допомогою слова передати запах-колір-смак, не назвати, а саме відтворити і пережити одночасно. Тому ще те «Падло» так вражало: розкладену плоть тут пропонують відчути на смак і запах, а не тільки побачити. (Тому цей вірш має чи не тисячі перекладів, і здебільшого невдалих).

«Кім», Редьярд Кіплінг

Що спільного в Мері Рассел, Джеймса Бонда й Ешендена? Спільне у них — роман 1901 року «Кім» (якби Бонд був буддистом, щоправда). Кіплінг надав одночасно і вектор розвитку шпигунського роману, і його якісний зразок.

Кім — лахорський сирота, який живе з милостині і дрібних послуг. Його всі сприймають за індійця з невизначеної касты, насправді він — ірландець (повністю: Кімбол О'Гара). Приналежність двом світам Кіма і визначає. Махбуб Алі час від часу дає йому доручення. Як-от цього разу — передати дрібне послання про родовід білого коня. Та Алі пов'язаний із британськими спецслужбами, і не все тут так просто. Росія і Британія б'ються за владу в Азії — триває «Велика Гра» за Тибет. Згодом малого скерують до католицької школи, де вивчать на розвідника-пандита. І він вступить уже самостійно у Гру політичних змов.

Втім, це не головний сюжет.

Подорожує Кім у компанії з тибетським ламою, чела-помічником якого став. У того власна пошукова місія — шукає ріку, яка надає новий сенс життю. Мандрівні герої полюють за сенсом буття: шпигунський роман починає ускладнюватися філософським. Лама-йогі вчить хлопця основам буддизму, моральному закону і служінню. Лама свою ту Ріку Стріли знайде і позбавиться Колеса Сансари. Як далі вестиметься Кіму, не ясно. У фіналі просвітлений старий кличе Кіма, який щойно прийшов до тями після хвороби: «Ходімо!». Відповіді на запитання не буде. Це те, що зветься відкритим фіналом.

Кіплінг — письменник із заслуженою репутацією співця імперії. Кажуть, у «Кімі» він додає чисто британський погляд на колонії. (Індійці-шпигуни підтримують Британію в конфлікті з Росією. Не помітно? Є й історія солдата-індійця, який під час повстання пішов проти своїх братів, щоб захистити білого офіцера). Одночасно визнають, що «Кім» — колоніальний роман. (Десь на початку сцена: Кім зіштовхує хлопчика-мусульманина з його місця, бо просто може — він білий). І підсумовують, що Індія «Кіма» постає як та ріка, що її герої шукають: будь-який рух тут доцільний і правосильний. Один із читачів красиво сказав: «В цій Індії те, що перебуває на поверхні реальності зараз, — те і значуще». Так само, як не протиставлено один одному хлопчика-напівкровку й тибетського монаха в фінальній репліці «Ходімо!», так і білі герої цієї країни не протиставлені. (Надати зразок шпигунського роману і тут же розламати його зсередини — прошу).

Цей світ багатоголосий і буквально. Кумедні сцени, коли Кім легко перевтілюється в представника будь-якої касты (бути білим йому не так легко, до речі, говорить безграмотно). В романі до того ж багатюща мова: навіть не часті вкраплення іншомовних запозичень, а те, як Кіплінг передає акцент чи вимову, чи діалекти, чи зовсім іншу мову типу урду чи гінді засобами своєї — англійської. Він «виламує» синтаксис чи окремі слова. Більше за все дістається назвам тих реалій, які привнесли в Індію саме британці: скажімо, «потяг» (te-rain) чи «квиток» (tikkut), які не відразу і впізнати. (По ходу, звісно, й акцентувати: залізниці тут побудували вам ми, британці; не треба дякувати).

«А Світло в темряві світить, і темрява не обгорнула його». Такий епіграф до твору зі словом «кінець» у назві здається неочікувано-оптимістичним. Це з Євангелія від Іоанна, стосується різниці між Пророком і Месією, де перший свідчить про Світло, а другий ним є. В перекладі на мову літератури це різниця між подією, яка відбувалася, і розповіддю про цю подію. Герой Надаша любить казки, він і свою напрочуд нечарівну біографію розповідає як казку. Але що взяти з хлоп'яти.

Угорський роман 1970-х написано як плутаний монолог дитини, яка розказує про свою родину. Малий робить це так переконливо, що сам по ходу стає розповіддю, наративізується, так би мовити. Його слово спроможне стати річчю, породжувати подію. Власне, як якийсь давно загублений розділ зі Старого Заповіту він цю історію і розказує (ні, не як євангеліст, Спасителя тут не буде). І кінець сімейного роману в такому контексті може означати тільки одне: кінець родини.

Кінець 1940-х. Петер Шимон живе з бабусею, яка недавно овдовіла. Інколи до них приїздить зі столиці тато, його одяг смердить «підвалами, де катують». Батько Петера — офіцер служби безпеки в червоній Угорщині, судячи з усього. Про маму нічого не почуємо: Петер мріє (а не згадує), як би вона пестила його волосся. Здається, це не страшна історія, а ганебна, бо батько там розкаже казку про пару чобіт, що зносилися, тож їх викинули по різних смітниках. Напевно, мати з тієї родини втекла.

Діда хлопець пам'ятає дуже добре, це його рольова модель. Припускає: якщо батько на діда не схожий, то і йому, Петеру, не треба буде уподібнюватися своєму «виробнику». Позитивна така програма. Але про діда прямо теж не багато дізнаємося, полювати на його біографію доведеться через численні притчі. Дід — єврей, який на початку століття охрестився, щоб поєднати дві гілки віри, які в родині «розійшлися». Що втім, не вберегло старого і від побутового антисемітизму, і від переслідувань під час Другої світової.

Батька «зжирають» свої ж — він свідчив у справі Ласло Райка, а згодом і сам потрапив під партійні чистки. Покінчив із собою чи розстріляли — теж не до кінця ясно. Помирає бабуся. Осиротілого Петера відправляють в інтернат для дітей ворогів народу. (Це все факти з біографії самого автора, між іншим).

У переказі — ще одна печальна історія про дитину, безпорадну перед загрозами немилосердного ХХ століття. Але то в переказі. Роман написано наче одним реченням, жодного абзацу щонайменше. Тут же минуле і майбутнє, тут же розмови з померлими, тут же сни, тут же біблійні міфи, тут же спогади. Буквально: в одній репліці малого можуть бути слова діда і опис його помирання, і похорон бабусі, і згадка про «неіснуючу» матір, і його вже сексуальний дебют, і історія про сусідку-проститутку. Це не експерименти з пам'яттю чи Історією — вони Надаша не цікавлять. Це суто трансформації часу. Там буде чимало казок із сексуальним підтекстом, усі вони закінчуються народженням потвор. Прозоро хіба тільки про таке: Історія, запліднена Пам'яттю, здатна народити химеру — Час.

Надаш переписує історію сотворення світу, але цього разу Світло від Темряви відділити не вдалося.

Книжки, навколо яких формувалися нації, зазвичай поетичні. Згодом, у XX столітті почали масово мріяти про власний Роман, який розкаже, ким ми є і звідки такі взялися. Тоді – у романтичному XIX-му – задовольнялися книжечками поезій, бо це апіорі були книги, що їх не читають, а перечитують (а поезії така процедура необхідна!).

Перший петербурзький «Кобзар» 1840 року містив усього 8 творів: «Думи мої, думи мої», «Перебендя», «Катерина», «Тополя», «Нащо мені чорні брови», «Іван Підкова», «До Основ'яненка» і «Тарасова ніч». Просто, ясно, граційно. Найчастіше саме цими трьома словами на «Кобзар» і відгукувалися, уже потім додалося «безсмертне», «величне», «неповторне». Назва «Кобзар» дуже швидко перейшла на все, що звіршував Шевченко (трішки більше 250 текстів); була навіть спроба видати під таким титулом його прозу. Так же стрімко кобзарем почали іменувати й самого автора (він, Кобзар Дармограй, проти не був). Але спочатку було всього вісім поезій.

«Думи мої, думи мої» не випадково відкривали збірку. Це те, що звуть «програмним віршем», таке собі пояснення-коментар-епіграф і до самого «Кобзаря», і до нового етапу української поезії, і до світосприйняття, яке вона презентує. У вірші є багато цитат із пісень, та й сам він стилізований під пісню-думу. Із піснями завжди непросто: кому належить їхній зміст – автору, виконавцю, слухачу? Є в «Думах» щодо цього один цікавезний момент. У фіналі віршу він просить Україну привітати «Моїх діток нерозумних, / Як свою дитину», власне, прийняти оці вірші, створені й видані на чужині. Той рядок мав три авторські редакції: спочатку йшлося про «своїх» діток, потім – «твоїх» діток, уже наприкінці «моїх» діток (так і залишилося). Наче сам Шевченко не певен, хто складає ці вірші, і кому вони відтак належатимуть: тому, хто написав, чи тому, хто читатиме. Але він зупинився на «моїх», це показово. Його часто-часто звуть «народним поетом», але наголос усе одно мусить припадати на «поет».

Уже в першому Кобзарі була «Катерина», сумна історія про зражену москалем дівчину, яка стала покриткою і покінчила з собою, залишивши по собі «незаконне» дитя. Москаль тут – і національність, і професія, вояк-офіцер себто. Як ту поему тільки не читали! Дослідили, що в Кирилівці за часів Шевченка було 17 дівчат-покриток: поет опрацював «документ», але не писав етнографічних «хронік». Хоча «покривати» жінок, які родили поза шлюбом – це суто українська традиція. І припустили: Україна – то покритка, яку звели з правильного шляху ті кляті. І казали: Шевченко – то покритка, чії вірші-сироти взяли в колективну опіку. Головне: це був сюжет про Чужинця, який руйнує моральні засади спільноти, куди його доля привела, а натомість лише міцнішою стає уявлення «автохтонів» про себе як про єдність. Втім, чужих тут двоє: і зайда-москаль, і «відчужена» родиною Катерина. Так наче «чужістю» можна інфікувати. І знову тут має згадатися, як довго обирав Шевченко між «твоїми», «моїми», «своїми» думками, що линуть в Україну.

Власне, і понині цю книжку перечитують, роблячи вибір між «твоїм», «моїм» і «своїм». Так і з'являються твори, які визначають націю.



Табірна проза. Книжка просто з пекла. Цей збірник оповідань Шаламов писав із 1954-го до 1962-го, коли повернувся після 14 років на Колімі. В основі книжки – його досвід в'язня Севвостлага. Перші оповідання були опубліковані 1966-го в Нью-Йорку, згодом у Лондоні. 1972-го він написав відкритого листа, де протестував і заявляв, що прав на публікацію оповідань за кордоном не давав. (Одна з сумних історій радліту: пройти табори і зламатися на спокусі видати першу книжку).

Кожне оповідання збірника – фактографія. Автор наполягав, що в основі кожного тексту – реальна подія, і отже, його треба читати виключно як документ і свідчення. Завдання цих творів: фіксувати унікальний життєвий досвід, усвідомити який може тільки «носій». Гординя переживання екстремальних досвідів і добровільна (!) самотність людини, на таку гординю приреченої, – це одна з тем книжки.

Кожна деталь тут – не художня деталь, бо цей світ в принципі не надається до типізації, – така була початкова установка. Втім, це все-таки не антропологічне наукове дослідження. Скажімо, хлібна пайка – деталь, яка пов'язує десяток текстів з «Оповідань» в умовний цикл про голод, де описано всі стадії голодування та фізичного й морального розпаду, з ним пов'язаного. Автор прагнув відтворити в прозі «достовірність протоколу», наблизити до читача екстремі. Але він усе одно ладнає типових героїв свого часу: життя людину знеособлює за просто, а от героя в літературі знеособити практично неможливо. І Шаламов весь час посиляється на російську каторжну прозу.

Цікаво, що Шаламов наполягав на порівнянні «Оповідань» саме з протоколами (допитів), вони історично сягають моделі «свідчення за себе на Божому суді». В усіх 33 творах «Оповідань» убивці мають справжні імена. Жертви названі реальними іменами тільки в «Надгробному слові»: згадано всіх, хто помер поруч із Шаламовим, та історії їхнього помирання. Той мартиролог відкриває збірку.

Двійко в'язнів вночі відкопують могилу товариша і знімають із трупа одяг: на ранок вони обмінюють його на їжу. В'язень-поет у муках помирає, бо марить: «У мене вкрали хліб!», він заспокоюється і відходить, коли йому дають у руки скоринку; ще два дні сусіди не оголошують про його смерть і ділять між собою пайку. Доходяга не може виконати норму робіт, ввечері його ведуть на розстріл і він шкодує (єдина думка!), що витратив останній день на рабський труд. Шаламов відкидає магістральну для табірної прози ідею про «порятунок людини в чесній праці», для нього примусові роботи – форма знищення особистості.

Рецепт морального збереження-себе автору спочатку здається очевидним – свобода будь-якої миті покінчити з собою. А потім іде розповідь про інженера Кіпреєва (твір про нього названо «Житіє», він у книжці програмний). Той чинить спротив на допитах, дає фізичний опір, ламається тільки, коли смерть загрожує дружині; у таборі навчився виживати і добре пристосувався, відновлює перегорілі лампочки – він якесь символічне і буквальне джерело світла. А висновок такий, на позір антиномічний до історії: чи не забракне, бува, в ту саму мить моральних, а то й просто фізичних сил покінчити з собою?

«Колір пурпуру», Еліс Вокер

Хай пурпур із назви не спокушає. Колір цього соціального роману – чорний. Афроамериканська феміністична проза, маніфест чорної культури. Його героїні треба пройти через системне приниження і насилля, через побиття і образи так само темношкірого чоловіка, щоб одного дня встати і сказати: «Я бідна, я чорна, можливо, я потворна і не вмію готувати... але я тут». Ця репліка малої Селі прозвучала 1982 року, на спаді другої хвилі фемінізму, і надовго стала девізом активісток чорної Америки.

Свій фемінізм Вокер називає вуманізмом (від «woman»). Вуманістка – кольорова феміністка, яка має мотивацію до особистісного розвитку. Яка усвідомлює, що силу свого літературного слова позичила в матерів, і тому віддає рівну пошану і прочитаним книжкам, і почутим казкам-пісням. Вона цінує свою «жіночу утопію». Показова цитата з публіцистики Вокер: «Вуманістка співвідноситься з феміністкою як пурпурний колір із лавандовим». І от тепер ясно, чому так зветься її найвідоміший роман. І про що він.

Чорна жінка у світі Вокер зазнає граничних принижень, що доводять її до моральної та фізичної деградації. Тема «Кольору» – фізичне, моральне, сексуальне насильство, інцест, педофілія тощо. Пригноблення жінки тут домінує, витісняючи расову дискримінацію. «Чоловік – жінка» для «Кольору» – стосунки суттєвіші за «чорний – білий». Гвалтівники і жертви тут одного кольору.

«Колір» розкладено на два голоси. Одна частина написана ледь не вікторіанською англійською мовою. Це говорить сестра головної героїні Нетті з Африки, де працює місіонеркою. Їх розлучили, але вони зустрінуться через 30 років. Друга частина – «діалектний» монолог Селі. Усе це листи, їх близько сотні. Сестри пишуть одна одній, але спочатку Селі пише листи Богу. Адресат міняється не тільки тому, що Селі знаходить нарешті загублену сестру. А й тому, що вона перестає вірити в того Бога, якого їй пропонує батько і муж. У Селі є коханка, Шуг. Та їй розкаже, що Бог всередині нас, і там його й шукати треба. Але це не традиційний епістолярний роман (зрештою, на 55 листів відповіді просто не буде). Скоріше та сама «клаптикова ковдра», яку Вокер бере за метафору жіночого письма.

Перше, з чого починає листи Селі – вона цитує слова батька Альфонсо, який забороняв їй говорити відкрито, писати і поготів. Батько її б'є і гвалтує. Вона народжує від нього двох дітей, яких батько викрадає (невідомо куди). Потім їй уже чоловік додатково пояснить, що «жінки тільки й годяться, що для...». Між іншим, чоловік-садист Селі в романі не має імені, просто Містер. За вдівця-з-дітьми Містера вона вийшла в 14 років. Нескоро, але з'являється джазова співачка Шуг, яка підбиває Селі покинути Містера. По смерті батька Селі повертається в його будинок.

Хто вижив – той і перемиг.

Цей текст викликав занепокоєння. Йому закидали пропаганду гомосексуальності. В Шуг закохані і Містер, і Селі. Вона обрала Селі. І в ній юна жінка знайшла не кохання, а конкуренцію об'єктів – перфектний союз жертв. Шуг почала зраджувати. Селі прийняла і це. Здається, планувався перший «чорний» роман про поліаморію, але щось пішло не так.

Найголовніше: це не роман про кохання, а роман про митця. Любовна історія тут «щоб привернути увагу». Другий том твору, який зазвичай швиденько гортають, щоб дізнатися, чи залишилися разом ніжна Консуело з сомнамбулічним Альбертом, він тут по-справжньому важливий. На це мало б натякнути, що розв'язку любовного конфлікту Жорж Санд винесла в окрему книжку – «Графиню Рудольштадт» (от вона таки про кохання).

Консуело – циганка-сирота з Венеції. Між нею і красунчиком Андзолето – дитяче захоплення. Вони обоє співаки, але Консуело геніальна. Коли вона співає, то перетворюється на неймовірну красуню, а її слухачі стають кращими людьми. (У Консуело є прототип, оперна дівка Поліна Віардо). Її вчить співати Порпора, відомий бароковий композитор. Ім'я Консуело перекладається як «розрада», її геній і має таку природу: втішати чужі страждання, коштом власних переважно.

Нічим добрим історія з Андзолето не закінчиться: на заваді стосунків стануть професійні ревності хлопця. Консуело втікає до замку на кордоні Чехії. Там вона зустрічає графа Альберта, безумного ясновидця, одержимого історією гуситських війн. Втікає і від нього – тепер уже до Відня. Подорожує в компанії юного Йозефа Гайдна, якому ще доведеться стати класичним композитором. Згодом Консуело підписує контракт із Берлінським театром, але саме в цей час отримує звістку: Альберт помирає. І тепер їй обирати, чи бути розрадою для всіх, чи тільки для страждальця-графа.

Чи є мистецтво утилітарним? Талант – це служіння, в цьому Жорж Санд переконана. Але на кого те служіння скероване? Консуело, яка співає Альберту в сутінковій вітальні старого палацу, і Консуело, яка співає на сцені Віденської опери – де вповні вона виконує покладену на неї місію? Чи має сам митець право розпоряджатися своїм талантом, чи це божественний дар, який не дає «носію» привілеїв, а тільки обтяжує відповідальністю? Співи Консуело – не «сповідь», а «проповідь». Альберт, який бачить страшні картини історичного минулого, – такий самий медіум, як і Консуело. Вони – буквально «носії інформації», але «зміст послання» від них не залежить.

Таке саме навантаження має протиставлення реальних і вигаданих людей у романі. Порпора і Гайдн – не просто реальні люди, вони – композитори. Тоді як «уявна» Консуело – виконавиця. Такий тут конфлікт «майстра» та «інструмента», який раптом чомусь зажадав собі автономії. Порпора і Гайдн самими реальними іменами тут засвідчують право Митця розпоряджатися талантом. Право, що його Консуело позбавлена.

Позбавлена ще й тому, що вона – жінка середини XVIII століття – її свобода історично обмежена. Консуело мандрує Італією, Австрією, Чехією, Німеччиною – всюди Жорж Санд підмічає, як міняється в столітті, названому згодом «жіночою добою», ставлення до жінки, як розширюються межі її соціальних свобод, і які ці свободи примарні. Консуело повертається до Альберта, ви ж знаєте? Вибір зроблено – хай би хто його за неї зробив.

Головне питання: покликання митця і самовизначення митця – чи завжди вони конфліктують? За версією Жорж Санд: так, завжди і всюди.



«Корабель дурнів», Себастьян Брант

«Корабель дурнів» — класична сатирична поема, дотепна колекція людських пороків, точніше навіть: визначний для моралістичної літератури цикл поем, написаних нововерхньо-німецькою мовою наприкінці XV століття. Брант розпочав цілий напрямок у європейській літературі: «книжки про дурнів» (тільки здається, що вся література про них, повірте). Формально — низка портретних замальовок, які мають викрити соціальні хвороби. Але не Брант то придумав, ясно. Мотив корабля, на який активно збирали всі хиби і гріхи людства, був відомий і раніше. Ні, то не про Ноев ковчег. Хоча... Часи Бранта — це освоєння нових територій, початок колоніалізму, розширення політичних кордонів, зокрема і через воєнні морські кампанії. Корабель стає символом державного поступу, від ковчегу в нього тут залишилася головна передумова: після нас, законних пасажирів, та хоч потоп.

Між тим, жодних поетизмів. Такі «кораблі дурнів» реально існували. З розвитком урбанізму у великих поселеннях природно збільшувалась і кількість психічно та соціально неадекватних громадян. Їх вантажили на кораблі, ув'язнювали на час плавання і відвозили подалі від міст. Особливо цей метод «дистанційної психіатрії» цінували якраз на батьківщині Бранта.

«Корабель» — серія віршованих історій про ідіотів (у початковому значенні: «не задіяні в суспільному житті» — так само), які походять із різних класів, родів та професій, але-от усі разом збираються пливти цілим блазенським флотом у Дурляндію (Наррагонія в оригіналі, від *Narren*, «дурень»). Всього 111 взірцевих різновидів шаленства, ілюстрованих геніальними гравюрами Альбрехта Дюрера. І звісно: «З них жоден не признає зроду,/Що він — із бовдурів породи./На ймення дурня зви — він стиха:/"Ви помиляєтесь. Не з тих я"». Навряд чи така помилка ідентифікації тут могла виникнути, занадто вже широка вибірка, починаючи від семи смертних гріхів: астрологи, лікарі-шарлатани, педанти, модники, пияки, перелюбники, ненажери, гравці, грубіяни, богохульники, ворожбити, негодні вихователі тощо. Всі особистісні гріхи і всі соціальні хвороби — від дурості: від надбаної неспроможності правильно розуміти Слово Бога.

Найперші дурні: нероби. Професійні блазні — тут на особливому статусі: фаховість Брант шанує навіть у такій справі, як глупота. Між іншим, Брант передмову до поеми підписав: доктор двох прав (насправді мав ті регалії: доктор цивільного і канонічного права), але рівнесенько рядком вище сам назвав себе дурнем. Правочинних дурнів від просто дурнів теж треба вміти відрізнити. Правильно поставлений діагноз — крок до одужання, а Брант просто першим встиг у тому дурдомі вдягнути білого халата. Останнім у поемі на корабель дурнів добровільно увійде Мудрець. Таки схоже на Ковчег, де не було святих, а просто менше-грішні серед тих, із кого доводилося обирати перед Потопом. Флотилія Бранта — таке собі рухоме Чистилище, з якого зійти зась, але в подорожі буде достатньо часу, щоб досягнути власну гріховність.

А до речі, перший ідіот, який піднімається на борт блазенської флотилії, — начитаний дурень: той, хто читає мудрі книжки, але не розуміє прочитаного.

Деяким літературам щастить. З'являється автор, який ламає в суглобах гладеньку літературну мову – і виживай тепер, як хочеш. Самотужки оновлює художню мову. А щоб до того ж він був прозаїком – то майже диво. У російської прози такий є, Платонов. Він писав мовою навіть не мертвою, а вбитою – «авторитарним словом» 1930-х. Один із його привілейованих читачів назвав це так: «Мова задихається в умовному способі», відверто.

«Котлован» – притча формально, жанр, який передбачає, що розповідач – носій «істинного знання». Втім, повість написано всуціль граматичними інверсіями (з порушеннями порядку слів у реченні) – все тут має зворотню дію і зворотній зміст. А це твір про будову світлого майбутнього, між іншим. Зазвичай слово, яке має пояснити предмет, тут з'являється задовго до того, як той предмет назвуть. Теж елегантно в тексті про майбутнє: ми вже все про нього знаємо, хоч воно і не настало. Інверсії такого типу характерні, наприклад, для церковнослов'янської мови, що ще раз акцентує: Платонов імітує мову, яка «знає всі відповіді». Разом із тим мова та така «корява», що складається враження: він взагалі вперше російською пише – і про речі, які вперше бачить. Такий-от потужний ефект іншування і очуднення.

Будівничі ладнають новий дім – загальнопролетарський. Він стане першою будівлею ідеального міста. Поки що вирили котлован під фундамент, а далі – ніяк. Землекоп Чіклін знаходить у закинутому заводському приміщенні жінку при смерті і її маленьку дочку. Осиротілу Настю він забирає з собою на будівництво. Там мала чекає на світле майбутнє, а поки що спить у труні, яку їй знайшли замість ліжка милосердні робітники. Гріб знадобився – Настя померла від гарячки, і Чіклін рие їй глибоку могилу. Поруч риють котлован.

У будівництві є термін «нульовий цикл», це власне те, чим герої «Котловану» і зайняті. І ще раз: повість про прийдешнє «світле завтра». Смерть дитини в будь-якому творі (тим більше в російській прозовій традиції) – «маячок», що Ідея завела кудись не туди, моральні орієнтири втрачено. Але в «Котловані» людина та ідея існують стабільно нарізно, окрім, до речі, Насті. Настя, – кажуть будівельники, – отримає соціалізм собі у «дівочий посаг». Ну от, поки не стаєш втіленням Ідеї, будеш живим. Так?

Головний герой – Воцев: його щойно звільнили з заводу, і він просто пристає до будівельників, бо чомусь прийшов на їхню ділянку. Він знаходить сухий листок і ховає в рюкзак, щоб подумати, «за що той жив». Форма категорично неправильна, тому привертає увагу до цього незначного епізоду. У російській немає питання «За що ти жив?», є тільки «За що ти помер?». Причини жити, якщо граматиці вірити, бути не може, а от причина для смерті є завжди. Це, правду кажучи, найкраща характеристика того світу, що його творить Платонов у «Котловані». Вони тому і риють без упину – «заочно живучи». Тобто, не живучи.

Будівничі змушують «кулаків» збити пліт і пускають їх рікою на тому плоті. А на будівництві залишається ведмідь-молотобоець. Пам'ятаєте дерев'яну іграшку, де по черзі гатять молотом то ведмідь, то селянин?.. Повість написано 1930-го.

**«Коханець леді Чаттерлей»,
Девід Герберт Лоуренс**

Цей класичний роман розкриває таємниці жіночої сексуальності, — кажуть, мрійливо при-мружуючи очі. Це відверто мізогінний роман, який створює гетто, куди заганяють жіночу сексуальність, — кажуть, і очі войовничо палають. Це талановитий двозначний роман, і праві одночасно обидві сторони. Варто до обох і прислухатися.

1. В основі сюжету — адюльтер. Констанс Рейд виходить заміж за баронета Чаттерлея. Лорд героїчно воює на фронтах Першої світової. Повертається інвалідом та імпотентом — ушкоджено нижню частину його тіла. За порадою батька Коні шукає собі коханця. З чоловіками її кола не складається, і тоді вона звертає увагу на лісничого Олівера Мелорза. Бурхливий секс на лоні природи. Леді вагітніє і покидає законного чоловіка.

У Лоуренса була своя теорія щодо еротики і порнографії. Замовчування, поетизми-евфемізми він називав порнографією, відверті розмови про секс — еротикою. Тепер сцена з «Коханця», де парочка дає імена своїм дітородним органам — поцька леді Джейн і прутень Джон Томас — стала канонічною для еротичної прози. Як і опис жіночого оргазму — низка океанських хвиль; чи не перший у літературі. Відвертість безцінна. Питання в тому, чому свою сексуальну насолоду Коні отримує через переступ? Адже жінка відкидає не лише інститут шлюбу, а й руйнує класові конструкти. Це бунт, далєбі. Жіночий оргазм, безжальний і безпощадний.

Сексуальне розкріпачення жінки в «Коханці» — то метафора. А насправді йдеться про прагнення цілісності: тіло і розум не мають суперечити один одному. Тілесні й інтелектуальні насолоди за природою своєю тотожні, але не надаються до того, щоб бути взаємозамінними. Коні до Олівера мала «замало» тіла, але «забагато» розуму, бо проводила час в інтелектуальних бесідах із своїм безсилим чоловіком-письменником. Олівера до Коні використовували як такий собі живий фалоімітатор: «забагато» тіла. Їхній союз гармоніював нестачу-надлишок. Цілком невинне послання для скандального роману.

2. Коні — власність, що переходить від чоловіка-дворянина до коханця-плебея. Сцена, в якій вона заквітчує статеві органи коханця, свідчить: перед нами культ поклоніння Фалосу, що рятує заблудлу в пошуках особистісної свободи жінку.

Олівер теж одружений, між іншим. Колись побрався із старшою владною жінкою, і тепер та ніяк не дасть йому розлучення. Берта (невипадковий збіг імен із безумною першою дружиною з «Джейн Ейр») його принижує і карає — саме в ліжку, фігурально каструє. Коні поверне коханцю його жадану «фалічність». Пихатий, величний і страшний — цими словами описує Лоуренс (і Коні) ерегований пеніс. Жінка-адептка культу Фалоса у Лоуренса цілком відповідає тогочасним (чит.: фрейдистським) уявленням про жіноче: вона пасивна, і вона — мазохістка.

3. А роман таки про материнство. Батько радить Коні завести коханця, а чоловік цю думку підтримує саме тому, що жінка мусить народити. Олівер нарешті реалізувався як заплідник (Берта не дозволяла йому кінчати). Лорд Чаттерлей знаходить розраду з доглядачкою-медсестрою, яка дбає про нього буквально як про немовля. Сексуальна насолода має мету. От і все тут революційне послання Лоуренса.



«Красиві двадцятилітні», Марек Гласко

Нащо повтори? Усі молоді — гарні, це базова опція. Тому такі зверхні і так безкінечно прекрасні в своїй гордині, бо ще молоді й поки що гарні. Кожен переживає себе як унікальність, а свій досвід як екстраординарний. 1966-го в Парижі вийшла ця повість, в основі своїй автобіографічна, за задумом — як біографія польської генерації, чия молодість припала на 1950-ті. І це найвідоміший твір Гласко. У польській літературі згодом з'явиться навіяна ним книжка «Потворні, сорокарічні», але то вже не про нього: Гласко в тридцять п'ять покінчив із собою. Живи швидко, помирай красивим.

Повість відкривається моментом «сходжу з трапу в аеропорту Орлі», так починається вимушена еміграція автора-наратора, яку він вважав тимчасовою, але скоро переконався, що то назавжди. Він і пише біографію, яка стримить до цієї події. Питання: не «Чому я покинув батьківщину?», а «Чому я живу в іншій країні?». А тепер цитата: «Я думав про те, що все своє життя жив так, щоб після моєї смерті по мені не залишилося жодного правдивого спогаду; тому я не говорив людям правди про себе і вигадував речі, яких ніколи не було».

Книжка — політична, точніше: антикомуністична. Бунт молодості звернено на систему, вчаться то йти напролом, то успішно в обхід.

Скажімо, раптом Гласко вигідає собі пролетарське походження (його батько був радником міністерства внутрішніх справ насправді). А згодом до цієї буцімто не залежної від нього обставини «правильного соціального походження» доєднає цілком свідомо: він не має освіти. Школу, каже, не закінчив, через те, що вчителі констатували ідіотизм. Далі він розкаже ще, як імітувати психічну хворобу, щоб заробити на всякі соціальні бонуси типу скасування військової повинності чи безплатних пару-трійку ночей у лікарняному стаціонарі. Бути ідіотом — це теж спосіб опиратися системі, яка з усіх сил тебе намагається ідіотом зробити. «Рецепт Швейка» насправді.

Культура — теж система, література — теж зло. Втім, як і його герой, Гласко має феноменальну пам'ять. У книжці — купа цитат із Фолкнера, Достоевського, Селінджера, які сам автор уже не впізнає як цитати, просто відтворює з пам'яті. Автоматичне це письмо — теж красива метафора: бунтувати проти чогось, що вже стало частиною тебе так міцно, що й не усвідомлюєш того вторгнення. Щасливий ідіот або нещасний ідіот: обирай сам.

Комуністична ідеологія — примітивна, — наголосить, — кожен порахує, на скільки стане багатшим, якщо націоналізувати статки Круппа. І тут же згадаєш, як кілька сторінок тому він писав, що не здатен поділити 49 бодай на щось. Нічого я не маю проти комуністів, — пише, — позаяк вони дають мені матеріал для повісті. І тут же згадаєш, як кількома сторінками раніше він міркував, що польська література має всі підстави стати великою, бо всіляких катастроф і національних жахів — хоч греблю гати, але от біда: писати про них уже нема кому. Так ту повість і треба читати: задом наперед.

Повернутися з еміграції неможливо. Повернути молодість неможливо. Але він скаже: кожне життя — це оповідання, і важливо лише, як його прочитати. От у реверсивному русі, наприклад. Назад у красиву молодість.

«Криваві сонети», Павол Орсаг-Гвездослав

Словацький національний поет і його найвідоміший поетичний цикл 1914-го, який оприлюднили вже 1918-го. Що таке Словаччина в ці роки, і який історично результат мала проголошена «політика пасивності», додатково нагадувати, здається, не варто. Книжка ж Орсага — всього 32 (в інших редакціях 29) вірші: концентроване антивоєнне послання.

Орсаг, до речі, починав писати вірші угорською, потім перейшов на словацьку — і його твори важко перекладати через «автентичну», почасти штучно архаїзовану лексику. А сам він, між тим, був іще й визнаним перекладачем.

Конкретних подій тут, за якими можна було б прямо впізнати саме цю війну, немає. Війна — демон Астарот, Звір, Вершник Апокаліпсису, Труби архангелів і Коса смерті. Буде навіть тут авторський антонім «доброї звістки» — «зла звістка», що повідомила про прихід Антихриста. І все це — суто «літературний матеріал», однаково дистанційований і від історичних подій, і від біблійного першоджерела. Це навіть не атеїстичний світ, у ньому просто немає Бога. Не віра — а релігія, не духовність — культура: і порох увінчаного в своїй гордині пурпуром людства накопичується в руїнах яскравих палаців культури. Перші питання книжки: чому почалася саме ця війна? Останні її вірші: що будь-які війни треба зупинити. Здається, що відповідь прозвучала: порушено заповіт «не убий» — і попереду нові покайні блукання пустелею. Але алегорії в Орсага такі оманливі.

Цікавий один аспект: війна тут — іще й вода: хвилі, океан, море, пересихає, збурюється. Не найочевидніша символіка щодо метафор води. Дещо її пояснить один із віршів збірника.

Тригерна тема «Сонетів» — не війна, а націоналізм. Програмний вірш книжки адресовано Пушкіну — це звична для сонету форма «діалогу поетів». Орсаг відповідає на відомий вірш «Наклепникам Росії», в тексті якого передбачається, як *слов'янські струмки зіллються в російське море*. Реакція на концепцію панславізму від таких інших братніх народів із боку словака у 1914-му буцімто очевидна: «Пушкіне, ти помилився у пророцтві хворім». Але ні. Орсаг кількома штрихами малює екологічну катастрофу внаслідок такого злиття — політична за нею вже проступає самотійно. Втім, ані море, ані струмки не стають менш повноводними, не всохнуть. Мрія на позір чужа, але все так само приваблива. Тому і звернення на початку вірша — «мій Пушкін, думкою високий». Але повноводний у «Сонетах» (наголошу додатково) — це значить готовий до війни.

І ще один момент: людина, яка в Орсага починає війну, завжди йде проти сил стихій, проти природи, одержима думкою про те, що вона їх здатна підкорити. Один із «зачинів» «Сонетів» звучить так (кривий підрядник даруйте): «Ти просто людина. Ти — володар природи? Ти вирішив, що здатен скеровувати явища/події?».

Сонет — форма строга, вона вимагає правильно систематизувати вихідну інформацію. Дослівно: привести до ладу. Робота саме з такою формулою в спробах рефлексувати війну психологічно достовірна, а ще має потужний, скажімо так, естетичний постефект. Ті старання поета впорядкувати реальність, у якій він існує, надто предметні.

«Кристин, дочка Лавранса», Сінґрід Унсет

1928-го Унсет присудили Нобелівку. Відзначили саме цю історичну трилогію норвезької письменниці: «Вінець», «Господиня», «Хрест».

Початок 1300-х. Якщо мало знаєш про Норвегію в Середньовіччі, то ще менше — про тодішнє життя жінки. Унсет по днях і роках розповість про жінку з привілейованого класу: від дитинства (років шість Кристин на початку трилогії) до її вдової зрілості і смерті під час епідемії чуми 1349-го. Детальний опис одягу, інтер'єрів, побуту, релігійних ритуалів (вікон у хаті, наприклад, не було чи рукави до сорочок не пришивали — такі цікавинки). Багатющий «цитатний фонд» — від Біблії до лицарських романів. І на цьому тлі — історія буремного кохання (чит.: динаміка моральних норм).

У п'ятнадцять її посватали за багатого юнака. Йти проти волі батьків наміру не має, хоча нареченого не любить. Але попросила собі перед заміжжям рік побути в монастирі. Тоді й зустрічає Того-Самого. Він статусно за неї вищий, не тільки тому, що він — родич королеви, а й тому, що родина Кристини прибула зі Швеції, а Ерленд — автохтон. Але має натомість погану репутацію: спокусив одружену жінку, наробив їй дітей і був відлучений від церкви. Вони дають один одному обітницю і стають коханцями. Вчинок для засватаної дівчини з порядної родини скандальний і неймовірно сміливий. Вона вийде за нього заміж, але вже вагітною — безчестя не приховати.

Маєш силу виступити проти моральних норм і традицій роду (які не на порожньому місці з'явилися) — будь готова нести відповідальність за наслідки.

Батьки від дочки відвернулися. Подружнє життя, втім, видалося не таким осяйним, як залицяння. Ерленд — недолугий господар і зрадливий чоловік. Кристин поринає з головою в господарство і виховання дітей. У неї двоє позашлюбних дітей чоловіка і своїх семеро. Останнього сина вона називає на честь свого батька, який уже помер. Ерленд вплутується у змову проти монарха, їхній маєток конфісковано — попереду злидні. Проживши багато років разом, Кристин і Ерленд остаточно стають чужими, вона проганяє його. Але якось кохання повертається до них, Кристин знову вагітніє. Оскільки чоловік дома офіційно відсутній, її винуватять у перелюбі. Ерленд, захищаючи її честь, гине. Вдова Кристин приймає постриг, про який мріяла ще дитиною і який провістила їй зустріч із Гірською Дівою.

Трилогія про Кристин досі і по праву вважається взірцево виписаним текстом про психологію жінки. Один лише приклад: вона брідиться нелюбим, який так і не наважиться її поцілувати, бо не годен поводитися як той, хто її вже спокусив. Норвежцям про те, що відчує жінка, коли очікує на першу дитину, коли її грудей вперше торкається чоловік, коли вона вперше усвідомлює, що ділить батьківську любов із матір'ю, коли влада сексуальної насолоди сильніша за моральні приписи... Їм про це розказала жінка-прозаїк. Не багатьом літературам так пощастило. Зазвичай на такому серед європейських літераторів краще знаються автори-чоловіки. Втім, повторю: це історичний роман. Середньовічний побут Унсет відтворює достовірно і дбайливо: вона багато років працювала з науковими джерелами.

Рукави можнашити. А от люди не міняються.



Камо грядеши? Quo vadis? Куди ідеш? — із цим питанням, за легендою, апостол Петро звернувся до Ісуса, коли покидав Рим, рятуючись від імператора Нерона. У відповідь прозвучало: «До Риму на нове розп'яття, бо ти залишив мій народ». Християнам у Римі й у романі Сенкевича довелося, справді, не солодко. Зрештою, їх тут навіть звинуватили в тій пожежі, яку влаштував Нерон у пошуках натхнення, якщо таки легендам вірити. Забагато легенд як на класичний історичний роман? Сенкевич до історичних джерел ставиться дбайливо й уважно, бо пише він не будь-що, а історію (винищення) християн у Римській імперії часів Нерона.

Дія роману триває чотири роки: він 64-го до 68-го. Важливо! Це саме той момент, яким закінчується Новий Заповіт. 62-го апостол Петро приїздить до Риму — і це фінал Книги. Сенкевич пише «сіквел» власне до цієї історії, хронологічні рамки «Куди ідеш?» мусять на це вказати вже на початку роману. Як і на те, що йдеться про амбітний панорамний роман, рівний Біблії. І це, до речі, єдиний роман Сенкевича не про Польщу. А книжка отримала схвалення особисто від Папи Римського: алюзію відчитали і визнали задовільною.

Наближеного до Нерона Петронія візитує племінник, патрицій Марк Вініцій. І розповідає, як палко і взаємно закохався у діву Лігію (чисту, не те що розпусні римлянки). Лігія — царівна, заручниця у Римі, нею опікується благородна родина, але подекують, що вони — християни. Петроній переказує цю інформацію Нерону, імператор вирішує віддати Лігію за наложницю Вініцію. Дівчина справді християнка, тож обирає краще втекти, ніж зазнати безчестя. Тим часом у Рим прибуває апостол Петро. Вініцій, який прийшов на проповідь Петра, щоб знайти тут кохану, приймає думку про розп'ятого Спасителя та вирішує залишитися з християнами і любити дівчину чистою любов'ю. Апостол благословляє їх на шлюб. Палає підпалений Нероном Рим, у ніч пожежі Вініцій охрестився. Починаються гоніння на християн і масові страти. Лігія дивом рятується буквально в момент неминучої смерті. Петра і Павла страчують. Юне подружжя втікає на Сицилію. Петроній кінчає з собою, блазнюючи наостанок. За ним — і Нерон, негідно та легкодухо. Християни повертаються в Рим: гріхи міста викупили жертвовною кров'ю апостолів.

Радикальне протиставлення «поганих» язичників і «добрих» християн — алегорія про вільну боротьбу поляків у XIX столітті. Кажали, що Лігія походить із народу Православів, і її от-от мають порятувати. Але це вузьке читання, либонь.

Язичники в Сенкевича позбавлені, на відміну від християн, тільки однієї властивості (ні, не віри, вони теж вірять у своїх богів). Здатності до агапе. До основної пари коханців тут є ще одна для порівняння: Петроній і його рабиня Евніка. Вона щиро його кохає і йде з ним на смерть. Але це еротичне кохання, яке — за браком відповідного контролю — стає катастрофою не меншою, ніж та Римська пожежа. Сцени сексу відкривають частину про пожежу, сцена хрещення погасить у романі той вогонь.

Отже, історичний роман про конфлікт еросу і агапе, схвалений католицькою церквою.

**«Легенда і пригоди героїчні, веселі й славні
Тіля Уленшпігеля та Ламме Гудзака у Фландрії
та деінде», Шарль де Костер**

Тіля Уленшпігеля придумав не Костер у своєму 1867-му. Бузувір із совою в одній руці і дзеркалом — у другій знаний із фольклору (із цих двох слів — «сова» і «дзеркало» — складено його ім'я). Але Костер зробив його національним символом, і з роману почалася бельгійська, зокрема, література. Зараз той факт, що Костер довго працював у газеті «Уленшпігель» і щодня на вивісці бачив ім'я свого героя, скидається чи то на іронію долі, чи то на мотивацію для письменника.

У назві роману згадано двох героїв — Тіля і Ламме (оцього вигадав уже саме де Костер), але головних персонажів у книжці четверо: Тіль, Ламме, Клаас, Нелле. Кажуть, де Костер із тих чотирьох зробив такий собі анатомічний атлас Фландрії, єдине «тіло народу»: Тіль — дух, Клаас — мужність, Нелле — серце, Ламме — шлунок. Найвідоміша фраза роману належить Тілеві: «У мене немає тіла, я маю тільки дух. Моя подруга Нелле схожа на мене. Дух Фландрії. І любов Фландрії. Ми ніколи не помремо».

Трішки кумедно, і донині є дві могили Уленшпігеля.

Фландрія XVI століття. Син вугільника Клааса зростає пустотливим юнаком. Пожартував, що молитви приносять зиск хіба священикам — отримав звинувачення в ересі й мусить іти в Рим на три роки. Батьки і подружка Нелле залишаються сумувати у Фландрії. Між тим, іспанський король Філіп II, натренувавшись у дитинстві на спаленні ручних мавпочок, починає масово палити еретиків. Мати Нелле звинувачують у чаклунстві, внаслідок тортур вона божеволіє. На вогнище інквізиції потрапляє і Клаас. Тим часом Тіль вишахраював собі відпущення гріхів у Папи і повертається з Ламме. Попіл із батькового вогнища Тіль носить у ладанці на шії: «Попіл Клааса б'ється в мої груди, і я врятую Фландрію!». Тіль приєднується до бунту гезів. По допомогу він звертається до лісових духів і до Сімох, яких іще має знайти. А на пошуки рушає в компанії Ламме — товстуна-добряка. Семеро — це Гріхи, але якщо до них докласти людських зусиль, вони перетворюються на Чесноти.

Війни між Нідерландами та Іспанією, що тривали у XVI столітті, і думка про праведну помсту та попіл предків, який б'ється в груди нащадків — саме це де Костер зробив основою для національного міфу. «Хапай сокиру і не шкодуй нікого», — це теж слова Тіля. Ідея про спротив і покарання ворогів, завдяки якій має виникнути «уявна спільнота», не така вже й нова для XIX століття, але тут є один «екзотичний» компонент: нарід Тіля шукає не справедливості, а помсти. Там є сцена божого суду, що на нього потрапляє мерзенний злодій Філіп II; Діва Марія просить свого сина простити грішника (робота в неї така), але Ісус відмовляє: нема помилювання тиранам. Читати правильно: із нами Бог, Фландріє!

У романі чимало гротеску й гіперболи. Один сміливець вирішив прочитати «Тіля» так само тенденційно: як історію психічної хвороби. Юнак, травмований наглою смертю батька, «заробляє» собі особистісний розлад — від манії переслідування до манії ідеї. І от уже номоніак Тіль починає бачити галюцинації про лісових духів і смертні гріхи та знищувати уявних жертв до ноги. Твори, які оформлюють націю, регулярно наражаються на такі «внутрішні жарти» читачів. Але нагадаю, в руках у Тіля — дзеркало.

«Лиса співачка», Ежен Йонеско

1948-го було написано «Лису співачку», якій випало стати першою п'єсою шалено популярного (а то і просто шаленого) «театру абсурду».

«Співачку» Йонеско спочатку написав рідною румунською мовою, а потім переклав французькою. Тим більше прикметно, що п'єсу створено як пародію на підручник із вивчення англійської мови за технікою «напам'ять цілими реченнями». Неявно в ній, отже, звучать щонайменше три мови.

Кліше і банальності з очевидним надлишком інформації (як у двомовних розмовниках) — це і є метод «Співачки», але її зміст в іншому. Йонеско дбайливо показує, як розпадається на «надлишки» сама мова. Абсурд — це не позбавлене логіки повідомлення, це повідомлення, в якому модифікували один із необхідних компонентів: зміст. Йонеско ж зміст не обнуляє, а помножує на безкінечність потрактувань.

Лиса співачка, як і можна очікувати, тут узагалі до нічого. П'єсу названо за обмовкою одного з акторів на репетиції (замість «світла співачка»).

В одному англійському будиночку, де все англійське — діти, вечера, служниця Мері, капці, вода, годинник і бій годинника, — спілкується подружжя містер і місіс Сміт. Потім до них завітають містер і місіс Мартен, теж подружжя (або ні). У світських розмовах час і спливе. Бо ж той англійський годинник з англійським боєм бамкає без упину.

Кажуть, що «Співачка» — про проблеми комунікації: час прискорився так (бом!), що ми одне одного просто не чуємо. Посили не відповідають висновкам, умовиводи — аргументам. Неправильно.

Вони не просто уважно одне одного слухають, вони намагаються зрозуміти одне одного і по ходу приростити до банальностей, що їх їм повідомляють, глибші сенси. І коли заходить мова про подругу, яка щойно овдовіла, то логічним є питання, що б подарувати їй на весілля. Це два потужні перехідні стани в житті жінки, пов'язані зі зміною суспільного статусу. Обоє співрозмовників (один — про похорон, другий — про весілля) міркують цієї миті про силу ритуалів. Вони слухають таки одне одного, але так, як прагнуть, щоб почули їх: як глибоких мудрих співрозмовників. І от тоді вже виходить маячня, що складається всуціль із невиправданих очікувань. Золоте правило «роби іншим так, як хочеш, щоб робили тобі» у Йонеско дає збій. Бо люди — різні.

Насправді дуже-дуже різні. Коли з'являються на сцені пан і пані Мартен, то починають нервово знайомитися. Де ми з вами бачилися? Під час переїзду до Лондона два тижні тому? О так, ми їхали в одному купе, таке буває. Або в тому самому будинку бачилися, де всі живемо? Або в ліжку, де всі спимо? А ще в кожного є дочка з один синім і одним червоним оком. То може, це наша спільна дитина? Яке щастя, ми знову знайшли свого любого партнера! Далі буде монолог служниці, яка має посилити це непорозуміння, але робить наразі зворотне. Попри різнобарвні очі їхніх дочок, ця пара — не пара. У них таки в кожного — по дитині. Вони таки — не подружжя. І вони знову самотні, мить щастя минула. (Бом!).

Люди різні, навіть якщо так нагадують одне одного. І пожежник, який тут з'явиться, може бути схожим на сповідника, бо обоє носять однострій. Але ж він не сповідник, правда?



«Лист незнайомки», Стефан Цвейг

Це насправді лист, написано класичну новелу Цвейга в формі любовного листа, ба навіть прощального листа самогубці. У письменника-белетриста Р. (тобто фахового виробника любовних історій) нині день народження. Він отримує лист від невідомого адресанта. Пише жінка, яка його завжди кохала і яка на момент, коли він той лист читає, мертва.

Вона, юна сусідка, покохала його з тринадцяти років. За три роки вона з матір'ю готується до переїзду, але перед тим віршує освідчитися: але її пасія того вечора привів додому іншу жінку. У вісімнадцять повертається до Відня й не полишає навичок переслідувача: стоїть під вікнами Р., стежить за ним на вулицях. Одного дня вони знайомляться, і він запрошує її на обід. Після першої ночі він подарував їй білі троянди. Після третьої спільної ночі — вшився. Вона народила дитину, грошей бракувало, стала утриманкою. Вони зустрілися через одинадцять років — у ресторані, він її прийняв за проститутку і знову не впізнав. Ще одна ніч разом, за яку він заплатив. Щороку на його день народження вона надсилала йому букет білих троянд на згадку про себе. Дитина захворіла і померла. Вона сама при смерті — і пише листа, просячи його раз на рік купувати білі троянди. Він дивиться на порожню вазу і відчуває «дихання безсмертної любові».

Щоб «Листу» стати до кінця успішним прикладом емоційного шантажу, бракує тільки інформації, що авторка душевної сповіді жива-здорова. Але ми ж говоримо не про наше параноїдальне теперішнє, а про початок ХХ століття, коли ще можна було сполучати жах від Першої світової і нарочиту без-берегів сентиментальність. Часи, які ще вірили в почуття провини. Саме так, у нього, не в безсмертну любов.

В коротенькому оповіданні Цвейга слово «провина» (в різних його формах) виринає зо два десятки разів. Найчастіше так: «Я не виню тебе, коханий!». Тавтологія агресивна, нав'язливо повторене слово має просто-протилежне значення, ніж «в однині». Цей лист — не освідчення, а звинувачення; і то з прицілом на тривалий вплив: не факт, що він ті троянди купуватиме, але факт, що пам'ятатиме про те, як і чому їх не купив. Але повторю: він — професійний вигадник любовних історій, навіть якщо сам не годен любити, може оцінити «красу гри» тієї, яка зве своє кохання «собачим».

Новела майстерно зроблена: у кілька кадрів із довгими планами. Р. отримує листа. Незнайомка починає сповідь біля мертвої дитини. Переїзд із матір'ю до Інсбрука, любовне служіння. Кадр четвертий: повернення і секс. Кадр п'ятий — народження дитини. Кадр шостий — одинадцять років потому. Фінальний кадр — порожня ваза для квітів. Ближче до кінця мова стає більш експресивною, вигуки з'являються частіше. Зрештою, незнайомка з самого початку скаже, що має гарячку, яка посилюється. Втім, «Лист» найменше нагадує марення хворої. Його побудовано за риторичними законами промови обвинувача, навіть ту «розкадровку» і «довгі плани» передбачено риторикою типу «я звинувачую». У який спосіб можна запам'ятати незнайомку? Наприклад, через свій граничний сором перед нею.

Написана про віддану любов новела нині читається як історія про сталкера. Які ж цинічні ми стали, скажіть!

«Листя трави», Волт Вітмен

1855 рік. Тридцятишестирічний поет публікує власним коштом збірник, який тут же проголошують незрозумілим і непристойним. Він і справді чудернацький: написано його малознаним тоді верлібром, про все підряд без розбору, якісь суцільні неметричні акини. Усе життя Вітмен ту книжку буде переробляти, переписувати і дописувати (у першому виданні — 12 віршів, в останньому — 400), щоб зрештою «Листя трави» стала однією з класичних книжок американської поезії.

Поезію Вітмена не дарма так високо цінували ті митці, які приділяли увагу практикам розширення свідомості. Вітмен ігнорує межі людини і людської свідомості, не дегуманізує, а знеособлює свого героя. Той, хто говорить до нас із «Листя», зливається з іншими людьми і природою, навіть із суто речовинним світом. Він здатен миттєво метаморфуватися на що-завгодно і на кого-завгодно, і важливий у цій процедурі саме процес перетворення, а не результат. Разом із тим Вітмена звать чи не найегоїстичнішим поетом на світі, бо він таки захлинається своїм Я і цілеспрямовано робить із себе виставу. «Поема про Себе» — хіба самого цього не досить? «Себе я прославляю, себе я оспівую, / І те, що приймаю я, приймете й ви».

Парадокс? — Насправді ні.

Усе пояснює одне відоме висловлювання про «Листя трави» (Едмун Госс казав): «Нема ніякого Вітмена, правду кажучи. Вітмен — це сама література в стані протоплазми: чутливий інтелектуальний орган, який просто реагує на будь-який запропонований до уваги предмет».

«Електричне тіло» — так Вітмен зве свій аналог «світової душі» і «протоплазми». Він те тіло інколи іменує Волтом Вітменом, інколи сином Мангеттена, але то просто умовні назви. «Пісня великої дороги» — програмний вірш збірника — стає якнайповнішим образом того вічного пошуку власного імені, із повни усвідомленням, що імен не потребує. Пішки, з відкритим серцем на великій дорозі, випаленій сонцем, земля — все, що треба, сузір'я хай залишаються на небі, книжки — в бібліотеках, образи і скарги — в горлянках обидників; от тільки за плечима — важкий тягар із жінок-чоловіків-спогадів. Це не подорож — це урок прийняття: все прийняти, все залишити з собою, все засвоїти як частини Я.

Урок такого собі поетичного пантеїзму. Чарівна зверхність щодо концепції всемогутнього Бога. Він був всім, він є щохвилини кожним, він — міфічне божество, не менше: «Волт Вітмен, космос, Манхеттена син, / Буйний, дорідний, чуттєвий, їсть, п'є і народжує». В передмові до збірника сам поет назве його «піснями всезагального Я, самого народу, всіх жінок і чоловіків». (Спробуємо не помітити нескромності автора, який, по суті, проголосив свої поезії безсмертними. Зрештою ж, він не помилився).

Поезія Вітмена вітальна: буремний потік слів, образів, ідей. А всі 400 творів збірника написано за однією схемою: схильний до рефлексії чоловік проходить повз речі і явища, відзначає їхню глибину, захоплюється ними і всотує, переживаючи тривалий екстаз від власної здатності до ідентифікації зі світом речей. Наголос на «екстаз».

«Лібрето для пустелі», Сона Ван

Це меморіальна книжка вірменських поезій. Її присвячено пам'яті жертв геноциду вірмен 1915 року і опубліковано до століття катастрофи. А ще це дуже жіночна книжка-крик. У верлібрах Сони Ван жінка кричить від болю і жінка кричить, вітаючи нове життя.

Дер Зор – символ геноциду вірмен: саме туди депортували і залишили помирати багатьох загиблих. Це і є пустеля з назви. А героїня збірки називає себе «останньою нареченою Дер Зора». Розповідь про масове вбивство Ван проводить, зокрема, через весільну символіку: вельон, букет, який стає терновим вінцем, пошматована весільна сукня, бенкет мертвих. Це біографічна історія, – пояснить поетка в післяслові. Її тітка була тоді нареченою. Вона зазнала принижень і катувань. Вижила, але в результаті фізично не могла вигодовувати свою дитину, і та померла. Позбавлені шлюбу дівчата, жінки, які вже не стануть матерями, ненароджені діти – вони всі у «Лібрето» стають частиною знищеного народу. І ці поетичні образи, і ця поетична мова про незагоєні рани близька і зрозуміла: «діда мого забив турок/батька мого забив німець/сина мого вбив кайзер/а донька моя вчора народила хлопчика».

У цьому світі триває спогад про війни, які знищили предків. І триває війна, яку вона бачить у телевізорі переважно, але до якої причетний її коханий. Аж раптом складається так, що він іде на війну, на якій було закатовано її діда – і тільки екран телевізора блимає. І тільки вона відчуває себе богинею війни з бомбами замість грудей. Її груди, як і груди тієї дівчини-нареченої, не надаються до того, щоб вигодувати немовля. І не тому, що порожні – вони обважнілі, як бомби. (Збагачений уран на сленгу інколи звуть «молочком»). Груди повні молока, як вона сама сповнена війною, але їй нема кого ними годувати. Чоловіки пішли на війну, нема від кого родити дітей.

Збірка Ван – не тільки розповідь про минуле. І навіть зовсім не вона. «Лібрето» – про живу актуальну пам'ять. Ван свідомо її небезпек: від масштабів пережитого болю пам'ять захищається тим, що «поволі стає вульгарною». А війну ж щось мусить спинити, – каже вона. Спинити раптово і наважки – так, як раптовий звук перериває пестошці сполоханих коханців. (Сильний образ). Коханців перервали, бо мусили... Стоп. Зупинили коханців до того, тобто, як відбулося зачаття? Отже, війну має спинити та сама сила, яка здатна спинити і народження? Отже, надію на воскресіння можна знайти тільки в «погляді богині війни». Несподіване послання для антивоєнної книжки. У світі, де має зупинитися війна, мусить для того запанувати безпліддя. І безпліддя це війна сама й забезпечить.

«Лібрето» відповідає назві. Скільки тут музики! Але головний образ тут – не музика і навіть не той голос-крик. А волосся. Вона пестить його, ніжить і доглядає. Коси ростуть. Накопичені роками мертві клітини її живого тіла. І навіть гарячий фен нагадає їй часом вітер тієї пекельної пустелі. Вона ніжить своє мертве волосся, як ніжить своїх мертвих. Бо просто нема більше кого.

Сона Ван написала жіночну книжку про війну. Точніше, книжку про Війну-жінку. Я не знаю, якого граматичного роду слово «війна» у вірменській мові. Але здогадуюся.



«Лісова пісня», Леся Українка

У кожній літературі має бути такий твір. Історія розділеного нещасливого кохання, написана з поетичним розмахом, щоб пара коханців були як Небо і Земля, змушені бути поруч і не-разом. Історія кохання, яка сягає космології, міфу про Сотворіння. Зрештою, кожна література такий твір і має. Українська теж.

Лісова Мавка полюбила смертного юнака Лукаша. Але Лукаш обирає не її, а смертну жінку — молодицю Килину, що її Лукашева мати мріє мати за невістку. Мавка зникає у царстві Того, хто в скалі сидить, потім повертається, щоб дізнатися, що шлюб у Лукаша нещасливий, а сам він перетворився на вовкулаку, і тому боїться Мавки. В розпачі Мавка перетворюється на вербу. Спалахує вогнем хата людей, які образили Мавку. Падає сніг на голову усміхненого Лукаша, який повільно замерзає.

В «Пісні» важливі ті численні трикутники, які накладаються один на одного; хоча це радше все-таки трибари — фігури, які виникають за певного викривлення світла. Бо, скажімо, в якому світі може відбутися суперництво інфернального Того, хто в скалі сидить і Лукаша? Хіба то якийсь метафізичний сюжет про народження «вічної душі», яка і мала б «бути зачатого» в союзі Мавки з Лукашем. Тоді візит Мавки до царства вічного спокою — то такий собі різновид міфу про Орфея, який не зміг повернути свою Еврідіку. І в цьому сюжеті по ходу Мавка і Лукаш міняються ролями, адже усміхнене обличчя Лукаша у фіналі сильно скидається на відірвану голову Орфея, яка продовжує співати. «Твоя сопілка має кращу мову».

Але два трикутники тут творять цілком упізнану «гексаграму» — між іншим, символ, у якому об'єднуються жіноче/природне і чоловіче/цивілізаційне начала. Лукаш-Мавка-Килина — Лукаш-Мавка-мати Лукашева. Свекруха закликає невістку в тополю, син намагається дерево зрубати, дерево промовляє до чоловіка — це поширений фольклорний сюжет, на Волині зокрема, де дія «Лісової пісні» відбувається. Ця балада — одне з джерел для феєрії Лесі Українки.

Лукаш за вибором матері одружується з удовою, а не з дівчиною — нетипова ситуація. Килина, ймовірно, проекція вже Лукашевої матері-вдови тут. Насправді з самого початку ішлося про боротьбу за Лукаша між Мавкою і Лукашевою матір'ю. Вчинки злотворців нічим не мотивовано — така природа космогонічних міфів. Вчинки всіх героїв «Лісової пісні» мотивовано любов'ю — і хороших, і злих персонажів.

Просто йдеться про різні види й аспекти любові, тому і конфлікт у п'єсі такий глибокий, бо як же без смертей і сліз розбиратися у різниці, скажімо, між любов'ю-відданістю і любов'ю-володінням, між любов'ю-даром і любов'ю-відплатою. У баладі про тополю все закінчується тим, що жінка-метаморф проклинає кривдника. В «Лісовій пісні» Мавка нікого не звинувачує і не проклинає. Зрештою, і раніше за неї помсту вчиняли інші — Лісовик, наприклад. Такий собі тонко делегований ресентимент. Мабуть, за певних умов він теж — один із аспектів любові.

Дерево — звісно, Дерево Світу тут. І ритм драми — це зміна пір року: від ранньої весни до першого снігу. Тобто, час тут «горизонтальний», а простір «вертикальний». А в центрі? А в центрі замерзає безвольний мамій Лукаш.

«Лісова стежка», Адальберт Штіфтер

Цією прозою закатовано кілька генерацій австрійських школярів. Моралізаторські твори Штіфтера прямолінійно і маніакально повчальні. Між тим, Штіфтер – неперевершений майстер пейзажу. Якраз через його глибокі ідилічні замальовки рух твору сповільнюється так, що сюжет тут ледь жевріє. І якраз його філософія природи, що зцілює, в його творах найцікавіша. Читання як кататонія – пробуємо: може, і вилікуємося під кінець.

«Лісова стежка» – оповідання про двадцятишестирічного дивака Теодора Кнайта, якого всі кличуть глузливо Тибуріусом (такий евфемізм до «невдаха»). Малого виховали різні четверо людей, у кожного була своя непереконалива метода. Тибуріус виріс безвольним іпохондриком, та ще й у відповідальний момент дорослішання залишився круглим сиротою. Але сильно багатим сиротою. Тому він нічого не робить корисного ні собі, ні людям, а тільки професійно хворіє. За порадою лікаря їде на курорт, і там – теж «за медичними приписами» – мусить гуляти пішки.

На одній із прогулянок він губиться на мальовничій лісовій стежці. Спочатку переляканий, потім зачаровується красою лісу і «підсідає» на довгі прогулянки. Там же, на стежці, він зустріне згодом Марію, благочестиву селянку. Гулятимуть удвох, бо в селянки хіба найбільший клопіт – зібрати суниць до вечері (в кінці вересня, до речі). За рік активного моціону юнак повністю одужує і бере Марію за дружину. В фіналі оповідання у них народиться син.

Немовля – один із «ключів». Природа, яка допомогла «очиститися» Теодору й повернутися до нормального соціального життя, постає такою собі ланкою природного розвитку буття до людини. Вона тут буквально породжує нову людину.

Головна частина твору – звісно, опис тієї стежки і тієї доленосної прогулянки. В тогочасній прозі побутував жанр, який так і звався, «прогулянкою». Він був популярним, і уже в ХХ столітті його активно пародіювала інтелектуальна проза. «Стежку» вважають зразком такого жанру в австрійській класичній прозі. Втім, тут змістовно важить один момент: у своїй видатній прогулянці Теодор заблукав.

У Штіфтера була теорія про моральність, яку він звав «м'яким законом» (либонь, протиставляючи *cura lex*). Така собі екологія людської комунікації: жити так, щоб не заважати іншому, а інший щоб не мав змоги зашкодити тобі. Густий ліс, куди герой забрів, – це кордон, символічний і буквальный, між природою, яка себе захищає від вторгнення людини, і містом, яке себе захищає від експансії дикої природи. Теодор-от гуляє з палицею, яку прикрашено відлитою в золоті головою хижака, це теж означення меж між «царем природи» і самою природою. Втім, саме цієї палиці він тут же по першій прогулянці позбудеться.

Цю конкретну зовнішню межу – між лісом і людським житлом – герой Штіфтера інкорпорує до своєї особистості. Він звик жити самотником, тепер настав час повертатися у світ людей: ламати стіни і стирати кордони. Першим же робом із його кімнат зникнуть ширми і важкі фіранки. Але цей акт буде продуктивним тільки за умов самообмеження – наприклад, своїх звичок демонстративно і виснажливо хворіти. А наступним кроком: він покине читати медичні енциклопедії і почне малювати пейзажі.

Коли нам хтось розповідає про дитинство — детально, чуттєво, проникливо — значить, нам довіряють. Значить, нас включили в розмову на рівних. Саме така «доросла» «Літня книжка» Янссон. 22 короткі оповідки про одне літо з життя маленької дівчинки Софії та її бабусі, що його вони проводять на майже безлюдному острові у Фінській затоці. І це колосальна перевірка на здатність довіряти і чути. Коротше: на емпатію. Ба гучніше: на людяність.

Знавці кажуть, що книжка має автобіографічні моменти. Той незалюднений острів — це Кловхарун, яким володіла письменниця і який по її смерті став буквально безлюдним. Коли на цей острів до неї приїздила Софія, племінниця. Тож маленька дівчинка з «Літньої книжки» та її тато — це брат Туве Ларс і його дочка. А от хто бабуся? Кажуть, то мати Ларса і Туве. Ну, і що це таке? У цій книжці найвідвертіших спогадів про дитинство начебто і немає самої письменниці?

Бабуся гостра на язик, багато курить, не хоче згадувати юність і молодість, хворіє та делікатно уникає ситуацій, у яких нею починають опікуватися близькі. Онука має дуже швидкий розум, виховує котів, будує на затоці «венецію», боїться пірнати, любить купатися в холодній воді і намагається звикнути ночувати в наметі. Їм удвох цікаво, пригоди самі їх знаходять. «Іноді Софія грала в карти з бабусею. Обидві однаково безсоромно шахрували, тож гра щоразу закінчувалася сваркою». Батько ж багато працює, йому не до розваг. Але хай деталізованість у відвертих розповідях про дитинство в «Літній» не введе в оману. Головного Янссон вголос ніколи не говорила.

Ці троє опинилися на безлюдному острові після смерті Софіїної мами. В одній із перших новелок тут з'являється ненадовго маленька родичка-«скиглійка», яка всього боїться. Кмітлива бабуся змушує дитинку намалювати свої люті жахи і так їх позбутися. Картинки малюються зовсім не страшні на позір. Ця новелка — «короткий зміст» «Літньої». Кожне оповідання тут — картинка про жахи, нестрашне буцімто, але терапевтичне.

Скажімо, Софія хоче погратися «в родину» і намагається звати бабусю «мамою». Ми щойно дізналися, що Софія осиротіла — тож ця «ігрова» забаганка виникла неспроста. Бабця вирішує ситуацію: каже, я мама для твого батька, але не для тебе. І перемикає малу на нову гру: ладнає іграшковий будинок, де житиме щаслива родина. В фіналі оповідання стара зачиняється в кімнаті, щоб зробити онуці іграшковий палац замість зруйнованого бурєю — та ще й так, щоб підміну не зауважили. Як можна замінити ту, що померла, і щоб підміни не помітили? Щоб спрацював такий масштабний «обман», треба, щоб обидві сторони були готові повірити.

То зачарований острів і зачарований ліс. Його магія в тому, що на всі питання тут є відповіді. Головне — їх почути. Від чого померла мама? — На острові найпрекрасніші пташки гинуть від розбитого серця. Чи все буде гаразд із цією бентежною родиною? — Маленькі островці в затоці складаються не з ґрунту, а з торфу — перетлілих решток прекрасних рослин; і вони чудово дбають про себе самі.

Глибока психологічна проза. І зрештою, у них попереду ще кілька днів літа.



«Ловець у житті», Джером Девід Селінджер

Підлітки-бунтарі отримали 1951 року собі ікону — Голдена Колфілда. Класова несправедливість і прищі на пиці, екзистенційні провалля і передчасна еякуляція. (Ре)транслятори ідеологій та їхні слухачі. Він одягне мисливську шапку (задом наперед, до речі) і гайне у велике місто: «Я готовий убивати», — каже. І було б йому не вірити, він — майстер маніпулювати і справляти потрібні враження.

Сімнадцятирічний Голден зараз у клініці й розповідає про події попередньої зими, які його і привели під опіку лікарів. Психічний розлад героя у будь-якому модерному творі вказує на його відчуження від середовища.

Переддень Різдва 1949-го. Учня закритої елітної школи відрахували за погані оцінки (таке стається не вперше). Малий роздратований усім і всіма навколо — все здається брехнею і показухою. Він весь час бреше, між іншим, але брехня, яка походить із людини — це письменницька уява (тут усі малі щось пишуть), а от брехня, в якій живе людина... Хлопець подається до Нью-Йорка. Там живуть батьки, але до зустрічі з ними він не готовий, тож заселяється в готель, а потім швендяє вулицями і ночує на вокзалі. Нічний клуб, бар, порожні балачки із таксистами-ліфтерами-проститутками, випадкові зустрічі з випадковими знайомими (типу колишньої братової дівчини чи колишнього вчителя), прогулянки і сварки з дівчиною, яка йому подобається — все пригнічує. У Центральному парку, поруч із замерзлим ставком впускає грамплатівку, яку купив на подарунок молодшій сестрі (єдина людина, яку він любить). Платівка розбивається: повертаючись додому, він подарує Фібі самі уламки. Вирішує втекти на Захід. Мала Фібі хоче до нього приєднатися. Але починається дощ, тож замість втікати обоє рушають у зоопарк. Він віддає малій ту мисливську шапку: здобич впольовано, це — він сам.

Мінімум «зовнішніх» подій на тлі афектованого їхнього переживання. Дві фрази, які Голден використовує найчастіше: «Я ненавиджу» і «Мені шкода» — вони в романі позначають на диво схожі емоції. Роман написаний «багато» — сленг, кліше, активні запозичення з класичного кіно, театру й літератури. Впадає в око, отже, слово-паразит Голдена. Майже кожне його речення закінчується «and all». Фраза, яка одночасно вказує на завершення і на продовження. Він часто говорить про ігри — звичайні типу спортивних, естетичні типу театру, соціальні типу сексу. Гра має умовний фінал: поки діють правила, триває гра. Це і є внутрішній конфлікт найвідомішого в літературі підлітка: віддалитися від людей, розраховуючи на повне розуміння з їхнього боку.

Питання про сенс буття звучить так: «Куди подінуться качки в Центральному парку, коли ставок замерзне?». До орнітології воно стосунку не має, ясно. Він чує пісеньку, яка дала назву книжці і яка покращує йому настрій. Фібі зауважить, що це вірш Роберта Бернса. Там дівчина повертається після побачення на полі, подарувавши комусь перший поцілунок, і їй навіть не важить, хто то був. Голден, чуючи пісню, уявляє в тому полі самих малих дітей, яких він має порятувати, перехопивши над прірвою. Пісенька про дорослішання, мрія про не-дорослішання — і маніакально-депресивний Пітер Пен.

«Ловля форелі в Америці», Річард Бротіган

Культурна американська контркультурна проза 1960-х, яка вже зараз не здається виключно революційною, як читалася спочатку, а натомість — технічно-майстерним безумством.

Єдиного сюжету в книжці немає: є набір побрехеньок, притч, жартів, віршів-у-прозі, спогадів. Одні сягають дитинства автора на Північному Заході, інші — дорослого життя в Сан-Франциско, ще є про подорож штатом Айдахо із дружиною і дочкою (там, у кемпінгу в Айдахо, він «Ловлю» і написав). А ловля форелі в Америці — це не тільки безпосередня риболовля, а й назва готелю, ще й ім'я героя (воно стало популярним, повірите ви в це чи ні). Автор «Ловлі» — прекрасний стиліст, захоплено продукує найкурьозніші метафори. Вам спаде на думку зіставити форель зі сталеливарною промисловістю? Випатраного коропа — зі шкільним автобусом? Сексуально збуджене чоловіче тіло — із зграєю птахів на телефонному дроті? Майже поетична епізодичність сюжету «Ловлі» принципово не-реалістичній мові дуже личить.

Жанр прози Бротігана визначити складно, його книжки навіть були намагалися так і називати — «бротігани» (дарма, що не прижилося). Мабуть тому, що «великий американський роман» уже інші автори собі заграбастали, і «Ловлю» так називати незручно. Попри те, що книжка ця ані великим, ані романом не є, це все-таки він — великий американський роман, який, либонь, намарив був собі відомий бітник. Зрештою, ті, хто знається на американській літературі, легко побачать тут відсилання до Твена, Вітмена і — о так! — до Мелвілла. Та й сама дивакувата форма «Ловлі» суголосна популярній у класичній американській словесності «пастирській прозі». Так на який же (не)праведний шлях Бротіган наворачтає?

Американська мрія — про неї ця книжка. Втім, ностальгії за «втраченою Америкою» в книжці немає, попри деяку пасторальність. Власне, американська мрія «досягни або помри» тут трансформується у «вийди-з-гри або помри». Чому форель? Зокрема, через її пасивно-ексцентричну поведінку: на нерест вона йде проти течії. Сюрреалістичне світобачення в «Ловлі» якщо й приховує дидактичне застережливе послання до одержимого перемогами людства, то не аж так. Особливе Бротіганівське «відчуття викривлення» не заважає відбутися песимістичному і чесному роману про те, що бажати сучасній людині нині нема чого. А реалізувати ці бажання, отже, неймовірно витратно.

В одній із новел, скажімо, розповідають про приятеля, який через грижу не міг гарувати на зборі бобів, як інші «пролетарії». А натомість підсів на розчинний солодкий напій. І такі він собі міг робити кольорові світи завдяки фруктовому хімічному порошку! От вам і байка про класовий опір і принципи споживання. Або ще таке. Ловля Форелі розповідає Марії Каллас «іще один рецепт приготування горіхового кетчупу». Бо Каллас — це високе мистецтво, перетворене на кітч. А горіховий кетчуп — таке саме неясно що, бо ж без помідорів.

Один із найуважніших читачів «Ловлі» висунув припущення, що для розуміння цієї книжки безкінечно важливе останнє в ній слово... Останнє слово в романі — «майонес».

«Лоліта», Володимир Набоков

37-річний чоловік розбещує 12-річну дівчинку. Ні, Гумберт розкаже, що це вона його спокусила, і він навіть не був першим її чоловіком, бо Лоліта – не просто дівчинка, а делегатка особливого сексуального племені – німфетка.

Гумберт орендує у Гейзів кімнату і закохується в дочку хазяйки. Щоб бути ближче до Лоліти, він одружується з її матір'ю. Шарлотта гине, а Гумберт викрадає падчерку і переховується з нею по придорожніх готелях. Зупиняються відтак на сході, де Лоліта відвідує школу. Минає два роки, чари юності згасають (а вдача у дівчини нелегка). Лоліта захоплюється драматургом Куїлті і втікає з ним. Ще через три з чимсь роки Гумберт знаходить колишню коханку: Ло заміжня, чекає дитину, і їй потрібні гроші. Відмовившись від думки повернути Лоліту, Гумберт вирішує хоча б помститися Куїлті. Тепер він у в'язниці за вбивство драматурга, де і пише ці спогади.

Зустріч із дорослою Долорес і вбивство Куїлті – напевно марення. Гумберт у ролі месника за зневажену честь юнки – це набоківський сарказм. (Та він читає вирок Куїлті у віршах – яких іще треба доказів!). Такий же сарказм, як той, що змушує Гейзиху писати коханцю дочки любовного листа і плутати в ньому «ти» і «ви». Таке вже було в головному любовному зізнанні російської літератури – у листі Ларіної до Онегіна. Між іншим, у «Лоліті» – сила-силенна прихованих цитат і алюзій. Навіть Гумберт і Куїлті – це гофманівські двійники: зупиняючись у готелі інкогніто, Куїлті реєструється під прізвищем «Гумберт».

Роман Набокова – концентрований, тут нема жодної випадкової деталі. Якщо, скажімо, Гумберт, під'їжджаючи до будинку Гейзів, ледь не наїхав на чийогось собаку, то можна бути певним: намагаючись уникнути зіткнення з тим псом, збочить із дороги авто, яке зіб'є Шарлотту – і тим відкриє шлях старого збоченця до юної німфетки. Але, боюся, успіх «Лоліта» завоювала не через свої безсумнівні художні якості.

Лоліта – новітня версія фатальної жінки: не тільки мертва дівчинка-дружина з віршів Едгара По, а й спокусниця з «Кармен». Улюблена пісенька Ло – «Крихітка Кармен», між іншим. Останнє, що ми читаємо в романі: Долорес померла в пологах. Інакше бути їй не могло, навіть якщо це чергове марення Гумберта: фіналом роману мусить стати смерть *femme fatale* (най і крихітної). Ми вже з перших речень знаємо, що Гумберта ув'язнено за вбивство, Лоліта мала б бути його жертвою, все до того йшло. Але «Лоліта» – то таки не «Кармен»: убивства з ревностів – це така *пошлость*, даруйте.

Хоча сама Лоліта вульгарна безкінечно. Дівча – показовий продукт масової культури кінця 1940-х. Вона схиблена на коміксах, обожнює рекламу і підліткові журнали. У споживанні «попси» вона ідеальна: надмірна у всьому – у сексуальності, у цинізмі. Зрештою, Ло бере в коханця гроші за кожен сексуальний акт. Вона – наче та реклама, від якої сама ж божеволіє – точніше, дівчинка як яскравий товар, що його в кредит придбав старий збоченець «на бобах». Є в тому якась висока і дуже іронічна справедливість, що Лоліта (і книжка про неї) стала фактом масової культури, над якою позбиткувалася.



«Лузіади», Луїс де Камоенс

У римлян був Вергілій, який оспівав державотворця Енея. Прийшли нові часи й нові герої, які так само, а то й більше, любі богам. Отже, «я Гамаю появлю в рядках октав,/це він в Енея славу одібрав», – повідомляє ледь не на початку твору автор португальської героїчної поеми «Лузіади». До речі, він тут не тільки назвав свій «прототип»: «Енеїду»; і не лише вказав на головного героя, про подвиги якого розповідатиме – Васко да Гама. Ще й «викрив» поетичну техніку: розлогу поему Камоенса написано октавами, віршами з восьми рядків із послідовними перехресно-паралельними римами (так дуже складно писати, якщо що). Це літературна класика з літературних класик, «наріжний» твір португальської словесності.

Камоенса і да Гама поховано поруч – Героя і Автора, тільки-но прах обох до спільного поховання було перенесено задовго по смерті обох, і взагалі не факт, що то їхні рештки. Але це так справедливо: поет, який створив героя, навічно поруч із ним.

Біографія Камоенса відома погано. Скориставшись цим, йому придумали діда-трубадура і батька-моряка. Вигадка прижилася. І завдяки саме «Лузіадам», бо це дві панівні тут стихії: море і поезія. Мистецтво мореплавання і мистецтво віршування для автора «Лузіад» рівноцінні. Мандрі да Гама принесуть Португалії нові землі, вірші Камоенса забезпечать їй славу-у-віках: автор поеми це знає точно. Бо про успіхи цих двох суто людських намірів поет молить богів, позаяк і поезія, і море – такі стихії: вони некеровані і без вищого втручання їх не приборкати. Уславлення предків – «робота» поета. Уславлення богів – «робота» героя. Та автор «Лузіади» кільканадцять разів підморгне лукаво: ким був би Еней без Вергілія?

Поема двоповерхова. На першому поверсі – олімпійські боги, серед яких Венера підтримує лузітанів, а Вакх їм заважає, бо, відповідно до пророцтва, успіхи португальців призведуть до забуття Вакха і слави Венери. (Між іншим, такого еротичного віршового опису Венери ще пошукати). На другому поверсі – люди-герої. Поему було написано в часи великих географічних поступів. Головний її сюжет – відкриття да Гамою шляху в Індію навколо Африки, що відбулося 1498-го. Мандрівку цю Камоенс відтворив переважно за приватними анонімними щоденниками одного з учасників подорожі (навіть перелік товарів-на-подарунки-дикунам збігається!).

У третій пісні поеми (всього їх десять) тубільний король просить да Гама розказати про свою країну: і той дає поетичний перелік звитяг Португалії. Починаючи від Луза, міфічного короля і, здається, Вакхового сина, який заснував країну (звідти і лузіади, і лузітани – нащадки Луза і пісні про них). І аж до Реконквісти – буквально до 1498-го, коли ця розповідь і триває. Переказувати історію перемог батьківщини, якою пишається, уважному слухачеві – прекрасний, зокрема, риторичний прийом (його Камоенс запозичив із «Африки» Петрарки, до речі).

А тепер важливий для читання поеми аспект (уже нам важливий, а не героям Камоенса). «Лузіади» видано 1572 року в Лісабоні. У 1580-му і відтоді дуже надовго Португалія втратить незалежність. Суцільна фама «Лузіадів» стала на часі епітафією в десяти величних піснях.

«Любов і фантазія», Ассія Джебар

Джебар назвала свій роман 1985 року «твором про померлих, написаним для незрячих». Це свого роду документ, де історію країни міцно зшито з автобіографією авторки (яка в Алжирі на той час уже не жила). Джебар детально аналізує відомості про воєнні кампанії в Алжирі середини XIX століття, і вони стають контрапунктом для її інтимних спогадів про Алжир середини XX століття (Алжирська війна триває, між іншим).

Ті документи написали і залишили в офіційній історії не алжирці, а французи. До того ж, і сам твір Джебар створено французькою — «мовою ворога» і одночасно «мовою батька», який наполог, щоб дочка вивчала французьку. Нерідна мова, яка стала батьківською раптом, — ще одна больова зона героїні. Вона відловлює в тих старих документах розрізнені історії жінок із минулого, порівнює їх із власною. Було б просто сказати: «Любов і фантазія» — про те, як важко бути жінкою-арабкою в сучасному світі. Але книжка не про це.

Три частини: дівчачі любовні листи і облога Алжиру; еротичне зізнання в коханні й масові убивства арабів; народження дитини і партизанська війна в Алжирі. Дивні поєднання, скажіть! Як це працює?

Наприклад, так. Її старші сестри, замкнені в гаремі у глибокій провінції, пишуть по всіх кінцях землі юнакам-мусульманам, чії адреси знайшли серед оголошень у жіночих журналах. Це небезпечно, вони це знають. Таке ж листування починає і вона сама. Французьке військо привезло за собою на облогу Алжиру безліч репортерів-хронікерів і художників-баталістів: ще до перемоги окупанти готові зафіксувати факт перемоги. Про цю облогу залишилася неймовірна кількість звітів і нарисів, листи в Париж летіли безкінечним потоком. Джебар паралельно розкаже ці дві історії і поєднає їх в кінці: ті воєнні звіти — теж були любовними листами незнайомцям, вони фіксували списки інтимних насолод, вони засвідчували життя в ситуації повного ув'язнення, переказували захват приречених на вічний вуайєризм істот. Не найочевидніший зміст, не найочевидніша аналогія. Але то що! У наступній частині роману вона не менш вишукано поєднає заміжжя і геноцид.

Історія, яка засвідчує себе в документах, нагадує одержимість закоханого, який говорить про свої почуття. Це фантазми (а не фантазії), це закоханість (а не любов). Закоханість — продукт уяви, який на певному етапі «приростає» до реальної людини. Відчуття себе, приналежної до певної країни і певної нації, — такий самий продукт уяви, що так само «приростає» до подій у далекому минулому. Джебар пропонує на позір суперечливі банальності «закоханість завжди взаємна» чи «закоханий завжди себелюбець», щоб пояснити те, що інакше поясненню не надається: як вона може зізнаватися в любові до своєї країни, якщо її вчили любити її ж вороги?

Два синонімічно-синхронні ранки. Батько веде малу розповідачку перший раз у французьку школу. Не вчить арабських дівчат письму, — гірко застерігає вона, — бо тоді вони напишуть усю правду про те, що таке любов. Інший ранок: вона сама вже виходить із дому за руку зі своєю донькою-француженкою, залишаючи позаду і цю історію, і свою родину. Свобода говорити правду і просто свобода.

«Люди на мосту», Віслава Шимборська

Романтична іронія. Зазвичай із неї починають розмову про поезію Шимборської. Цей тип іронії не скасовує прагнення ідеалу, просто означає усвідомлення: ідеал у реальному об'єкті не втілиться. Надія ще є, звісно, але от-от згасне. Напевно, писати так — дуже складно. «Відкрито нову зірку./Це не означає, що стало ясніше». Певно що це — неймовірно красиво.

«Люди на мосту» — збірка 1986-го. Це в ній уперше знайшли «повагу поета до всіх форм життя». Здається, це одна з визначних рис поезії Шимборської і одне з магістральних її питань. Чому драматизм існування обмежений людським досвідом? Переживати — не привілей людини, і навіть не властивість виключно *живого*. Людина в «Людях» (даруйте повтор) — виродок, якого висмикнули з «простої» природи, спокусили розумом, і не ясно нащо.

Титульний вірш книжки — опис класичної японської гравюри «Міст Осаші» Утаґави Хіросіґе. Нічого особливого, — каже, — є вода, видно один із берегів, човен пливе проти течії, міст над водою, люди на мосту, щойно пішов дощ і люди швидше йдуть, щоб не змокнути. Дивна планета, — каже, — люди не визнають плину часу і потребують таких картинок, щоб протистояти йому. Треба коментар, — каже, — в цій картині час зупинився, дощ той ніколи не почне лити, і ті, хто чує його шурхіт, нескінченно наївні у своїй вірі. Тож чи рухаються кудись ті вічно-безсмертні люди на мосту? Чи піде нарешті той дощ? Але у всій книжці тільки там — на картині — люди: світ, що його творить митець, реальніший за той, у якому ми живемо, буквально людяніший. У ньому є місце подиву: чому човен пливе вперто проти течії? У ньому є місце очікуванню: ну, чи піде він нарешті, той клятий японський дощ?!

У Нобелівській промові Шимборської є така репліка: «Я ціную два малі слова — “не знаю”». Один із віршів із «Людей» завершує така сама «мораль»: нема питань важливіших за наївні. Але коли такі однозначні моральні сентенції трапляються в Шимборської, треба бути обережним читачем. Її всю розібрали на цитати, її поезія легко перетворюється на афоризми і парадокси, але в ній безкінечно важить контекст. І от тим наївним питанням, важливішим за «серйозні», передує таке зізнання: «Як жити? — спитав хтось у листі,/кого я спитати хотіла/те саме». Гра на випередження — це ж не гра у піддавки, правда?

У цій же збірці вміщено один із найвідоміших її віршів — «Можливості». Позірно простий та інтимний. Це перелік, який починається щорядка з «я волю»: кіно, котів, Діккенса, старі ілюстрації в смужку, розмовляти з лікарями про щось інше... У цьому творі немає розділових знаків, окрім крапки. А насправді кожне речення тут — імпліцитно питальне. Я волю кіно, а не що? — Не книжку, бо далі якраз Діккенс. А тоді, може, не волю зараз нікого з людей, а краще просто кіно? Складніше: «Волю застерігатися». А яка альтернатива? «Волю казки Грімма, а не перші сторінки газет». А чи є альтернатива? «Волю не питати, як довго ще і коли». Але ж питає! Вона завжди ставить ті «наївні» питання, навіть якщо у вірші немає жодного знаку питання.

Навіть якщо відповідь та сама: «Не знаю».



«Людина без властивостей», Роберт Музіль

Ще один незакінчений роман, довершений у незавершеності.

Австро-Угорщина, 1913 рік. Щоб гідно відзначити сімдесятиріччя правління Франца Йосифа, збирають комітет. Іронія в тому, що до 1918-го не доживе ні імператор, ні його імперія. А в тому комітеті у всіх є власні інтереси: хтось піднімає соціальний статус, хтось шукає нахнення для віршів, хтось накинув оком на нафту в Герцеговині. Між іншим, на початок ХХ століття в силу входить «професія» як статусна і соціальна характеристика героя. Музіль описує всіх своїх численних персонажів саме через професію: банкір, поет, журналіст, чиновник, підприємець тощо.

До складу комітету входить і тридцятидворічний Ульрих, він тут головний герой. Був офіцером, інженером, математиком, тепер от він – суспільний діяч. Із насиченим особистим життям. Має види на Діотиму, яка теж у тому комітеті. Але попутно його спокушає дочка банкіра (теж колега по комітеті) Герда, а ще Бонадея, яка підбирає Ульриха на вулиці після нещасного випадку і швидко стає йому коханкою. Є ще Клариса, подруга юності, хоч і заміжня, теж спокушає Ульриха. І нарешті його рідна сестра Агата, з нею Ульрих зближується по смерті батька – його духовний «сіамський близнюк». Там усе йде до очевидного інцесту.

Великі уривки роману – газетні повідомлення, есе з соціально-політичних питань, розлогі бесіди про «долі світу». Щоб ні в кого не залишилося сумніву: перед нами складний для читання роман ідей. І головна ідея: людина як щось пластичне, а отже, на все здатне і готове. Музіль шукає «формулу життя», не менше. Святкування того ювілею, якому не судилося бути, зветься «паралельна акція»: його ладнають, щоб утерти носа німцям. Таким стає і принцип роману Музіля: паралельна акція. Австрійський патріотизм і зокрема діяльність того комітету стають частиною підготовки до війни. Аналіз «пластичних» якостей людини наводить на думку: не існує ніяких суб'єктних властивостей, які можуть визначити людське в людині. Ідея і вчинок у світі Музіля катастрофічно роз'єднані.

Між іншим, людина без властивостей (це Ульрих, очевидно) у Музіля – позитивна програма; в тому світі абсурду, який веде до катастрофи, бути позбавленим властивостей – оптимістичний план для людства. Ульрих живе не вчинками, а ідеями, він має справу не з «реальним», а з «можливим». Він не позбавлений властивостей, вони ще не сформовані. Така людина іманентно творить сама себе. І численні еротичні історії Ульриха – це метафори акту творення, що триває. Світ роману розпадається на дві частини: в одній панують можливості (це Ульрих і його жінки), у другому – повтори наявного, себто реальність (це робота комітету, який висуває все дурніші проекти святкування).

Музіль любить аналогії, це його метод. Усі «хороші» в романі готові вбити. Ульрих думає прирізати колегу, Клариса вимагає, щоб він убив її мужа, а сама готова вбити Ульриха, Агата планує убити свого вже чоловіка, щоб об'єднатися з братом. Світ можливостей передбачає можливість убивства. І от тоді миті Творення і буде досягнуто. Зрештою, все в цьому романі стримить до початку Першої світової.

«Людина, яка була Четвергом»,
Гілберт Кіт Честертон

Параноїки — щасливі люди. По-перше, спостережливі. По-друге, мають багату уяву. По-третє, переконані, що світові до них не байдуже. «Четвер» — роман про змову і таємні спільноти, він вщерть забитий параноїками. Це роман, у якому всі герої винятково щасливі. Або ні, позаяк у книжки є підзаголовок: «Нічний кошмар».

В Шафрановому садку зустрічаються двоє поетів. (Сад, до речі, — це локус ідеального блаженства). Один, щоб довести тезу, що поезія — це анархія (і навпаки), вводить іншого в таємну спільноту. Сайм стає свідком зібрання анархістів-терористів на чолі з сімома людьми, названими за днями тижня. Головний — Неділя. Так, анархісти мають керівний орган і систему підпорядкування, кумедно.

Сайма (він насправді поліцейський агент, який бореться з анархізмом) обирають Четвергом. Планується одночасно здійснити замах на президента Франції і російського царя. Але план зривається: Вівторок виявляється також агентом (на ім'я Гоголь). Згодом викриває себе П'ятниця, він теж працює на поліцію, так само як Субота і Середа. Відступників переслідує армія анархістів на чолі з Понеділком. На бік анархістів переходять на позір найневинніші люди, які до того були «під прикриттям». Середа вполював інші «дні» — і виявився поліцейським. Начальника департаменту боротьби з анархізмом Сайм ніколи не бачив. Це, ясно, Неділя. Він тут же втікає — з усіма можливими спецефектами типу стрибків із балкона і гонок на слонах.

У чудесному садку в маєтку Неділі — вечірка, на неї запрошено всіх «днів». Будні заслужили відпочинок, настав день сьомий — день-празник. Все це вимріяв собі Сайм, поки гуляв парком. Аж от він бачить дівчину, в яку закохається.

У романі про змову немає «ненаших» героїв. Честертон в одному з есе писав, що вся плутанина в світі — через надлишок добра. Гоголь тут не випадково: світ «Четверга» абсурдний, хиґмерний, ексцентричний, і в той же час — психологічно конче переконливий. У світі-без-сенсу залишається хіба сумніватися і вірити. І Неділя в цьому світі серійних підтверджених сумнівів — Бог. А дівчину з фіналу звати Розамундою — Розою Світів, це «одне з імен» Діви Марії. Якщо «Четвер» можна порівняти з якоюсь біблійною книгою прицільно, то з Книгою Йова. Людина, засумнівавшись у владі й силі Бога, втрачає все, і тоді тільки осягає його велич. Бог, зрештою, нічого й нікому не має пояснювати.

Три частини. Перша, детективна, — це катехізис, який навіть формою нагадує кримінальне дізнання. Друга частина — абсурдні перегони Неділі, це явлене чудо. Третя — містерія як вона є: всі святкують смерть і народження бога. Люди, які весь роман прикидалися тими, ким не є, перед входом у сад (!) отримують маски. Парадоксально, бо так і проявляється їхня «справжня» символічна сутність, усі костюми мають маркери днів тижня. Весь час Сайм залишався там, де був із самого початку — в Раю, під наглядом сурового Бога-отця. Людина, яка уникла Гріхопадіння, уникає наразі і спасіння.

Герої «Четверга» таки щасливіці, тільки людина щасливою бути не вміє: «Я не знаю жодної справи, для якої було б досить тільки готовності. — А я знаю. Мученик!».

«Людський голос», Жан Кокто

Французька п'єса для однієї виконавиці. У 1960-х Франціс Пуленк зробив із твору страшенно популярну оперу. Але Кокто «Голос» написав та інсценізував ще 1930-го.

Уся п'єса – телефонна розмова чоловіка і жінки, колишніх коханців. Ми чуємо тільки її репліки й реконструюємо його фрази. Драматургічна техніка така була в новинку, тому й потребувала правдоподібного обґрунтування – телефону в приватних квартирах, простіше кажучи. Але ні, ця драма – не про проблеми телефонізації в міжвоєнному Парижі. Вона про любов.

Жінка зве співрозмовця просто «любий». Вони були п'ять років разом, і хоча зараз пекельно важко, і вона тримається тільки обіцянкою бути мужньою, але ж було те безмежне щастя в них. Було ж! Вже чи не з першої репліки в їхню розмову вклинюється третій: хтось помилився номером і шурхотить у слухавці. Вже чи не з першої репліки ясно: їх не двоє, це «трикутник». Так і є, «любий» назавтра одружується. Вона намагалася напередодні покінчити з собою, але зупинилися. І ця-от розмова – не зовсім ясно, що: чи прощання самогубці, чи перший крок до одужання.

Прозора вказівка на дефектність людського спілкування, не така очевидна – на дефектність самої людини. Кожен із нас має Нестачу, що її Інший заповнює (якщо може), ми потребуємо одне одного, бо ап'юрі неповноцінні. Дефектність стає головним прийомом у Кокто: нам, зрештою, «любого» (який навіть імені не має, як усі) треба тут вигадати, це єдина можливість його почути. «Голос» – діалог, а не монолог, тільки половини п'єси бракує.

Їх весь час роз'єднують, зв'язок поганий, їм доводиться повторювати і перепитувати. Паузи в такій розмові важливі змістовно. Ясно, що повторюваний вигук: «Алло! Алло! Не роз'єднуйте нас...» – скеровано не тільки до телефоністки. Але є й тонша робота замовчувань. От вона, наприклад, дякує йому за часи, коли він її любив: «Я дорого заплатила за безмежне щастя... Алло!... Безмежне... Я ні за чим не шкодую». Він не почув слово «безмежне» і перепитав, тривіальна штука в телефонних розмовах. Але «під запис» не тільки повтор цього слова, а й надлишок крапок у репліці безмежне щастя відчутно обмежує. І наступній фразі про «не шкодую» вірити вже не доводиться.

Тому, до речі, в преамбулі Кокто попереджає: ніякого сарказму у виконанні, жінка така, як здається – безхитрісна і страждальна. Було б це очевидно з тексту – не треба було б попереджень. На «надри» працює навіть не текст, а більше – пози жінки, які міняються за фазами розмови і стають усе більш незручними. Вона наче намагається вислизнути з картинки, як весь час через ті обриви і замовчування з її монологу «вислизують» смисли.

Кокто пише п'єсу про відмовчування (не замовчування, як у жертви, а саме відмовчування – як у злочинця). І називає її «Людський голос». Щоб почути, що тобі говорять, треба наблизитися до людини. Телефон тут – свого роду протез. Герої підійшли надто близько, щоб розгледіти взаємну брехню. Вона вже від початку і кілька разів скаже, що між ними ніколи не було брехні. Так, вони просто не говорять правди.

«Навіщо витворювати ілюзії?.. Так... так... Ні!».



«Ляля», Яцек Денель

Це, мабуть, найпростіший із романів майстерного сучасного польського письменника. І водночас це роман-публічне зізнання в любові. І як то зажди буває з любов'ю, змішуються дуже непрості складники: погорда, ніжність, залежність, довіра, страх, відповідальність, жалість, захоплення. Вирвеш силоміць одну історію з біографії коханої людини, ізольовеш гвалтовно одну з емоцій — і все: картина викривлена, почуття спровофановане. Так, це роман про любов. А це ж роман-колаж, роман-у-фрагментах! Тут усе вже «вирвано» задалегідь.

Яцек (автор фігурує під власним іменем, але він іще підліток — запальний і по-хорошому дурний) ніжно любить смішну й кокетливу Лялю, свою бабусю. Це кохання. Таке кохання завжди взаємне, бо ґрунтується на взаємності віддзеркалень і чіткості відображених ролей у дуеті (той, хто любить, надихає говорити — той, кого люблять, слухає). Воно підсилює чіткість зобов'язань одного перед одним — говорити і слухати. Денель змусить Лялю говорити до нас, Ляля спонукає до розмови Яцека.

Яцек переказує самій старій, з якою нині живе в одному будинку, і друзям, які приїздить до них, байки з Лялиного життя. Щоб і самому нічого не забути важливого і послідовно та логічно упорядкувати ті побрехеньки в «усну історію життя». Якщо слухати Лялю (інколи вона говорить і за себе), то історія весь час тупцює на місці. Якщо повірити Яцеку, історія — лінійний результативний рух із втратами і здобутками. І добре, що в романі хтось поруч у цей момент просто мовчить.

Леонард Брокль, кількаразовий банкрут, у Києві одружується з Вандою. Народжують п'ятеро дітей, серед них Ірена — прабаба Яцека. Ірена — розумна, гарна, освічена; виходить заміж за Бенецького і родить йому дитину. Ляля, яка повністю зветься Геленою, теж з'явилася на світ у Києві. В одному будинку жили родини Бенецьких, Карнаухових і Коритків, які по ходу обмінюються дружинами. Від одного такого новоствореного шлюбу і народжується Ляля. Родина переїжджає у Лисове, потім у Кельце. Мала зростає, і все їй вдається: і красуня, і художниця, і спортсменка, і музикантка. Навчається у Варшавському університеті. Там же виходить заміж за літератора Юлека. А далі війна — німці, совети. Родина виживає завдяки Лялі. Та віджартовується, що все життя мала більше щастя, ніж розуму. По війні Ляля вирішує народити дитину, але Юлек до тієї справи не надається. Так з'являється Зігмусь. Спочатку вони живуть у шлюбі-на-трюх. Згодом Юлек цю компанію покидає. Ляля народжує сина. Робить кар'єру «культурного працівника» в радянській Польщі. Вдовіє.

Фабульно роман — біографія Лялі. Сюжетно — книжка про те, як пишеться роман-біографія. Жодного способу запам'ятати достеменно події з чужого життя немає. Їх можна записати — тоді втрати будуть мінімальними. Але йтиметься вже не про спогад, а про пам'ять — про вмістилище, а не інструмент. Якщо Ляля приречена стати «формою», то хто і що наповнить її «змістом»? Власне, Денель міркує зокрема і про це. Як писати чужу біографію? Надто коли ти до неї причетний?

Якщо в назві класичного твору є слово «лялька», то в 99-зі-100 воно стосується жінки. Кажуть, із цього роману наприкінці 1880-х почалася польська психологічна проза.

Станіслав Вокульський починає службою в трактирі, потім вступає в університет. Під час навчання за участь у визвольній боротьбі його заслано до Сибіру. Повертається у Варшаву й одружується зі старшою вдовою Мінцель. Щоб його не вважали нахлібником, береться до роботи в магазині дружини і робить його прибутковим. На початок дії роману Станіслав — заможний бізнесмен-удівець, йому сорок п'ять. Одного дня в театрі зустрічає юну аристократку Ізабеллу Ленцьку і тут же закохується. Родина Ізабелли поступово банкрутує, але вона не годна звернути увагу на «торгаша». Вокульський таємно опікується і дівчиною, і її ріднею. «Невиправний романтик», — кажуть його друзі. «Коротше, дурень», — підсумовують вони ж.

Він намагається увійти в аристократичні кола, включає батька Ізабелли та інших дворян у свої торговельні союзи, витрачається на розкішні апартаменти. Разом із тим укладає торговельні контракти з росіянами і демпінгує місцевий ринок дешевим товаром (за це його не починають більше любити). Продовжує таємно викупляти векселі Ленцьких. «Уникай саміць інших порід», — радить Вокульському друг-лікар, цинічний і розумний.

Станіслава ігнорують. Він втікає в Париж, повертається. В Ізабелли «зірвалися» дві шлюбні пропозиції, і вона нарешті приймає Станіслава. Щоб потішити наречену, він продає магазин. Вона йому зраджує, він намагається покінчити з собою. У стані глибокої депресії Вокульський складає заповіт на користь останніх вірних друзів і зникає.

Вокульського часто тут звуть лицарем-самітником. Персонаж, правда, психологічно привабний і переконливий: юнак, який фактично не мав юності, тепер «наздоганяє» втрачене — його реакції на людські стосунки і свіжі, і живі, й екзальтовані. Такий глибоко аналітичний чоловік, коли йдеться про торгівлю, так само ж наївний, коли йдеться про взаємини з жінками. У першому шлюбі йому не довелося дорослішати, пані Мінцель вправно відіграла роль матері, яку він втратив змалечку. Але для Пруса важить не психологія заміщення. Він творить образ талановитого і працьовитого купця-підприємця. Людина, яка вміє заробляти гроші, в літературі дуже нечасто може претендувати на роль позитивного героя. Вокульський — виняток, і то прекрасний. Втім, книжка називається не «Магазин». Вона — про жінку.

Ізабелла — непогана людина, але їй нема чим зайнятися, от і дуріє з нудьги. Якщо коротко, то про героїню протагоністи кажуть таке. Працездатність Станіслав скерував не тільки на бізнес, а й на Ізабеллу. Він її «заробляє». Лялька — не тому, що бездушна, не тому, що грається людьми, як у ляльки чи в ляльковому театрі. Лялька — бо річ. Станіслав не купує любов, бо він благородна людина. Він переконаний, що любов можна заробити.

Слово «лялька» в романі трапляється близько 70 разів, у 2/3 цих випадків йдеться про людей, які фінансово від Станіслава залежать. Ляльковод проти волі: дитина (яка була змушена стрімко подорослішати) та її дорогі іграшки.

«Ляльковий дім», Генрік Ібсен

Хрясь!!!

Так звучить «жіноче питання» в літературі XIX століття. Це Нора Гельмар щойно пішла від чоловіка, грюкнувши на прощання дверима.

Нора і Торвальд часто сваряться. Переважно через гроші, бо Нора – надзвичайна марнотратка, а він, хоч і став щойно менеджером банку, покрити її витрати не встигає. Насправді вона повертає борги, які наробила свого часу, намагаючись порятувати чоловікове життя, і приховала це від нього. Тепер її шантажують, бо вона підробила векселі (там мав бути підпис чоловіка, який за неї – жінку – поручиться, і вона підробила підпис батька, на той час уже мертвого). Небезпека наростає, брехні стає все більше. Коли афера викривається, Торвальд тут же відмовляється від дружини, але тільки-но справа залагодилася – милосердно її прощає. Нора проголошує монолог, що її перший обов'язок – не подружній і не материнський, а обов'язок перед самою собою, і йде з дому.

Подружжя Гельмарів часто візитує Христина, давня подруга Нори, яка недавно овдовіла. Ідеальна Христина розказує Норі, як бути зразковою дружиною, демонструє, як по всьому бути зразковою вдовою, і весь час плете. Є формальне пояснення: вона у фінансовій скруті, і рукоділля – її підробіток. Але психологи вважають, що в'язання – компенсаторна робота: треба тут же прикрити сором від вчинку, який зробив, бо мусиш. Фру Лінне – такий собі контролер у жіночій спільноті. Її функція – видресирувати молодих жінок під вимоги патріархату. Саме вона, на порзір абсолютно безправна істота, тут стає знаряддям «дисциплінарного впливу», а не той недолугий у ролі тирана Торвальд. Саме за участі Лінне вирішиться проблема з грошима: колись шантажист був у неї закоханий, і вона цим вправно маніпулює. Це теж із розряду «прийнятної для слабкої статі поведінки». Нора – злочинниця, це очевидно. Христина – рятівниця, це очевидно. Чи просто друга грає за правилами системи, а перша – вже ні.

Потужне соціальне послання про право жінки розпоряджатися власними грошима. І ширше: будь-які розмови про жіночу емансипацію мають починатися з практик фінансової незалежності. А що найбільше закидали Норі, знаєте? Те, що вона пішла, залишивши дітей із чоловіком. Нору ніколи в п'єсі не називають повним ім'ям, це така вказівка на її награну дитинність. Втім, її повне ім'я дещо іронічне в такому контексті – Елеонора, «милосердя». «Погана мати» без залишку дорівнює «погана дружина» і «негідна людина», хто б сумнівався. Фру Лінне, до речі, – показово бездітна. А Ібсену довелося написати ще один варіант п'єси, де Нора залишається з чоловіком заради дітей.

«Ляльковий дім» Ібсена – за жанром буржуазна драма, тут у фокусі соціальна тема. Разом із тим, це ще й озвучена мрія про порятунок, нею одержимі буквально всі тутешні герої, не тільки Нора. Хтось прийде і вирішить усі біди: злочинні векселі зникнуть, новий чоловік знайдеться, старий чоловік переміниться, дружина подорослішає. Таке спільне «очікування на Месію». Час дії – Різдво, і перше, що ми бачимо тут, у «ляльковому будиночку» Гельмарів: ялинка. Тепер, здається, зрозуміло, чого всіх так розлютила та «погана мама» Нора.



«Майстер корабля», Юрій Яновський

«Написав поет баладу про зламаний водогін. Водогін полагодили. Балада застаріла». Цей злий дотеп до «Майстра» прямого стосунку, звісно, не має. Але рецепт доречний: нема нічого безперспективнішого, як читати класичні романи як памфлети чи романи-з-ключем. Щось обов'язково полагодять. І класика застаріє (з нею буває).

«Майстер» №1: роман-автобіографія.

Сімдесятирічний відомий кінорежисер, батько двох синів, у 1970-х пише мемуари, згадуючи події п'ятдесятирічної давнини. То-Ма-Кі — це alter ego Яновського, Товариш Майстер Кіно. Всі герої мають прототипів — людей, із якими автор співпрацював на Одеській кіностудії в 1920-х. Скажімо, Професор — художник Василь Кричевський, Тайах — танцівниця Іта Пензо, і, звісно, Сев — Олександр Довженко. Збираються знімати кіно, обговорюють проблеми мистецтва, шаленіють, любляться.

«Майстер» №2: роман про любов.

Історію творить любовний трикутник: Сев і То-Ма-Кі закохані в Тайах і злегка один в одного. Це навіть не конфлікт, а церемоніал чи ритуал. Кожен по черзі визнає себе «третім» у цих стосунках і руйнує сюжет, який припускав би зраду коханця/коханки. На То-Ма-Кі напали і поранили, за формулою жанру то мав би бути Сев, звісно, але ні. Тут інші жанри й інші формули. Перефразуючи відомого однолітка героїв Яновського, «дівчина любила кіно і когось із нас». Зрештою, вони просто переграють натхненно біблійну легенду про зваблення Йосифа Прекрасного (і так само по черзі).

«Майстер» №3: роман про мистецтво.

Кіно тут, ясно що, не випадково, саме на його матеріалі найлегше розрізнити творчість і креативність. «Юне» мистецтво для «юної» нації (креативність), яка прагне створити власну особливу культуру (творчість). Саме культура має стати гарантом навіть не постання нації, а її одночасного з постанням увічнення. Корабель, який будують — це метафора саме такої «культури нації». Яновський цікаво трактує ремесло: це не не труд, а радість. Дистанцію між розвагою і працею знищено, це не різні сили, а два вектори однієї сили. Радісна праця, ця тема була затребувана в 1920-х не лише в українській прозі, але тут вважали, що вона скерована в майбутнє. Труд має отримати винагороду колись, радість — винагорода вже зараз, радісна праця — це концепція, в якій майбутнє і теперішнє тривають одномоментно. Take-ot sarpediem за місцем працевлаштування.

«Майстер» №4: роман-притча.

Сев готується знімати кіно про море. Для зйомок споруджують корабель, який читається в романі як нове «Арго». Море і степ — два чи не тотожні простори роману. Коливання степових трав нагадує морські хвилі, але важливе інше: безкрай. В обох локаціях горизонт віддалений, тільки в степу є така надія його дістатися. Море — це «процес», степ — це «мета», і там, і там спокушає таємниця: «А що за обрієм?». Відчуття таємниці — це головний рушій у романі, для кожного з героїв. Так що то за Золоте руно? У кіносценарії Сева і То-Ма-Кі, яких добряче потріпало море, порятують моряки, яким править за прапор дівоча хустинка. А це значить: «Затулити в своєму роті крик смерті її устами».

№1, №2, №3, №4. Потрібне підкреслити.

«Макове море», Амітав Гош

Сучасна індійська англomовна проза.

П'ятеро героїв «Макового моря» весь роман ідуть назустріч один одному.

Напівкривка-американець, син звільненої рабині — Захарі; йому пощастить: він стане другим помічником капітана на кораблі «Ібіс». Темношкірий мусульманин із Бенгалії, який щойно поховав матір і шукає зустрічі з молочною сестрою — Джода; буде на тій шхуні матросом. Полетт — сирота-французенка, вихована як індійка, посестра Джоди; буде тут пасажиркою «інкогніто». Діті — юна вдова-індуска, яка уникла саті, мати маленької дівчинки, жертва подружнього зґвалтування; буде на шхуні невольницею. Ніл — збіднілий раджа, якого судять за фінансову аферу; буде на «Ібісі» кулі.

Ні, їх шестеро. Ще британець Бенджамін Берхарн, власник «Ібіса», прихильник работоргівлі й шанувальник експорту опіуму. Він — із тих, хто починає війни. Бо бізнес є бізнес: продавати опіум чи продавати рабів — значить, сприяти *свободі* (торгівлі). Так він каже.

«Ібіс» пливе з Калькутти до Маврикію. Гош згадує слово «джахадж-бхаїс», це приблизно означає «люди, які поріднилися під час плавання». Власне, «Макове море» — така-от рідина сага: попутники стали сім'єю і впливатимуть на життя не тільки одне одного, а й нащадків. Прекрасно темперована епопея: ні один аспект їхніх складних стосунків не загубиться.

Історія колоніального Сходу. Самий початок першої Опіумної війни. І на цьому тлі — тонко прописана психологія колоніалізму. Скажімо, в мову тільки одного з численних героїв «вшито» цитати — переважно з англійської поезії. Це Ніл-раджа, одержимий збереженням кастових традицій. Ніл цитує Чаттертона і Шекспіра. А його ніхто не розуміє. Насамперед британці! Навіть гірше: вони гидяться, коли він щось таке каже, бо навіть не визначаючи джерела цитат, відчують: «кольоровий» перейшов межу. З другого боку — Полетт, яку виховали як індійку. У неї замість Нілових цитат — одяг. Дівчина дуже висока, європейський одяг оголює їй ноги і руки, з сарі такої біди немає. Європейка в європейському одязі виглядає непристойно. В сарі — неприпустимо. Така-от виделка соціальних статусів. Так красиво зроблено: дві-три приховані цитати і одна репліка про голі ноги-руки. Гош екзотично пишній у мові й мінімалістичний у деталях.

Макове море. Це перше, що ми в романі бачимо: поле маків, що коливаються, як море. Діті ще не знає, як виглядає море — уявляє собі «збільшений» Ганг. А Ганг же Гош не випадково весь час зве Нілом: «жилою» давніх цивілізацій. Якщо не встигнути вчасно «видоїти» макові головки, — розкаже Діті, — то насінники висохнуть і розлетяться. Так, звісно, заплідниться більша територія, тільки врожай неможливо буде зібрати. Прозора метафора про долю численних героїв «Моря»: розлетіться всюди і дарувати життя — або перетворитися на опій і дарувати чари.

А якщо без занадто-символізму, то так: герої «Моря» розділяться у фіналі на дві групи (одна піде до Маврикію, друга — до Сінгапуру), і далі почнеться вже не історія колоніалізму, а історія діаспор — спільнот, які в основі своїй — такі ж «випадкові попутники». Але це вже інша пригода. Буквально: «Макове море» — перший роман трилогії.

«Маліна», Інгеборг Бахман

Бахман планувала написати цикл романів «Види смерті» (не про фізичну смерть, а про моральну, про вбивчі примуси), дописала тільки перший – «Маліну», 1971-го.

Маліна – це прізвище, чоловіче. Як і друге таке саме в цьому романі – Іван, Маліна – анаграма. Naiv та Animal, Простодушний і Тварина; імена такі обрано суто рендомно, вони ніц про персонажа не свідчать. Героям-чоловікам нема чого скаржитися на примхи номінації. Жінка, від особи якої тут іде розповідь, взагалі залишилася безіменною. Це не любовний трикутник, вона їх обох написала, їй відтак обох і любити. Цей роман часто називають «історією душі», сама авторка називала його «духовною автобіографією». Зокрема, це майстерне інсценування Я. Навіть безіменного, тим більше безіменного.

Вона живе з Маліною і любить Івана, який мешкає в будинку напроти. Існує між двома чоловіками, в яких для неї зійшлися два компліментарні світи. Історик Маліна – її романтичний двійник, аналітичне чоловіче начало при її жіночому стихійному, вони навіть походять із одних країв «на кресах» Австрії. Із ним вона обмірковує свої нещасливі стосунки з Іваном. Іван – її вічне кохання і натхнення, угорський фінансист. Він її вислуховує, дбає про неї (вдача в жінки складна, чесно сказати). Але для Івана кохання – це секс. Коли він перстає її хотіти, його почуття згасають, і Іван віддаляється.

В кожному з чоловіків вона шукає себе. Не знайшовши, гине. Зникає в шпарині у стіні, кинувши на прощання: «Це було вбивство». Вона говорить із Маліною, вона говорить до Івана – і існує. Вона замовкає – і зникає. Вона живиться тим, що розумники звать наративною ідентичністю. І все ж вона – єдина тут реальна людина.

Їх не існує, ви ж зрозуміли? Вона вигадала обох. Навіть на позір дуже реалістичного Івана, з його постійним місцем роботи, виразним акцентом і двома дітьми. Коли зустрічає його вперше, там будуть такі «багряні/злоголові лілеї» як повторюваний мотив. Він прийшов із відомого вірша Целана, вірш про зустріч зі своїм Я. З Маліною все очевидніше і складніше. Вона згадує про своє щасливе минуле з ним, коли вони гуляли у Штадпарку, а в цей час звучали «Аромати старих казок» Шенберга (ця мелодія буде супроводжувати Маліну весь роман). Така собі ностальгія за цілісністю, що її зруйнувала пережита в дитинстві травма (аншлюс Австрії). Вона створила Маліну, але мислить себе його породженням. Вона – його темна сторона.

Маліна – її інтелектуальне начало, Іван – її здатність любити. І між іншим, обоє ненавидять її тексти і люто критикують: один за песимізм, вимагає, щоб вона написала «Щасливу книжку»; другий – за стихійну жіночність, емоційність і афект, вимагає, щоб вона перервала розповідь і берегла себе. Іван – ім'я, Маліна – прізвище. Тільки разом вони дають цілу «паспортну людину». А у списку дійових осіб вона про себе хіба те й каже, що має австрійській паспорт.

Є тут іще один чоловік, якраз у розділі «Третій чоловік». Це батько, який з'являється їй у нічних кошмарах – у сценах вбивств, катувань, у нацистській формі. «Це було вбивство», – вона каже? Ось і він, убивця.

«Мандри Гуллівера», Джонатан Свіфт

Часто ловили себе не думці, що не усвідомлюєте по ходу читання, (я)ким є Гуллівер? Він велет чи коротун? Гіперболізовані світи, якими він мандрує, не просто такі переконливі, що він під них мімікрує. Вони насправді щоразу його змінюють. Ясно ж, що він людина — «середня» і в чомусь навіть посередня. В тому його біда.

Свіфт писав сатиричний роман про різні соціальні хвороби. Але прямо не повчав. Він так будував сюжет, щоб і ми, і герої могли обрати, на чий бік пристати. Гуллівер тут апіорі — «контрольний пацієнт», за ним читач звіряє реальність, що в неї його занурює Свіфт. Але чомусь у країні ліліпутів Гуллівер здається гігантом, а в країні гігантів — ліліпутом.

Судновий лікар Лемюель Гуллівер потрапляє в кораблетрощу, і його виносить на береги Ліліпутії — країни крихітних войовничих чоловічків. Триває війна між «гостроконечниками» і «тупоконечниками»: вони сперечаються, з якого кінця треба розбивати варені яйця. Чоловік включається в протистояння.

Наступна країна — Бробдінгнэг, тут живуть 22-метрові гіганти. Тут Лемюель стає особистою іграшкою королеви. І до речі, уже він пропонує монархам почати завойовницькі війни.

Далі — матріархальна Лапута, яка складається з інтелектуалок-жінок. Наступний — Глаббдобдріб, де місцеві чарівники мають теорію, що на досвіді мертвих можна базувати соціальні реформи. Тут трапляються і безсмертні громадяни, чиє вічне життя сповнене виключно страждань. Якщо в попередній країні всякі абсурдні ідеї втілюють із використанням наукових методів, тут — за допомогою магії; результати сміховинні в обох випадках.

Наступною до фантазійних країн якимсь дивом доєднається Японія, з якої Гуллівер повертається додому, але згодом знову рушає у мандри. Останньою стає країна розумних коней гуїгннмів, де є і антропоморфні гидотні єгу. Цей візит назавжди змінить ставлення мандрівника до власної раси. Він зненавидить людство і практично збожеволіє.

Доба Просвітництва робила ставку на людський розум, обходячи людське тіло. Найогидніші вчинки єгу, якщо звернути на них неупереджену увагу, — це прості ритуали спарювання і харчування, наприклад. Гротескне перетворення людського тіла — магістральна тема всього роману. Зменшити-збільшити, знесмертнити або позбавити здатності до самовідтворення, позбавити людських ознак в принципі. Наче очевидна позиція автора як захисника розуму. Тільки не очевидна. Наприклад, у палаці ліліпутів починається пожежа, Гуллівер її гасить. Просто струменем сечі. Це, ясно, щоб принизити зарозумілих ліліпутів, але й щоб принизити зверхність людського розуму. Інколи, як припече, людина розумна охоче згадує, що має «низьке» своє тіло. Показова сценка, яка пояснює фінальну депресію. Він, просвітлений мандрівник, має гнучкий відкритий до нового розум. От тільки кінським його тіло від того все одно не стане.

Постлюдина мріятиме про різні модифікації тіла, за якими має трансформуватися свідомість. За два століття до того Свіфт описав причини-наслідки таких фантазій. Чи мріє андроїд Гуллівер про електроконей?



Він не оминає жодного дзеркала — так переконується у власному існуванні тут-і-зараз. Вона занурюється у сни — це її спосіб досягнути реальність. Ще один юнак бачить у плодах дерев відображення людських властивостей — це вже його світ. Ще один чоловік переконаний, що реальне можна довести шляхом спостереження та експерименту. Наївний, звернув би увагу на попутників, щоб переконатися у власній неправоті. Цей світ складається з випадковостей. Людина — це те, що існує поза людиною і незалежно від її бажань.

А вони шукають Книгу, яка містить опис законів буття, їх три: Завершеність, Безначальність, Безкінечність. Зібралось кілька людей, інфікували одне одного мріями: те, що має зміст і смисл, люди мусять знайти і пізнати; розчарувалися, обманулися — і розійшлися. Випадкові попутники у Франції XVII століття, напередодні релігійних війн між протестантами і католиками, шукають сакральних книг «на вимогу» таємних спільнот. Про іронічні мандри ці пише першу свою велику прозу найвідоміша польська сучасна письменниця.

«Тільки діти, дурні й чарівники знають, як воно насправді». Книгу знайде Гош — німий візник, юнак-сирота, який тонко відчує все живе: дитина, дурень і маг. Пошуки — Маркізові, знахідки — Гошеві. Бо це і не була «евристична» подорож із самого початку, жоден тут не прагнув самопізнання, а просто їхав розпеченою сільською Францією. Евристичне — значить, ти отримав відповідь на поставлене питання. Але немає питань у німих прохачів. Ба більше: Книгу знайде той, хто читати не вміє. Він погортає її і покладе назад.

Містичне паломництво не вдалося, бо єдиний мотивований на пошук Книги тут — Маркіз. Куртизанка Вероніка. Її ім'я означає «та, що приносить перемогу», і почасти пояснює, чому Маркіза переслідує нав'язлива думка: ця жінка має подорожувати з людьми Книги. Вона тут — «на удачу». Подорож закінчиться не тоді, коли візник знайде Книгу, а коли Вероніка закохається в Маркіза. Тепер її мета — не просвітлення, а чоловіче тіло, якого вона прагне. Це її містика, вихід за межі тіла, що його Маркізу обіцяє книга, Вероніка переживає як найповніше саме в сексуальній насолоді. З такою установкою їй «перепаде» хіба граничний стан тілесного, себто смерть. Вероніка захворіє і помре, це правда. Маркіз піде за нею.

Подорож мусить мати мету. Так само, як і знання мусить мати мету. Кожен вчинок доцільний. Так починалися «Мандри». Істина відкрилася тому, хто її не потребував. Мети дістався той, хто навіть не зрозумів, що подорож закінчилася. Так «Мандри» завершилися. Вони багато протягом роману сперечалися, чому віддати перевагу — містичним способам пізнання чи науковим. І от вам відповідь. Божественне може досягнути тільки той, хто вже його посів. Науковий метод може підтвердити/спростувати тільки факт, який ми вже і так знаємо.

Немовля Гоша знайшли на порозі церкви. Паломник Гош стоїть на порозі храму, де зберігається книга. Нічого не змінилося. Це навіть не біг по колу, це якесь блимання статистики на крокомірі: «1865, червень-серпень, Гош пройшов стільки-то кроків, мети досягнуто, хорошего тобі, Гоше, дня».

«Маркіз де Болібар», Лео Перуц

У німецькомовній літературі 1920-х Перуц був одним із най-най(і ще кілька)популярніших прозаїків. Він хвацько майстрував динамічні трилери з елементами ще новенького тоді експресіонізму. Читач вправність Перуца оцінив: серед його прихильників – літератори, які значно перевищують його за талантом і вагомістю, Борхес, наприклад.

Зараз же майстерність Перуца можна оцінити, наприклад, за тим, як він тримає стандартний для саспенсу сюжет «із попереднім повідомленням». Головну подію і розв'язку тут завжди всі знають іще до початку розповіді. А розповідь – завжди зі слів учасника. Скажімо, під час наполеонівських воєн на території Іспанії зникли (були знищені, либонь) два німецькі полки; в таємничий цій історії діє Агасфер; через півстоліття знайшли мемуари про пригоду. Тепер робота тексту – розказати, що саме сталося, дослідити причини і мотиви всіх учасників, власне, психологічно і подією детермінувати той надприродний випадок. Якщо зазвичай структура події – АБС, де А не дорівнює С, то в Перуца подія в романі виглядає так: БСА, А та С тут компліментарні.

Б і А щодо «Маркіза» я вже розказала: знищено два полки, говорили про масовий психоз, але у всьому винен Вічний Жид. Тепер – про С.

Війська Наполеона закріпилися в містечку Ла Бісбаль, але іспанці-герильяси готують штурм, і в тому їм має допомогти маркіз де Болібар. Він мусить подати три знаки: дим від кострища на подвір'ї, подзвін у соборі та передати начальнику іспанців кинджал. Маркіз проклятий: він смертний формально, але має здатність набувати подоби будь-якої людини і перевтілюватися в неї. (Інша версія: він – гіпнотизер). П'ятеро офіцерів-окупантів мають спільну таємницю. Вони всі були коханцями нині покійної дружини полковника. Всі ж мають наміри бути в такому статусі і при новій жоні полковника. Цю таємницю дізнається маркіз, та його вбивають. Але перед смертю він змушує п'яну ватагу офіцерів поклястися Богом, що вони завершать його справи на землі. Одержимі ревнощами і взаємними підозрами, ті п'ятеро мимоволі подають усі необхідні іспанцям знаки. Юнак-розповідач уцілів, бо прийняв подобу маркіза.

Усі безпосередні учасники подій або хворі на пропасницю, або напиваються до повної відключки, або під кайфом – надійними свідками їх не назвеш. Мемуарист Йохберг до того ж писав свій твір (його ми і читаємо) у стані глибокої деменції старого чоловіка, який доживає віку в переконанні, що він – вічно проклятий міфічний персонаж. Про історичний же факт, покладений в основу роману, відомостей інших не збереглося, про що попередять у передмові. Хочеш – вір, хочеш – не вір.

Переможні ж (на той момент) війни Наполеона сприймаються як поступ культури і цивілізації, п'яні офіцери переконливо волають, що принесли темним народам свободу й раціоналізм. Вписаний у цей контекст Агасфер, що мусить раз за разом проживати те саме життя, спокутуючи помилку в його першій версії, перетворює «пряму лінію» історії на коло. Не античний фатум, а ніцшеанська дурна безкінечність. Це і є С. Чому щось стається? Бо мусить статися.

«Мармурова шкіра», Славенка Дракулич

Її називали відьмою, яка згвалтувала хорватську літературу. Не знаю, які мають уявлення про фізіологію кривдники Дракулич. Але якщо жінка починає писати відверто, що відчуває, та ще й писати складно, тобто рефлексуючи гендерно марковані літературні коди, то її рано чи пізно відьмою назвуть. Практика свідчить. Дракулич своє «відьомство» заслужила вже цим романом із 1989-го.

Вона посміла сексуалізувати материнське тіло. Ви ж подумайте, де материнство, а де секс! Ба більше. Це роман про стосунки матері й дочки: інцест, та ще й гомосексуальний. Відьма!.. Книжка, звісно, зовсім не про це. Стаючи жінкою, не маємо іншого до того способу, як ідентифікуватися з Іншою-Такою-Самою. Або бути, як мама, або не бути, як мама. Хотіти бути нею чи хотіти її? — чим не вибір.

Імені жінки, яка говорить у романі, не дізнаємося. Вона згадуватиме дитинство і розповідатиме про нього. Події в романному сучасному — «маячки», які запускають спогад.

Вона витесала з мармуру фігуру і назвала «Тіло моєї матері». Ця скульптура така відверта і жахлива, що її мати, побачивши фото з виставки в газеті, намагається покінчити з собою. Вижила, але тепер скульпторка мусить про неї дбати. Для того повертається додому, звідки втекла, коли їй було чотирнадцять. Зараз їй тридцять два.

Тоді між ними були стосунки патологічної залежності і взаємної ж огиди. «Прирости всією шкірою» і «відриватися разом зі шкірою» — якраз про такі стосунки. Драма негарної дочки-підлітка красивої молодій матері. Всі ті штуки, які здаються банальними: мати вчить, як замивати менструальну кров із білизни, як міняється постава у дівчинки, коли з'являються груди. Всі ці банальності — порушення особистих кордонів, які дочка «зчитує» як порушення кордонів тіла, як проникнення. Те саме вона потім зробить, створивши скульптуру.

Жіноче тіло відкрите для вторгнення. Погляд — таке саме проникнення, як і секс. Він так само може бути згвалтуванням. Тому жіноче тіло у Дракулич завжди «нечисте»: сексуально збуджене, менструє тощо. До нечистого тіла заборонено торкатися; це спосіб убезпечити себе від згвалтування. Чисте тіло тут одне — мармурове. І це не випадково. Статуя всередині порожня, між іншим.

У розпал «партизанської війни» між жінками в їхній родині з'являється чоловік. Вітчим пов'яже мати і доньку знову. Він згвалтує дівчину за мовчазної згоди матері. Чи дочка спокусить материного коханця, знову ж таки за її згодою. Твір моторошний, патологічний, межа між фантазіями реалізованими і нереалізованими в ньому не очевидна.

Тут звучить, бува, «третьої» голос. Доросла дочка роздивляється альбом матері і звертає увагу: та обрізала обличчя своїх коханців. Дочка знає, чому жінка так зробила. У тексті, написаному від Я, герой не знає почуттів і думок — нічиїх, окрім своїх. Це закон. Те, що вона думає-як-матір, означає тільки одне: вона стала своєю матір'ю. Трансформація завершилася. Чому мати намагається покінчити з собою? Бо її місце зайняте — скульпторкою (в ролі жінки) і скульптурою (в ролі тіла).

«Композиція виправдала вибір матеріалу», — каже розповідачка. Читачі «Шкіри» з нею погодяться.

«Марш Радецького», Йозеф Рот

«Марш Радецького» написав Штраус на честь фельдмаршала, який приборкав революційне повстання в Італії; це військовий марш, очевидно. Чи значить, що події роману, так названого, групуватимуться навколо війни і сумнівних перемог? І так, і ні. Але проза Рота не випадково належить до золотого фонду саме австрійської літератури, у ній рідко «внутрішні сюжети» відповідають зовнішнім подіям.

От той марш, наприклад. Полковий оркестр щонеділі виконував його поблизу батьківського будинку юного героя в Моравії. Він, урочистий, здавався малому втіленням самої Імперії. Але він його ж почує — в легковажному аранжуванні п'янички-піаніста — в борделі для офіцерів. І це теж Імперія, зрештою. Майстерністю видавати поразки за перемоги героїв Рота не обділено.

Є одна родина, три чоловічі генерації. Капітан Йозеф Тротта фон Сиполе, син простого словака-селянина. Під час битви врятував життя царю, отримав дворянство і брехливе оповідання про свій подвиг у читанці для молодших школярів. Його син Франц до військової служби непридатний, тож став «зачохленим» державним чиновником. І Йозеф, і Франц рано овдовіли (жінки в просторі «Маршу» взагалі надовго не затримуються) і мали тільки по одній дитині. Третій Тротта — Карл Йозеф, знову військовий. Одного поля ягідки: навіть усі троє носять «царські» бакенбарди, що личать родовим «безвільним» губам. У Франца немає відданості і гордості вправного солдата, як у діда. Бракує лейтенанту смирення та витримки батька. Він — ніжна, чуттєва, навіть поетична натура. І ця людина потрапляє на фронт Першої Світової (десь під Бродами), звідки і не повертається. «Молодий дворянський рід» Троттів, як його називають уже в першому реченні роману, закінчується. Слідом за ними піде й Імперія.

«Я не розумію! Як це, монархії більше не існує?», — болісне питання старого при смерті, і ностальгійний зворушливий роман про це. Герої Рота бувають у Відні, але все їхнє життя точиться у провінції, на «задвірках» імперії. Але вони з останніх сил і останні, мабуть, зберігають те неконфліктне відчуття державності, пов'язане з міфом про Австро-Угорщину. Роман починається з битви і закінчується боєм: у першому 1856-го Тротт здобуває слави і перемоги, в останньому 1910-х Тротт гине і програє.

Прикметно, жодної дати в романі немає. По-перше, Рот не пише історичний роман, тож не треба його так і читати; відсутність дат — це очевидний натяк. По-друге, Рот пише «легенду» про Імперію, з якою злилися долі його героїв. А Імперія тривала і триватиме, допоки... «Так було завжди, поки одного дня не закінчилося» — формальна установка більшості таких історій; відсутність дат надає твору такої собі притчевості. Та навіть на прямих питаннях: «Скільки тобі років?» — герої Рота ніколи не відповідають!

Тут майже весь час іде дощ, то героям хіба залишається сказати: «Я люблю гуляти під дощем», — і змиритися. Ховають під дощем, любляться під дощем. І тут часто-часто буває високе, глибоке небо. Дощ — це оновлення. Він падає на землю, щоб запліднити її небом, породити нове життя. В романі ж Рота дощ просто створює багно під ногами піхотинців.

«Матінка Кураж та її діти», Бертольт Брехт

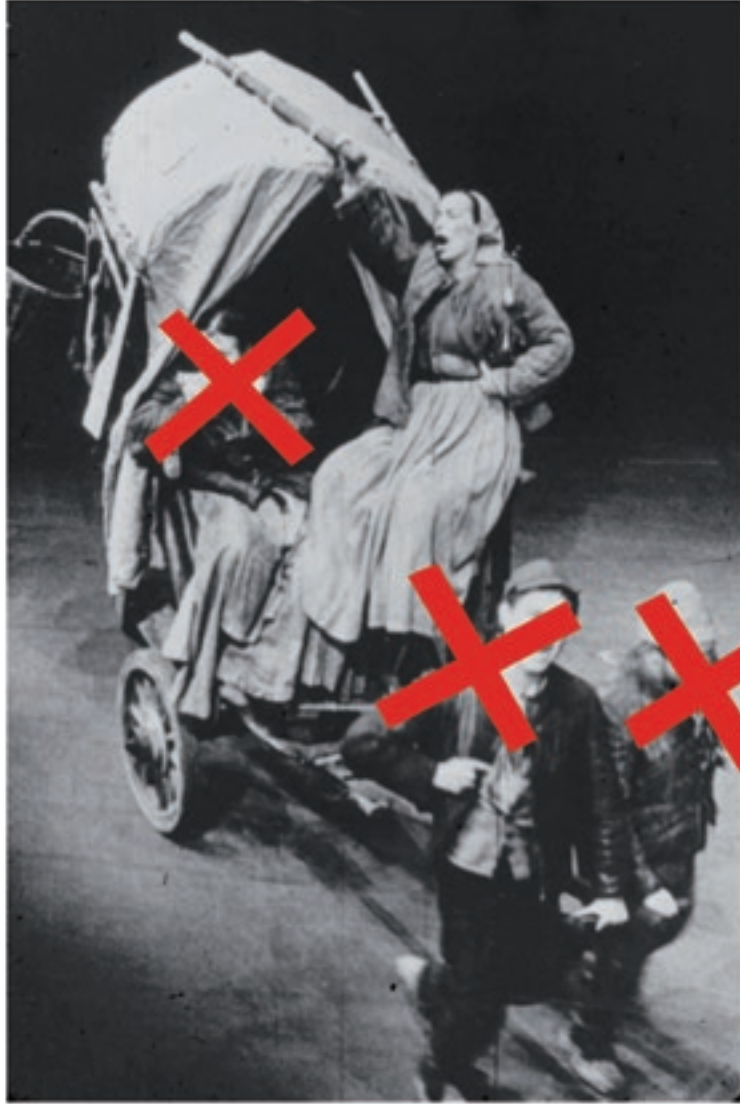
Те, що Брехт сформулював філософію «епічного театру», відомо. Писав він п'єси, ілюструючи ті свої погляди, чи вже його драматургія вимагала радикального оновлення театральних технік («ефекту відчуження» себто) — питання відкрите. Не переживати, а думати. Не співчувати, а критично оцінювати. Бути не учасником, а спостерігачем, а значить, не мати зацікавлення в розв'язці. Спостерігач існує, поки триває дія, йому «аристотелівський» фінал протипоказаний. Звучить як світоглядна концепція, а не як принципи драматургії, так здається. Але ж маємо між тим ще й добротну драму — глибоку і масштабну.

У «Матінки» є підзаголовок «Хроніка часів Тридцятирічної війни». Її написано в 1938–1939 роках. Дати ці поруч зі словом «війна» виглядають дуже природно і до того ж красномовно. «Тільки війна творить лад», — одна з перших реплік у п'єсі. Чи усвідомить Кураж, що її біди пов'язані саме з війною, на яку вона і працює, було в принципі неважливо. Це мав усвідомлювати читач-глядач 1939 року.

Героїню свою Брехт позичає у Гріммельсгаузена: у того є байка про походеньки авантюриці Кураж під час тієї самої війни у XVII столітті. Текст цей оригінальному читачу Брехта був добре відомий. Але своїй матінці Брехт ладнає нову біографію. Анна Фірлінг на прізвисько «матінка Кураж» — усе ще маркітантка, але тепер має собі ще й «біографічних» дітей. Німа дочка Катрін Гауп: щоб відвернути напад на місто, б'є в барабани, її пристрілюють. Первісток Ейліф Койоцький. Молодший син Швейцеркас Фейош. Обое синів вербуються до війська. Одного розстрілюють за розтрату, бо був скарбником і схибив (поки матінка вирішувала, чи заплатити за нього викуп). Другий під час перемир'я замордував жінку, на війні його акурат за це вшановували і вітали, а от зараз розстріляли. Вони від різних батьків: рубака-фін, скарбник-швейцарець і німа німкеня — символічно.

Інколи п'єсу читають як історію Ніоби, на очах якої один за одним безжальні боги вбивають її дітей. Якщо так, то в сильно покрученій, зниженій і навіть пародійній версії. Анти-драма про материнську анти-любов. Тут не до омажів античним трагедіям: «По своєму ліжку простягай ніжку!». Для того меседж Брехта занадто приземлений і безконфліктний: війна — це великий бізнес. То не є навіть «нова норма» викривленого світу війни, це просто норма. У першій сцені Аннин фургон тягнуть два її живі-здорові сини, в останній вона сама пряжеться в нього, бо немає більше кому. Не болісні втрати, а суцільні витрати; амортизація, понімає, обладнання. Кураж — це ж у нас награна сміливість, хибно зрозуміла мужність, в оригіналі це — всього лише удача, а от в арго часів Тридцятирічної війни — ще й назва соромицького органу, яким інколи позначають патову ситуацію. Війна задовольняє всі потреби: економічні, патріотичні, ідеологічні, репродуктивні тощо. Але не за безплатно. І якщо вже ця п'єса про ціну і вартість, то матінка Кураж, пам'ятаємо, — знаний комерсант і всюди напихваті. Все ясно? Все просто?

Питається: як можна це читати і не співчувати? У Брехта є стаття, яка зветься «Страх, що вселяє досконалість». От так і читати — зі страхом за (не)досконалість.



Син єврея, уцілілого під час Голокосту, розповідає історію батька. Можна назвати чи не сотню добрих романів із таким сюжетом. Але «Маус» – особливий. Це графічний роман.

Владек Шпігельман почав розповідати цю історію десятирічному Арту. Закінчить він її перед самою смертю, звертаючись уже до дорослого сина, з яким має насправді дуже складні стосунки. Батько – старий маніакально скупий іпохондрик-буркотун, якщо чесно. Напередодні війни Владек знайомиться з Анною – негарною, але розумною, та ще й із мільйонним посагом. Переїздить у Сосновець до батьків дружини, народжується син-первісток, починаються переслідування євреїв. Владека мобілізують до польського війська, він потрапляє в полон. Звільняється і таємно повертається до родини. Усі виживають за рахунок оборудок Владека на чорному ринку, поки євреїв не переселяють у гетто. Перед тим знищують усіх старших у родині. Малоого Ришло намагаються переховувати родичі, але він гине. Перед ліквідацією гетто Анна і Владек втікають і ховаються в поляків. Але їх виказали, тепер дорога – на Аушвіц. Уже після таборів Анна покінчила з собою. Тому ця розмова між батьком і сином стається: Арт потребує відповідей.

«Друзі, малий? – Зачинися з ними на десять днів у кімнаті без їжі, тоді дізнаєшся, хто твої друзі!». «Кому потрібні зараз такі історії? Малював би щось, за що гроші платять краще. – Мені треба, тату!». «Все, що я тобі розказав, не пиши у свою книжку! – Чому? – Бо треба, як правильно».

Людей у романі немає: є миші – це євреї, є коти – нацисти, жаби – французи, свині – поляки, американці – собаки. Неймовірно сильне послання: геноцид – це явище, в якому людей немає. Ні серед жертв, примусово дегуманізованих, ні серед злочинців, що втратили людську подобу добровільно. Наочно втілена ідея дегуманізації людини, а за епіграф-ключ тут править фраза Гітлера, що євреї – раса, але не людська. Але людей немає і після-Голокосту. За це Шпігельмана найбільше і шпетили, що він розповідає страшну історію як якусь диснейвську байку чи в найліпшому випадку пародійний епос типу «Війна мишей і жаб».

Батрахоміоматія у виконанні Шпігельмана стає натомість потужним ефектом відчуження травми, яку пережили його батьки і яку успадкував він. І цей метод сам викриває себе як недовірливий: наприкінці роману Арт страждає від клінічної депресії, він буквально не може впоратися з обсягом інформації, йому раптом оприявленої. Карикатурність – порятунок, якщо немає інших способів осмислення. Арт у книжці констатує: батько під старість перетворився на карикатуру «скупий плаксивий єврей» із нацистської пропаганди. Так, наче нарешті став таким, якого його все життя прагнули. Щоденники Анни, які ще довго після війни Владек беріг, він одного дня знищив, не читаючи. Було забагато чужих спогадів, – пояснив. Тепер це робота Арта: мати забагато чужих спогадів. Чий гротескний обсяг значно перебільшує його самого.

Це графічний роман, отже, щось більше за слова й історію. Про що йдеться? Наприклад, коли Анна і Владек тікають із гетто, перед ними відкривається дорога. Картинка безмежно тривожна, але не відразу бачиш: дорога має форму свастики.

«Машина часу», Герберт Уеллс

Науково-фантастичний роман про подорожі в часі. Один із перших, до речі, де такі мандри не спонтанні, а стратегічно-прораховані. Одночасно: проблемна соціальна програма.

Подорожей у часі тут три. Перша: на кілька годин у майбутнє, щоб перевірити роботу апарата. Друга: 802 701 рік. Гуманоїди розділилися на дві групи – безтурботних елоїв, які харчуються фруктами, і підземних морлоків, які харчуються елоями. Це те, на що перетворилися класи, не задіяні і задіяні у виробництві відповідно. Елої – напевно, множина від юдейського Елогім (Бог). Морлоки – теж божественного походження, від Молоха, можливо. Провівши вісім днів у цьому світі, Мандрівник переноситься на кілька мільйонів чи мільярдів років уперед, бачить смерть Сонця і повну відсутність людства на Землі. Третя подорож: із неї Мандрівник не повертається.

Романіст тут, очевидно, опрацьовує концепцію дегенерації Рея Ланкестера: дегенерація – один із чинників еволюції. Цікаво, Ланкестер, досліджуючи молюсків, вказував на їхній гермафродитизм як на елемент дегенеративний. Елої, як і морлоки, виразних гендерних ознак не мають. Вони андрогіни, але за рахунок «втрати» маскулітних сценаріїв. Втрата «чоловічого начала» в Уеллса дорівнює деградації розумного суспільства (той момент у романі досі не тішить феміністок).

Мандрівник – єдиний у цьому світі має відчуття часу. Ідея прогресу чи регресу ані для морлоків, ані для елоїв неочевидна саме тому, що вони позбавлені цього відчуття. «Завтра» з'являється тоді, коли є відтерміновані потреби. Таких у нових людей не залишилося: голодно – зриваємо фрукт чи забиваємо елоя, втомилися – спимо. Живи одним днем у буквальній його реалізації, позаяк серед когнітивних навичок обидві раси втратили короткострокову пам'ять.

Тут цікаво: довгострокова збереглася. І «наземні», і «підземні» зацікавлюються апаратом для подорожі в часі і прагнуть правильно «обслужити» техніку, хоча вже не пам'ятають, для чого. Довгострокова пам'ять, по суті, пов'язана з орієнтуванням не в часі, а в просторі. Втім. Те, що мандрівник єдиний тут має хроновідчуття, активізує наріжне питання НФ-прози. А саме: чи існує час за відсутності «носія»?

Метнувшись у далеке-далеке майбутнє, Мандрівник зустріне гігантських метеликів, що нагадують про «ефект метелика» – незворотні зрушення часопросторового континууму через подорожі в часі. Його візит до елоїв закінчився масштабною пожежею: він там нашкочив відчутно. Натомість коли у своєму часі мандрівник демонструє як доказ подорожі в часі білі квіти, що їх прихопив із майбутнього, нічого не стається. «Ефект метелика» може виникнути, якщо система, яку він руйнує, нелінійна: і щоб утворилася наступна фаза, треба повністю завершити попередню. Це, очевидно, не випадок дистопії Уеллса. Позаяк тут важливо усвідомлювати: елої і морлоки – природний поступ актуальної класової системи XIX століття.

Уеллс – соціаліст, його передбачення «класово достовірні». Втім, розповідь Мандрівника в Лондоні слухають кілька людей – Психолог, Лікар, Провінційний мер, класово «нечисті» персонажі. Що сталося в майбутньому з креативним класом? Першими з'їли, підозрюю.

«Медея», Еврипід

У Коринфі переховуються Ясон із Медеєю та їхніми синами. Жінка намовила дочок сусіднього царя Пелея вбити батька, тому нині родина в небезпеці. Але біда приходить з іншого боку. Під час гостювання Ясон закохався в місцеву царівну і вирішив узяти з нею шлюб, а стару дружину з Коринфа вигнати. Медея — жінка рішуча: за спиною в неї досвід убивства брата, щоб Ясон спромігся в її рідній Колхіді здобути золоте руно. Тож подружньої зради вона прощати наміру не має. Без жертв гнів Медеї не обійдеться, — передвіщають налякані царицині раби і сподіваються, що то принаймні буде якийсь чужак. Марні ті сподівання. Бо власне, хто кому чужинець — тут одне з головних питань.

Давньогрецька трагедія (десь 431 рік до н. е.) «Медея». Відомий сюжет: його переказали вже кількаторазів. Але й донині історія Медеї неперевершена в жорсткості та якійсь замежній переконливості про справедливість (не)праведної помсти.

Чим там в Еврипіда все закінчилося? Медея отруїла пеплос і діадему, які передала в подарунок суперниці. Та померла і прихопила з собою батька-царя. А потім жінка вбила синів Ясона (своїх дітей, так, але ще в пролозі повідомлять, що вона зненавиділа саме його дітей). І полишаючи розчавленого горем Ясона оплакувати кінець свого родоводу, Медея відлітає на колісниці з крилатими драконами (подарунок Геліоса).

Медея — чужинка. Вона добровільно покинула батьківський дім, про що насамреч шкодує. Уже першу її появу в трагедії супроводжує ремарка про жінку в східному одязі з чорним волоссям і грузинським типом обличчя (яку появу інших героїв — тільки згадки про вік і особливості інтонування). Ясон же каже: за послуги Медеї він саме цим і відплатив, що тепер вона в Елладі живе, а не серед варварів, і навчилася, отже, розрізняти «правду замість сили». Жінки, варвари, раби. Три категорії «упосліджених» в античному світі. Милість законів Еллади, на «правді» яких наголошує Ясон, жінок і варварів не обходила. Розгнівана ж Медея має нахабство твердити, що її материнство вартує більше за Ясонову воєнну славу: тричі під щитом було б бути легше, ніж раз родити. (Відома фраза, вона саме з «Медеї»).

Історій помсти жінок-із-важкою-вдачею античність знає чимало. Але «Медея» — не про закони, що їх убивця порушила, а про моральні підстави її дій. Медея вагається перед убивством дітей: і це було нове слово Еврипіда у високій античній трагедії. Людина мусить у собі віднайти моральний закон (а не в фатумі, наприклад) — це послання теж було жахаюче-свіжим. Віднині літературні герої керуватимуться власними почуттями, у трагічній суперечці із зовнішніми моральними орієнтирами. Кажуть, Еврипід так захопився «психологізмом», що припустився сюжетної плутанини. Історію Медеї розповідали ж і до нього, Гомер, скажімо. От цариця йде вбивати дітей, щоб їх не встигли стратити розлючені коринтяни — і тут же опиняється в колісниці з трупами синів на руках. Втеча була б альтернативою вбивству, але то була б уже не історія Медеї. І, до речі, до Еврипіда Медея не була дітовбивцею. Відтак бути їй вражаючим символом руйнівного гніву зрадженої жінки.



«Мейдзін», Ясунарі Кавабата

Мейдзін — це майстер гри в го. Стратегічна інтелектуальна гра: грають двоє — чорними і білими камінцями, хто зайняв своїм кольором більшість клітин на полі — той переміг. За «максимальним» регламентом кожному з гравців надають близько сорока годин на обдумування ходу, і партія триває десь три місяці.

Роман описує реальну партію го, яка відбулася 1938 року. Кавабата як журналіст висвітлював цю гру в серії репортажів. За її перебігом спостерігала ледь не вся Японія. Хон'імбо Сюсаї, мейдзін, прийняв виклик молодого супротивника Кітані Мінору, який реформував го, запропонувавши нову стратегію гри. Гра тривала півроку. Сюсаї сильно хворів під час гри, тому її відклали. Переміг Кітані Мінору (в романі його звали Отаке). Сюсаї цього програшу не пережив, за рік після того він помер.

Роман Кавабати — не репортажна проза. Автор зробив відоме спортивне змагання метафорою і написав на її основі роман-алегорію. Поразка старого майстра го як поразка Японії в Другій світовій. Це перше з потрактувань. Програш старої школи перед натиском нових технік і технологій. З го, — пише Кавабата, — зникла витонченість і краса, на зміну прийшов раціоналізм. Схід проти Заходу, перший програш. Це другий шар смислів. І нарешті: природний поступ новацій, який руйнує традиційний лад, мертві ховають своїх мертвих. Це по-третє. Японський нобеліант серед своїх творів відзначав саме цей — як «програмний».

Роман починається з кінця — зі смерті Сюсаї в січні 1940 року. Фінал роману — остання зустріч розповідача з мейдзіном за тиждень до його смерті. На відкритті приватної школи го Сюсаї, який уже пережив свою епохальну поразку, грає дві публічно-показові навчальні партії. Він тяжко хворий і втомлений старець (а йому ж лише шістьдесят шість). Майстер майже програє партію любителю. Чорні перемогли. У тій-самій грі чорними грав Отаке. Закрилася ще одна прекрасна сторінка гри в го. А готель, у якому йшла та легендарна гра, відразу по її закінченню зайняли під воєнні шпиталі.

Гру описано як протистояння двох сильних чоловічих характерів. Наприкінці, в останній частині, майстер покличе репортера на вечерю, той відмовить — йому несила бути свідком чужої самотності. Ця вечеря, що не відбулася, має «паралельну риму». Коли закінчилася гра з Отаке, повідомили про вечерю. «Чим там годують? — спитав майстер. — Квасолевим супом?». Молодий переможець за ритуалом у цей час тримав поклон майстру, і обличчя Отаке ставало все більшим. Самотність для Кавабати — емоція, якій не можна піддаватися. Залежність від будь-якої сильної емоції веде до поразки. Мейдзін програє партію, бо розлютився. І помирає, бо плакає самотність.

Отаке не захотів грати «красиво», а вирішив зробити стратегічний хід. Юнак записав хід у іншому місці дошки, це зветься ко-загрозою. Отаке вирішив пожертвувати однією з ко-загроз, щоб вигадати час на обдумування. Із точки зору мейдзіна така поведінка для гравця неетична. Це старого майстра і розлютило: його зневажили як митця, який творить досконалу картину, а на неї раптом взяли і хлюпнули фарбою.

Гра як мистецтво.

Гра як життя. Завжди програєш — так програвай гідно.

«Мертвим не болить», Василь Биков

Білоруська воєнна проза. Тема Великої вітчизняної війни (саме так) для білоруської літератури — «матрична», в її межах відбуваються найважливіші ідеологічні й суто літературні процеси. Спостерігаємо грамотне формування «міфу нації-жертви»: найбільше у відсотковому співвідношенні під час війни з народів СРСР загинуло саме білорусів. Ідеться і про формування канону воєнної прози другої половини ХХ століття, а саме: творів-свідчень. Нобеліантка Алексієвич у цих процесах — остання ланка, Биков — перша.

Зима 1944-го, Кіровоградщина. Поранений молодший лейтенант Васілевич конвоює в тил трьох полонених. Дорогою вони натрапляють на ворожий танковий батальйон, двох полонених убивають, лейтенант отримує ще одне поранення в ногу, але рятується. Його повідомленням про танки в тилу ніхто не вірить. Уже в лазареті Васілевича застане танкова атака. Починається бій, який можна було б попередити і якого могло б не бути.

Ця проза викликала страшенно бурхливу реакцію, ще тоді — в 1964-му. Зокрема через пару симетричних персонажів, які згодом стали обов'язковим складником «лейтенантської прози». Герой і Зрадник. Герой лейтенантської прози завжди воює на двох фронтах: проти зовнішнього ворога і проти відступників. Подвиг у Бикова має не героїчний вимір, а етичний: він на пряму залежить від того, чи змогла людина зберегти свої людські якості, а не лише життя.

Неймовірно тонкий хід: серед «своїх» весь час перебуває чужинець — військовополонений Енгель. Ставлення до нього міняється від ворожого до нейтрального, але саме йому наказано вбити ослаблого Васілевича у фіналі (тільки поранив). А поруч є такий же чужий-зі-своїх — Сахно. Розповідь про Сахна — головна частина повоєнних спогадів Васілевича: як нацист «вбудований» у радянське військо, так само зрадник стає частиною героя тут. Сахно — антигерой по суті.

Нажахане військо розбігається, і Сахно, сам у паніці, починає стріляти по своїх, а потім тут же зникає з поля бою. Сахно ж примушує солдата, друга Васілевича, покінчити з собою, бо він, мовляв, гальмує відступ. Є і тонша робота — побічний до головного бою сюжет. Одного з героїв, лейтенанта Кротова, Сахно відсилає під суд, бо той увійшов зі своїм підрозділом у село, де вже стояли німці, але бою не сталося. За те сумнівне «перемир'я» Кротова, швидше за все, розстрілюють.

Зіткнення «своїх» зі «своїми» і стає головним конфліктом роману Бикова, а вже потім — боротьба з «чужими». Німецький танковий батальйон залишився в тилу радянської дивізії випадково, в результаті неузгодженого наступу радянських військ (переможного, так). Для Бикова важить та випадковість. Війна в «Мертвих» — взагалі шерех фатальних збігів. Головний конфлікт роману в тому, що тут — на цій війні — вже не діють накази. Свобода волі визначається свободою вибору, але не для військового: тут хіба «свобода наказу» важить. Фатум як він є.

Васілевич розповідає про Сахна. Він єдиний у цьому сюжеті вижив, і тільки йому болить. Бо війна зберігає себе не в героях, а в зрадниках. У такий не перемогти ніколи.

«Мертві душі», Микола Гоголь

Це мала бути трилогія. Кажуть, у першому томі — Пекло, в другому — Чистилище, в третьому — Рай, де всі переродилися на святих. Тому і назвав «Мертві душі» (роман де факто) епічною поемою. Спалив Гоголь ті томи чи просто не спромігся написати — залишимо мріяти його міфотворцям. Наразі важливо, що з усього масштабного задуму залишився тільки один завершений том про пекло. Яке гучне скептичне послання про недовіру до хорошого-людині, визнайте.

Десь так кінець 1810-х. Не поганий, не хороший, а такий собі «середній» колишній чиновник Чичиков замислив нескладну, але прибуткову аферу. Він скуповує «мертві душі» — покійних кріпаків, які за реєстрами все ще вважаються живими. Потім під ті душі збирається взяти кредит. Із тим по черзі візитує поміщиків Манілова (мрійливий дурисвіт), Коробочку (безмозка боягузка), Ноздрьова (адреналіново залежний хам), Собакевича (параноїк), Плюшкіна (клінічний скупердяй) — і скуповує мертвих селян. У містечку Н. Чичиков стає шалено популярним, серйозно обговорюють, чи він не переодягнений, бува, Наполеон. Але тут дурнувата Коробочка, яка нервує, що задешево продала своїх мертвих, викриває аферу Павла Івановича.

Найбільш звичне потрактування «Мертвих душ» і досі здається найбільш правильним. Мертві душі тут має та галерея гротескно-сатиричних поміщиків, а не їхні буквально мертві селяни. І легендарна тройка-птиця Росія, яка там кудись жваво несеться, весь час нагадує про себе — шахраєм-злочинцем, який тут за пасажира, і бовдуром-п'яницею на кóзлах. До речі, кучер Селіфан — іще той візіонер «світового порядку»: від Коробочки поїде старанно-обережно, від Манілова — п'янючим, від Собакевича — роздратованим. «Смішно і боляче», — одна з перших читацьких реакцій на «Душі»; і понині актуальна. Соціальна сатира не заважає натомість відбутися роману як шедевр психологічного аналізу.

Гоголь творить «чудовища», по ходу вказуючи на їхню дріб'язковість, мізерність, пошлість. І робить це у цілком конгеніальній задуму спосіб: через тонко відпрацьовану деталь. Дрібнички для дрібних бісів. Як та вкрита порохом, вічно відкрита на чотирнадцятій сторінці книжка Манілова. Чи стабільне порівняння поміщиків із тваринами: Собакевич схожий на ведмедя, Манілов — на kota, Ноздрьов — на пса. Туди ж — промовисті прізвища. Тут цікава Коробочка особливо. Кажуть, її прізвище кореспондує зі шкатулкою Чичикова, в секретне відділення якої він ховає купчі на мертві душі. Ото ніхто від дуринди Коробочки такого таємного підступу не очікував!.. Уже не шарж-бурлеск-ексцентрика моралістичної прози, але все ще карикатура.

Часто-часто автор-оповідач говорить тут щось типу: «На жаль, усе сталося саме так, як тут і розповідається». На тлі таких тонких і в той же час гротескних дрібничок ті авторські ремарки читаються однозначно: ми бачимо реальність такою, яка вона є, і на жаль, не маємо сил її змінити. Гоголь був певен, що може змінити людину своєю прозою, що має високу місію в цьому житті. Втім, таки повністю зберігся саме том про життя-пекло. Хоча і ніде немає згадки, що сам Гоголь свій роман так сприймав.



Цей античний роман спочатку називався «Метаморфози в XI книжках». Згодом — «Осел». Уже потім — «Золотий Осел». Та сама історія, що з «божественною» щодо «Комедії» Данте. Читач зробив Апулею довічний комплімент, назвавши його твір взірцевим. І більше питань залишилося до оригінальної назви. Чому перетворення? Тут їх відбувається тільки два: Луція перетворюють на осла, а потім осла — на Луція. А чому осел? Це пов'язано з єгипетським культом Сета, якого зображають із головою осла. І до чого тут Сет? — можна ще спитати наостанок.

Римлянин Луцій (бабій і гультяй) обожнює казки про чари, ними і розважається, поки подорожує Фессалією (а та славиться відьмами). Проноза Луцій в однієї відьми — у Памфілі — краде чарівну мазь і випадково перетворюється на віслюка. Для зворотного перетворення він має з'їсти трояндові пелюстки. У подібі осла Луцій вв'язується то в одну, то в іншу пригуду. Наприклад, живе з розбійниками і слухає байки, якими ті себе розважають вечорами. Чи з багатими містянами, де його намагаються згвалтувати, до речі. І навколо — купа цікавих казок (про Амура і Психею, скажімо, і ще більше десятка вставних новел, переважно «похабних»). А троянд, між тим, усе не трапляється. Нарешті на Егейському узбережжі боги змилювалися над бідним ослом. Царствена богиня Ісіда проводить ритуал і повертає йому людську подобу. Точніше, подобу адвоката, бо саме ним у фіналі роману Луцій і стає.

Якщо одним словом намагатися описати цей роман, це буде слово «ексцентричний».

Роман написано латиною, і написано цікавезно. До зустрічі з Ісідою — це така смішна мішанина з архаїки, рідко вживаних слів, складних каламбурів, сороміцьких жартів. Припускають навіть, що Апулей писав якимсь специфічним «африканським діалектом» латини. Але коли настає час Ісиди, мова міняється. Луцій переживає духовне переродження, а не тільки тілесну метаморфозу. Стиль стає піднесеним, урочистим, високим і правильним.

Швидше за все, цей роман, який кілька століть споживали як античну «полуничку» (ну, бо мали підстави), по суті — езотеричний трактат. Ті митарства, через які проходить тупий осел, зображають у чіткому порядку спокуси й «нелегітимні» задоволення, які тільки худоба і може собі дозволити. Перші десять книжок роману взагалі-то; на три більше за смертні гріхи — суворо. Із частини в частину Луцій-осел усе більше непокоїться від того, що втрачає здатність розуміти людську мову — показово. Але він «людяність» повністю відновить, призиваючи Богиню. Залишитися людиною, не уникнувши спокус, а опанувавши їхню силу — значить, наблизитися до божественних таємниць (і про це фінальна частина «Осла»). Тому і «метаморфоза» в назві. Тому, до речі, і Осел-Сет.

Втім, Апулей — жартівник і провокатор. Не виключено, що його роман — не трактат таки, а пародія на трактат. Бо плутають карти ті вставні байки, які радше пороками милуються, ніж їх засуджують.

Здається, є дуже проста відповідь. Апулей розповідає свою історію, бо розповідає — і все тут. Він насолоджується самою розповіддю і просто-зараз ефектом, який вона справляє на читача (а ефект сильний, визнаймо).

«Метаморфози», Публій Овідій Назон

У 15 книгах поеми Овідій описав десь дві сотні трансформацій, які пережив всесвіт від часу сотворіння. Точніше, починаючи від перетворення Хаосу на Космос і до Троянської війни та подвигів Енея, що їх у часи Овідія вважали історичною добою, яка прийшла на зміну доби героїв. Останній сюжет твору: перетворення Юлія Цезаря на зірку. Вся антична міфологія — за строгою (якщо можна тут говорити про строгість) хронологією.

До кожного акту перетворення спонукає певний тип любові, переважно ерос. Втім, пристрасть тут часто руйнівна і насильницька, коротше, нещасна (про неї є навіть окремий розділ). Жодна метаморфоза в Овідія не відбувається миттєво: це завжди поступова, часто повільна і добре мотивована процедура. Ми маємо час усе уважно роздивитися. Як із каменів, що їх кидають собі за спину Девкаліон і Пірра, з'являються люди, скажімо. Як із мурах народжуються мірмідоняни, наприклад. Чи як Скільла, кинувшись у море, уже на льоту перетворюється на птаха. Окіронея перетворюється на кобилу: вона сама це розкаже — спочатку, як міняються смаки і запахи, потім, як змінюється її тіло, аж поки не зникне людський голос, і цю історію докаже до кінця вже «нейтральний» оповідач.

Усі описані метаморфози підпорядковані головним законам всесвіту (вони ж — сюжетні закони «Метаморфоз»):

- 1) є вічність і супровідні їй матерії, які не надаються до руйнації.
- 2) жодна з матерій та речей не є незмінною.
- 3) одна матерія / річ здатна переходити в іншу матерію / річ, зберігаючи сутність.
- 4) душа — матеріальна, отже, вона переходить із тіла в тіло.

В 15 пісні вміщено промову Піфагора про метемпсихоз, він нам усі ці закони і роз'яснює. Тому тут ніхто не перетворюється на просто-дерево чи просто-квітку. Завжди буде вказано породу, по-перше, і по-друге, чи нова ця рослина на землі, чи ні. Як-от Дафна, перетворена на лавр, не породила лавр, а змінила його емблематику: лавровий вінець став знаком Аполлона, а був атрибутом незайманки. У цілій величезній поемі знайдеться хіба одна метаморфоза в «якесь» дерево: сестри Фаетона перетворилися на гай (якийсь і десь: на тополі, либонь). Тож: закони перетворень відомі, їх треба шанувати.

«На практиці» це виглядає так. От б'ється зі священним змієм Кадм, який згодом сам обернеться на змія, але поки що він — людина і шукає локацію для нового міста, яке вкажуть боги. Кадм одягнений у лев'ячу шкуру (а деталь у Овідія — ніколи не просто «прикраса»). Інший герой, який носив одяг із лівового хутра — з Немейського лева, так. Це Геракл, чиєю вітчизною і будуть Фіви, що їх закладе змієборець Кадм. Три речі-людини на сцені: лев'яча шкіра, Змій і Герой — всі три перейдуть у інші речі і людей. І зрештою, це не спростовує факту, що остаточне перетворення Кадма на Змія — чудо, як і всі метаморфози поеми.

Порахували: європейські літератори протягом останніх п'яти століть на «Метаморфози» посилаються тільки трохи рідше, ніж на Біблію. Овідій назвав свої «Метаморфози» *нестихаючою піснею*, якраз перед тим, як намагався знищити рукопис поеми. Чого захотів?! — Див.: 1).

Це тут зветься «дуже необхідне насилля». Так, наче якщо всіх поганих уб'єш, то залишаться самі хороші... «Апельсин», одночасно культовий і канонічний роман Берджеса, надає вкрай пізнавальну методику, за якою поганих людей «перековують» на хороших, але чомусь хороших від того не більше.

П'ятнадцятирічний Алекс активно задіяний у жорстокій молодіжній субкультурі. Сленг із суміші російської, ромської та англійської, характерний одяг, культ класичної музики, ієрархія племені, експерименти з психоактивними речовинами – все як годиться. Це Англія, але у примарно-утопічному майбутньому, де такі-от банди – більмо на оці.

Одного дня Алекс із товаришами вдираються в будинок письменника, який пише щось про «механічні апельсини», себто як із людей роблять механізм, позбавлений свободи волі. Чоловіка банда малоліток забиває до напівсмерті, а його дружину гвалтує. (Це автобіографічний момент). Під час наступної такої вилазки Алекса арештовують і ув'язнюють як «невиправного». На злочинців намагаються впливати через церковні проповіді, а потім настає час для медичних експериментів «за методом доктора Бродського» із перепрограмування особистості.

Відтоді будь-якого насильства Алекс не переносить суто фізично: боляче дивитися. Він стає ідеальною жертвою для колишніх побратимів, бо не здатен чинити спротив. Зустрінесться з тим письменником, він його підключить до системи борців за права людини. Алекс від них втече, стрибаючи з вікна – травма голови «вимкне» блокатори насилля.

Він намагається повернутися до попереднього життя, яке йому відверто нудне. Один із його друзів одружився, Алекс і собі хоче такого: дружину і дітей. Йому десь років вісімнадцять (а може, двадцять – стільки розділів у романі).

Агресія з позиції системи базових інстинктів нейтральна. Це спосіб, у який жива істота реалізує потребу в самозахисті; але навіть на рівні інстинктів він передбачає вибір: втеча або напад. Берджес тримається тих поглядів на свободу волі, які наголошують на прямому зв'язку стимулу і реакції. Якщо знати, на що ми реагуємо, нас можна скеровувати на той чи інший вибір. Агресія – стимул, а не реакція. Насилля – концепція глобальніша, що сягає на позір таких абстрактних категорій, як «насилля мови».

Берджес буквалізує абстракції в тій мові, якою говорять його герої: де перехід від російської до англійської такий же миттєвий, як від високого стилю до арго. І цим волапюком намагаються передати зміст, що контролю мови не надається. Зміст цей – екстремальне фізичне насилля. Біль, коротше – свій і чужий. До речі, в сленгу малолітніх злодіїв є на диво розвинута система форм ввічливості. Всякі чарівні слівця ми використовуємо, щоб наперед нейтралізувати потенційну загрозу, яка йде від того, з ким контактуємо. Алекс і його друзі бани знають, що удару можна чекати звідусіль, навіть тієї митті, коли сам замахуєшся. Механізми влади, очевидні в «експериментах Бродського», не менш явні в самій мові роману. Щасливо одружений друг Алекса у фіналі, між іншим, заговорить «нормальною» мовою.

Видавці змусили Берджеса прибрати фінальний розділ із буржуазним гепі-ендом. У нього ніхто не повірив.



У 1920-х один російський поет викрикнув «Я! я! я! Що за дике слово?». Тоді ж один російський прозаїк переконливо доведе: ми — слово не менш конфузливим.

Художній час «Ми» — приблизно ХХІІ століття. Інженер Д-503 починає вести щоденник, стиль якого вдало назвуть «геометрично-дротовим». Ці своєрідні мемуари він планує залишити нащадкам, щоб ті знали, як щасливо жилося громадянам Єдиної держави. Імена давно замінені на порядкові номери, так зручніше не виділятися у спільності примусової рівності і примусових же благоденств. Усі одночасно прокидаються і засинають, у той самий час починають і закінчують роботу, всі гуляють в одному місці, кожен має табель підходящих для сексу днів. Відступників публічно страчують, бо «Ми — від Бога, я — від диявола». Бог на всіх один, диявол у кожного персональний. Ці нотатки Д-503 і мають назву «Ми».

Одного дня на прогулянці Д-503 зустрічає І-330, вона і є його персональний диявол: драгує, вабить і спокушає. Запрошує його у Давній дім, щоб зачарувати нетиповими музейними речами, пропонує порушити розпорядок дня, вона курить, п'є алкоголь (отрути заборонені!), те саме змушує робити і Д-503, шантажуючи незаконним сексом. Вважай, Єдина держава втратила свого свідомого громадянина.

В 11 записі з'являється новий ракурс того «ми»: інженер пише, що наче розділився на дві особистості — один невинний, як Адам до гріхопадіння, другий — спокушений і грішний, як Єва під яблунею. Момент, коли він усвідомлює цю свою андрогінність, супроводжує ще один факт. Він стає відчайдушно сексуально привабливим для всіх тутешніх жіночих персонажів. Одна навіть вагітніє від нього тайно, хоча за це карають смертю. Він і сам відчуває себе вагітним. Так новітній цей гермафродит діагностував у себе смертельну хворобу ірраціональності: віднині в нього є душа.

По-старому йому більше не жити; тепер два варіанти: або втікати з Єдиної держави, або боротися з системою. Він приєднується до повстанців, які планують «четверту революцію» анархістів. «Четвертій революції» тут протиставлено «шиковані асирійські ряди». Ассирія — перша відома імперія, отже, не просто революція, а революція анархістів-антиімперіалістів (бог у поміч, як то кажуть). Фінал відкритий: «Я сподіваюся — ми переможемо. Більше: я певен — ми переможемо. Тому що розум має перемогти».

В 1920-х роман прочитали як сатиру, нині читаємо його як антиутопію.

Рух сюжету та ідеї «Ми»: перехід від аналізу до синтезу. Наприклад? Місце дії, скажімо. Формально воно невідоме. Після Двохсотрічної війни Єдина Держава відокремилася Зеленою стіною, за якою, виявляється, живуть дикуни, але за яку виходити громадянам не можна. Громадяни-номери давно втратили етнічні чи расові ознаки, хіба що в одного будуть пишні негроїдні губи, то в іншого — «південноєвропейські» волохаті руки. Але, коли пара коханців відвідає Давній дім, то побачить скульптуру Пушкіна. Пушкін — «наше всьо» російської літератури, за межами російськомовного світу невідомий. Отже, з місцем дії все ясно. Заодно все ясно і з фіналом тієї «четвертої революції».

Нелегітимно вагітну громадянку тим часом встигають переправити за Стіну. Далі буде.

Провінція — визначення ширше за географію. Центр і маргіналії, де одне переходить удруге та формує тими переходами високовольтну напругу. «Міддлмарч» має підзаголовок «Картини провінційного життя». Про «під напругою», вважайте, попередили.

Сила-силенна героїв, у кожного — власна історія. Три дуже жваві роки.

Сестри Доротей і Селія приймають знаки уваги від джентльменів — немолодого священника Кейсобона і юного баронета Четтема. Обидва роблять пропозицію сімнадцятирічній Доротей, та обирає старшого, баронет втішається рукою Селії. Молода ж дружина старого чоловіка близько зійшлася з Віллом, далеким родичем. Вілл закріпився в містечку, попри напружені стосунки з Кейсобоном, і навіть став редактором новоствореної місцевої газети. Але побратися вони з Доротеею не зможуть: покійний уже Кейсобон подбав про це в заповіті.

Сестри належать до шанованої спільноти «автохтонів» вигаданого містечка Міддлмарч, до зайд тут ставляться обережно. Банкір Булстрод дав гроші на нову лікарню, він чужинець, звісно, але одружився з місцевою, і йому можна. А в новій лікарні тепер є молодий лікар Лідгейт. Він теж закохався в місцеву дівчину Розамунду. Скоро-скоро вони побралися. Але шлюб не буде вдалим. З ним тихо помре і кар'єра чоловіка.

І тощо, і тощо. Хіба відзначити: співвідношення щасливих шлюбів до невдалих тут 1:2, і то в «успішних» варіантах шлюби тримаються на сліпій довірі закоханої жінки. У жодного героя тут не буде легкого морального вибору.

В густонаселеному романі головну партію веде Доротей. З її історії заміжжя «Картини» і починалися, а згодом розрослися до роману у восьми частинах. Доротей виходить заміж, керуючись тим, що може бути чоловіку корисною. Він досліджує світову міфологію, вона асистує. Вона взагалі вважає, що люди один одному потрібні (ти ба!). Наприклад, на благодійних засадах ремонтує будинки орендарів. Її часто тут порівнюють зі святою Терезою. Але мало хто сприймає її серйозно. Попри сумнівну історію з Віллом, вона вірна чоловікові. Їхня дружба з художником переходить у кохання повільно і цілком законно. Між іншим, наприкінці роману Доротей не просто вийде заміж за коханого нарешті, а й переїде в Лондон. Акція, значніша за «другий шанс». Людська спільнота, як і окрема людина, «росте» і «виховується» повільно, всякі революції і пристрасті їм на шкоду. І от. Жінка як маргінал переміщується «в центр» шлюбу, провінція буквально і символічно залишається позаду.

До Еліот у британській прозі про провінцію панувала думка, що стосунки в такий спільноті визначає концепція гостинності, така собі етика терплячого співчуття до Чужого. Світ «Міддлмарч» клаустрофобний і навіть ксенофобний, тут немає ні можливості, ні способу співчувати один одному. Еліот — принципова письменниця-реалістка, вона протестувала проти гротеску у відображенні соціальної реальності. Мораль у її романі — не комплекс вірцево-моральних героїв, вона полягає у прямій відповідальності автора за достовірність психологічного аналізу «аморальних» героїв. Вікторіанський реалізм — штука складна.

А в «запасній» Селії складається цілком бездумний і легкий шлюб, якщо цікаво.



«Мірамар», Нагіб Махфуз

Романам Нагіба Махфуза (египетська літературна класика) можна відмовити в психологічній глибині, але не в концептуальності соціальної проблематики. Кілька героїв із різних класових, вікових і гендерних груп «розігрують» одну нескладну історію, а в їхній взаємодії постає об'ємна і строката картина великого східного міста. Мова піде про середину 1960-х і Александрію. А нескладна історія буде детективом.

«Мірамар» – пансіонат із сорокарічною історією. Його власниця – грекиня Маріанна. (В Александрії 1960-х є велика грецька община, але це ненадовго: Маріанну не раз прицільно назвуть іноземкою). Була двічі заміжня: першого чоловіка вбили під час революції 1919 року, другий покінчив із собою в недавню революцію 1952 року. Пансіонат поступово занепадає, але перед тим виконає ще свою темну роботу.

Першим постояльцем буде колишній журналіст, мусульманин Амір Вагді – давній друг Маріанни, який у неї закоханий. Другим поселиться християнин Талаб Марзук – теж «стара гвардія», ворогував із Аміром і кохав Маріанну. Тепер його статки конфісковано, а він боїться нової влади. Третьою буде Зухра. Вона не гостя, а служниця. Втекла з села, щоб не виходити заміж за старигана.

А хто-хто в цій рукавичці?

Ще троє молодих мужчин: мажор із багаті родини Хусні Алам, кар'єрист-висуванець із селян Сахран аль-Бухейрі, популярний радіоведучий, брат бонзи з департаменту держбезпеки Мансур Бахі. Усі троє починають суперництво за молоде тіло Зухри. Один перемагає. І його знаходять мертвим.

Насправді: структура «канонічного» агата-крісті-детективу. У книжці є четверо оповідачів, які по черзі розказують про вбивство і міркують про різні рівні зради: від сексуальної до державної. У кожного індивідуальна ретельно виписана мова, в кожній розповіді є діалоги з минулого героя – натяк на історії, що їх нам тут не розповідають.

Очевидний улюбленець автора – Амір-бек. Він тут найстарший і наймудріший. Його мудрість – наслідок серійних розчарувань: був послідовником Зуглул Саада («націоналісти»), потім Саламі Мусі («соціалісти»), тверезо міркує про насерівську революцію і її претензії. Нині все те минулося: він читає сури з Корану і має розуміюче-споглядалне ставлення до драми навколо себе. Амір – очевидна авторська проекція. Із ним пов'язано два надважливі моменти. Він дивиться на фото британського капітана – першого чоловіка Маріанни. Спочатку його неприязнь до померлого скидається на ревності, але це не вони. Амір раптом спитає у фото: «Скільки наших ти встиг убити?». Другий фрагмент: він не любить Талаба, і спочатку це теж схоже на ревності. Талаб озвучить «третій шлях» Єгипту – всім тут має керувати Америка. І тоді Амір вибухає.

А Зухра, між тим, мала б стати за авторським задумом символом нового Єгипту. І її в цьому романі показово всі намагаються... гм, використати. Здається, майбутнє своєї країни автор «Мірамару» передбачає суверенне. Горда і незалежна (чит.: збезчещена) Зухра наприкінці роману піде геть із підручниками для молодших школярів під пахвою.

Це таки детектив. Тільки за жертву тут – ціла країна. Вона ж за вбивцю. Вона ж за слідчого.

«Місіс Деллоуей», Вірджинія Вулф

Це перше речення відоме не менше, ніж сам роман: «Місіс Деллоуей сказала, що сама купить квіти». Прозаїчно (подумаєш, квіти купити) і неочікувано (вирішила раптом же). Так почнеться один день у червні 1923-го, про який нам роман і розкаже: прозаїчний і неганий. Щось просте, банальне і таке неосяжно складне, що розв'язати ту складність людині незмога. Ще одного дня точно забракне. Бо той іще букет Вулф збрала.

Квіти ті — необхідність, бо Клариса Деллоуей, дружина британського парламентарія, влаштовує прийом. Дорогою за квітами вона стрічає друга юності. І згадує чомусь Пітера — молодика, який захоплювався нею і пропонував заміжжя, та подругу Саллі, в яку була колись закохана. Зараз Кларисі п'ятдесят два, і ті згадки її печалють і тішать. На вулиці тим часом стається аварія: місіс Деллоуей чує її з магазину, а Септімус Сміт бачить безпосередньо.

Це другий головний герой — тридцятирічна людина з психічним розладом (наслідок боїв Першої світової). Перед вечірком до Клариси завітав недавно згаданий Пітер: повернувся з Індії в очевидній депресії. Після розмови з подругою Пітер гуляє Лондоном і перетинається з Септімусом — у того черговий напад. На вечір у будинку Деллоуей збираються гості, приїде й багатодітна матрона Саллі. У квартирі Смітів тим часом дружина намагається вмовити чоловіка звернутися до психіатра. Сміт у паніці вистрибує з вікна. Лікар, який приїде на гостину до Клариси, розкаже про самогубство.

Саме так, головні герої в цьому романі не зустрінуться. Як завжди, на щось важливе забракне ще одного дня.

Більша частина роману — монологи героїв, звернені до самих себе. Зустрічі (навіть невинуваті) в такому світі — чинник надлишковий. Роман створено «в реальному часі», за винятком кількох флешбеків-спогадів Клариси і галюцинацій Септімуса, в яких він бачить загиблого на війні товариша. Але час Вулф будує радше як пророчий, а не як час спогадів: усі персонажі тут оприявнюються в намірах або потенціях своєї майбутньої смерті — так проявляється й їхнє минуле зокрема. Якесь таке безконечно тривале чистилище. Тому кожен окремих фрагмент (суто буденний, як ті квіти) набуває епічного виміру. На вечірці опиняться майже всі згадані попередньо люди — чимало, кілька десятків. Окрім Смітів, ясно. Персонажі тут поєднує навіть не Клариса, а саме відчуття часу як потоку, течії якої «зовні» і «всередині» однієї людини не збігаються.

Важлива тема — безум і самогубство Сміта. Деллоуей і Сміт не зустрічаються, і це натяк на ізоляціонізм безумців. «Нормальні» воліють не помічати хвороби поруч (навіть істеріку Пітера тут оцінюють як біль від «розбитого серця»). Навіть якщо причина хвороби — травма війни, тим більше, якщо це вона: згадувати треба приємне ж! Зрештою, безпосередньо у смерті чоловіка винний непрофесіоналізм його лікаря. А Сміту, між тим, пташки співають грецькою (та пташина мова війни ще відгукнеться в літературі). За першим задумом Вулф, Клариса мала б покінчити з собою під час вечірки.

«Книжка буде кумедною», — записала в щоденнику Вулф, коли починала роботу над романом.

«Мобі Дік, або Білий кит», Герман Мелвілл

Скільки корисного можна отримати з одного вбитого кита? — 500 вагових мір китового вуса, печінку, яку навантажать на два вози, п'ятнадцять галонів крові, що витечуть із останнім ударом серця. А ще один визначний класичний роман, стягнутий до того ж із кита ще не вбитого.

Ізмаїл, шукаючи підробітку і пригод, влаштовується разом із гарпунником Квіквегом на китобійне судно «Пеквод». Тамтешній капітан Ахав одержимий ідеєю вполювати гігантського кита Мобі Діка. Під час останньої зустрічі з білим китом Ахав втратив ногу, відтоді прагне помсти. Білий кит зробив морякам багато зла, шукаючи його, «Пеквод» зустрине чимало покалічених китом життів. Всього буде 9 суден, які пережили зустріч із китом. Результат зіткнення з Мобі Діком здається очевидним, але Ахав продовжує пошуки. Та «дев'ятка» відгукнеться: Ахав три дні наздоганятиме кита, щоб тричі його загарпунити. Після сутички з китом зі всього «Пеквода» врятується тільки Ізмаїл, якого рятує труна, що її наперед припас Квіквег.

В Ізмаїла й Ахава — біблійні імена. Один — ідолопоклонник, який присвятив життя Ваалу і народ свій втягнув у поклоніння облудному богу. Другий — син рабині, вигнаний із батькового дому, і він, оселившись у пустелі, став родоначальником нової династії. Уже ці імена, надані героям, світоглядно антагоністичним, а в сюжеті не протиставленим, натякають: перед нами філософський роман. А розлогі реалістичні описи полювання на китів — не те, чим здаються. Та навіть на рівні мови! Мелвілл пише так, що часто іменник і дієслово складно розрізнити.

Ізмаїл вижив, щоб розказати цю історію. Перше ж речення роману: «Звіть мене Ізмаїлом» — вказівка на недостовірною оповідача. Не «мене звати Ізмаїлом», а «давайте уявимо, що мене так звати». Отже, Ізмаїл нам розкаже історію, в яку важко буде повірити, але це треба зробити. А ще «звіть мене» потрібне для дистанції: між юнаком на китобой та чоловіком-розповідачем є кілька важливих років різниці. У романі — три квести. Ахав має спіймати кита. Юний Ізмаїл — вижити. Дорослий Ізмаїл — зрозуміти сенс Ахавового полювання; і цей третій кваліфікує два перших як паломництва. Ізмаїл свій путь здійснив, Ахав — «провалив». Історію про Йону, який провів три дні у череві кита, в романі згадають чи не відразу. Але ця легенда — відголос ритуалів ініціації, де замкнений юнак має звільнитися і повернутися до людей. Сам «Пеквод» глितнув Ізмаїла-Йону, а не кит.

Чому Ахав програв? У романі часто говорять, що Кит і Ахав — одне й те саме. Його полювання, його мономанія — це вправа на самототожність. Між тим, більшу частину романного часу Мобі Дік — буквально невидимий, це тінь у найкращому випадку, в найгіршому — вигаданий Ахавом образ. Власне, тому кит і переміг. Бо це роман про відсутність, що її можна безпосередньо сприйняти. Спермацет, який добувають із голови кита, використовують для освітлення. Китобой добувають світло буквально. А Ахав — звісно що Прометей, бунтівник-злочинець і страдалець-грішник, який викрав вогонь і тепер за те караний. Ваал, якому поклонявся біблійний Ахав, був богом вогню, до речі.



«Монахиня», Дені Дідро

Якщо хтось і десь складає списки літературних хуліганств усіх часів і народів, «Монахиня» (1780) Дідро буде в першій п'ятірці.

Марія-Сюзанна, юна дочка заможного адвоката, на два роки стає послушницею в монастирі. Родина, в якій дівчину сильно не люблять, наполягає, щоб та відразу постриглася, але юнка «вибиває» собі таке послаблення. Вона підозрює, що народилася поза шлюбом, і так, отже, її покарано (вона права, до речі). У день постригу Сюзанна відмовляється прийняти обітницю. Іронічно, що тепер вона та її родина зазнали ганьби, і молодій жінці відтак одна дорога — в монахині.

У Лоншанському монастирі, де тепер живе Сюзанна, все залежить від норову й уподобань матері-настоятельниці. Фанатична сестра Христина схилена на покараннях плоті. Сюзанна піднімає бунт проти настоятельки і намагається зняти з себе обітницю через суд. Суд дівчина програє, залишається монахиною, терпить приниження від колежанок і начальства, нарешті її переводять до іншого монастиря.

В монастирі святої Євтропії настоятелька влаштувала собі гарем і накинула оком на новеньку. Між сценами спокушання і сценами ревнощів від колишньої коханки Сюзанна і живе, занадто невинна, щоб досягнути їхній сенс. Від нерозділеної пристрасті настоятелька отримує нервову гарячку і помирає. У всьому винуватять Сюзанну.

Від звинувачень у чародійстві вона втікає з духівником із монастиря. Той дорогою намагається її згвалтувати. Влаштовується в Парижі помічницею до прачки і пише листа давньому приятелю батька, щоб поміг знайти місце служниці в провінції. Цього листа ми й читаємо.

У Сюзанні був прототип — сестра Маргарита Деламар, яка проти волі провела в монастирі понад 60 років і чия судова справа зі зняття обітниці проходила досить гучно в 1750-х, але теж без втішного результату. Поки Дідро писав повість, він розсилав її деяким знайомим як листи реальної монахині — сумнівів у жіночому авторстві не мали. Містифікація була вдаюю, позаяк текст суто стилістично імітує, зокрема, листи Шарлотти Аїссе (тоді популярні «у вузьких колах»). Зрештою, опублікували твір уже по смерті автора, але з інших причин: до Революції такий образливий для церкви, відверто непристойний текст з'явитися «легально» не міг.

Втім, Дідро не критикує самі догми, а тільки їхнє неправильне потрактування, його цікавить не релігія як така, а ситуації, в яких вона підживлює «задані» недоліки людини. Монастирі ж зображено чимось схожим на «фінансову піраміду», позаяк вони існують із тих грошей, які приносять із собою нові послушниці. Це все — не про віру, це — про гроші. Зрештою, навіть наприкінці роману Сюзанна щиро вірить у Бога. Це і було посланням Дідро, зокрема: віра — окремо, релігія — окремо, церква — окремо. Друге послання — про ізоляцію як метод виховання. Людина — хороша сама по собі, залиш її наодинці з собою, і вона стане прекрасна: побутував такий педагогічний погляд. Дідро виходить із того, що нас формують інші люди, і людина складається з успішних (саме так!) систем комунікації.

А тепер головний дотеп. Антиклерикальний твір написано у формі сповіді.

Найперший збірник Бенна — «Морг та інші вірші» 1912 року. Страшений був скандал через цю книжку. Розлючена публіка повстала проти «некрасивого» фізіологізму; точніше — анатомізму, бо написані вірші про мертвих уже людей. І всім віршам разом із тим надано тут якихось гранично поетичних «красивеньких» назв. Типу «Маленької айстрочки»: ту темно-синю квіточку-зірочку він знайшов у роті потопельника, коли розрізав горло, і зашив її, гарною, до грудини. Чи «Прекрасна юність», скажімо: в тілі дівчинки знайшли гніздо пацючєнят, вони проїли їй стравохід і доїдали нирки — такі були їхні щасливі молоді роки. Холодна спокійна констатація: протоколи автопсії. За скандалом до Бенна прийшов і успіх.

Бенн вивчав медицину — на знак протесту проти батька, який марив про сина-пастора. Але Бенн сягнув успіху на цьому полі: як медик-практик, як дослідник. Як практик, кажуть, провів протягом року роботи над книжкою більше 200 автопсій. А як теоретик вивчав епілепсію, наприклад, і цукровий діабет; його, схоже, «вабили» хронічні хвороби, які в принципі неможливо зцілити, тільки грамотно «зжитися» з ними. Це важливий для розуміння «Моргу» факт біографії поета. Його цікавлять константи, незмінні стани — в тілі і в поезії. Смерть, а не народження. Онанізм, а не секс. Констатація, а не метафора. Всі стани, які не потребують розвитку: «жіночу хіть до материнства/гамеу милий онанізм».

Хворе ж тіло — це той стан, коли людина найбільше наближена до своєї тварної і тваринної сутності. Всякі медичні альянзи в «Морзі» виконують саме цю функцію: «опускають» людину на землю (і під землю). «Вінець творіння, свиня, людина!». Опустити до тварини чи підняти до богів — процедури змістовно тотожні: за ними проступає сентиментальний страх від власної приналежності «до людини». Він, звісно, епатує. Епатувати — значить мати справу з читачем, який тебе ненавидить і не визнає за свого. Така потужна спроба само-дегуманізації. «Лікар» — тривірш із «Моргу»: я знаю, як вони (!) всі пахнуть, навіть після смерті смердять менструаціями і нерозтраченим сім'ям (чит.: неплідні) — таке от почуття, співвідносне Сотворінню. Тварина, але не твар.

Переживаючи фізичний біль при помиранні, ми втрачаємо відчуття кордонів між власним тілом і нашою ж особистістю/суб'єктністю. Коли хворіє і болить тіло, хто тут «за головного»? Мені боляче: це я продукую біль чи мені той біль болить? Ситуація абсолютного нерозрізнення суб'єкта й об'єкта дії. Втім, питання «хто за головного?» у «Морзі» має відповідь.

За аналогією з «авторським театром», «Морг» можна назвати «авторською поезією». Тут усе написано від Я, це Я керує процесами, які описує, йому підкорений весь світ. Пан лікар. І це Я — видовишне, навіть театральне. Сам собі режисер. (Між іншим, уже десяток років як було актуалізовано ідею про чоловічу істерію, але на неї чомусь у випадку «Моргу» не звернули уваги). Я собі болю. От не дивно, що навіть граматично це неправильно, не те що онтологічно. Друге після «Я» за частотністю слово в «Морзі» — Закон. Я = Закон. Пан Бог.

«Аби крові твоєї напитися». Се — кров моя?! Так от хто йому тут за конкурента.

Проза поета — тонка, вишукана і розумна. Ракуза досконало володіє угорською, словенською, німецькою, російською, сербською, французькою, італійською. Угорською вона говорить до дітей і тварин. Мова застіль і великих компаній — словенська. Діалект, яким спілкуються швейцарські друзі — мова її дитячих ігор і перших поцілунків. Російська править для неї, католички, за сакральну мову богоявлення. Німецька — рафінована мова книжок, мова-втеча, мова-укриття. Автобіографічний роман Ракуза написала німецькою.

Перед читачем тут не постає завдання послідовно фіксувати етапи чийогось життя. Ми маємо неоднозначний привілей таємно, збоку, поспіхом підглядати за чужим буттям. Трішки соромно від того вуайєризму стає — але тільки так і можна читати роман: відвертість за відвертість. Отже, йдеться про книжку щонайменше тривожну. І ясно, що читач від процесу прагне вражень, а не травм; креативний потенціал автора в такому тексті — насамперед монтажний. Своє, чуже, чуже-як-своє, своє-як-чуже — такий діапазон емігрантки-Ракузи.

На позір «Море» — роману новелах, кожна з шістдесяти дев'яти віньєток можна читати як самостійний твір із відкритим фіналом (яким іще може бути фінал автобіографії?). Тому так охоче після появи оригінальної книжки у 2009-му заговорили про зразкову поетичну сповідь. Коли кажуть, що цей жанр у швейцарській прозі показовий, можна вірити. Тут існує навіть осібний напрямок — «створення літератури власного досвіду».

Увага в «Морі» завжди зосереджена на реченні, а не на слові. Мова такого оповідування постає як «виключно правдива», вона відповідає природі речей. І от уже поруч цілком природно опиняються дві церковні відправи — католицька і православна. Юна Ільма відбуває перше причастя, з якого запам'ятовує лише, як тане на язичі облатка (не можна кусати!), а поруч стоять такі самі діти, яких потім сфотографують на пам'ять про святковий день батьки. Ільма-студентка потрапляє на нічну пасхальну службу в Ленінграді брежневських часів: напівзаборонена, екзотична. На фізичному рівні, зокрема: одноманітне звучання — «монотонний екстаз повторів», стояння, задуха, частування під час відправи. Дія ця поєднує випадкових людей, які змушені чекати всю ніч разом, поки відновиться рух транспорту, щоб на ранок розійтися і більше ніколи не зустрітися. Ці два моменти, поруч із першим читанням Достоєвського і першими спогадами про море, складають переконливий сюжет про «своє»; богоявленням його називає сама авторка.

Фрагментарність, спорадичність спогадів автобіографічної героїні — певний випадок, який вилучає смисл із цілого — навіть не з життя конкретної жінки, а з історії Центральної і Східної Європи від повоєнних часів до кінця холодної війни. Спогад тут твориться як певного кшталту код, що його треба розгадати, але без допомоги авторки це зробити неможливо: «Не дивитися, забути, забути, не дивитися. Якщо вже інакше ніяк. Якщо це тільки так і можливо».

Це не просто проза. Це стихія, подвоєна, помножена сама на себе. Не море навіть, а море море.

Чарльзу Ерроубі за шістдесят. Прославлений театральний режисер. Вийшов на пенсію і купив собі негостинний вологий наскрізь дім на морі. Він між тим згадає, що єдина його успішна акторська робота – в Шекспірівській «Бурі», його тріумф – Просперо, який кидає в море свої книги. Здається, саме це собі Чарльз і запланував: успіх, тріумф і море. У романі – просто безкінечна кількість ввідних слів, уточнювальних конструкцій, риторичних питань, усяких пояснень і прояснень найдрібніших деталей. Ці уточнення – як хвилі, як *обсесія*: уже на рівні самої мови, Чарльз наполягає, щоб ми повністю включилися в його історію, а він у ній претендує бути не героєм, а режисером. Так йому звучніше. Але він фахівець із Шекспіра, а не з Мердок, і він помиляється. На що герой «Моря» претендує і що він зрештою отримує – величезна різниця.

Він їсть виключно консерви і мріє написати про них книжку «Обід за 4 хвилини», але розказує про те їдло як про «мішленівські» страви. Такий собі автоматизм відчуттів: їжею треба насолоджуватися, і розповідь про ці насолоди – частина задоволення. Навіть якщо їси консерви. Точно в такій тональності принциповий холостяк Чарльз розповідає про свої романи з жінками – виключно акторками, і про ту жінку, яку кохав тільки раз у житті – свою першу.

Він купив собі будинок-із-привидами. Точніше, він сам його заселить примарами колишніх коханок. Назву його вілли можна перекласти як «чорний», до речі. В морі йому маритимуться чорні чудовиська. Він бачитиме сни про чорних лебедів, яких спокушають чорні принци. Очевидно, з дна того холодного моря почала підніматися підсвідомість старого.

І з хвилиєю винесло на берег давнє кохання. Чарльз зустрине свою першу любов – Мері Гартлі, вона живе в сусідньому селі. Він усе життя ідеалізував їхні стосунки і зараз намагатиметься повернути жінку. До речі, Мері заміжня. Чарльз починає її переслідувати, вимотувати, шантажувати. Він переконаний у власній правоті: чоловік Мері – тиран.

Розум і талант Мердок у тому, що вона здатна писати напрочуд привабливі книжки про страшенно неприємних героїв. Жахливо егоїстичний нудний пихатий базікало Чарльз. Він вирішує в мемуарах (а це мемуари) розказати, яким може бути хорошим. Наразі демонструє, якою він був поганою людиною і як пізно мінятися. Відразу після його твердження, що він діє всім на користь і несе світло та добро, чекай опису чергової маніпуляції і чергового шантажу. Як пише йому у відповідь одна з коханок: «Нащо ти мені написав після стількох років мовчання?.. Хоча краще не відповідай». Це насправді на краще – не знати його мотивів.

Давнє кохання прокидається і майже знищує старого. Назва роману – цитата з вірша Поля Валері: «Море, море, завжди оновлення». Але у Валері – теж цитата: це крик моряка, який побачив нарешті сушу, себто море тут – «порятунок». Просперо мусить зрештою потопити свої книги, забути минуле. Більше п'яти актів жодна трагедія не триває. Комедія, до речі, так само.

«І негайно випив». 1970-й. Усе тут скидається на презлий жарт. У Росії поему в прозі Єрофеева вперше опубліковано в журналі «Тверезість і культура», знаєте? В межах антиалкогольної пропаганди, так. Кажуть, що це твір, який поховав «велику традицію російської психологічної прози». Але разом із тим — це одна з найглибших у сучасній літературі подорожей до саморобного пекла-в-собі.

Зрештою, це буквально подорож. Він їде електричкою від Москви до станції Петушки, всього 125 кілометрів, де на нього чекає кохана жінка з трирічним сином, який вмів вимовляти літеру Ю. (Юлія її звали, ту жінку — реальний факт). Кожен розділ називається за станцією, на яку той потяг прибуває.

На початку поеми вчергове звільнений, він (глибоко і довго п'яний) вчергове-таки намагається знайти Кремль, а тоді вирішує податися на Курський вокзал. Наприкінці поеми він виявить, що весь час їхав не в Петушки, а в Москву. Там на нього нападуть якісь четверо і проколють шилом шию, «відтоді я не приходив до тям і більше не прийду». Ймовірно, що той фінальний момент з убивством стався на початку подорожі. Це не алкогольні марення, а передсмертні. Зрештою, в Петушки Венечку не пускає Сфінкс, бо той не може відповісти на його питання. Описи істоти збігаються з зображеннями Сфінкса в *поминальному* храмі Аменхотепа. Інше питання, чому цього сфінкса цікавить частота випорожнень Олексія Стаханова.

Та либонь, усі тут питання про сенс буття. «Що ми цінуємо в денатураті?» — наприклад.

Венечка — юродивий. Йому годиться осміювати, критикувати і паплюжити світ. Плакати горілчаними сльозами в пошуках Значимого Сенсу. Такі пошуки і такий карнавал загрожують не руйнацією системи, а перевертанням наявних ієрархій. Єрофеев того свідомий: він сам перший задає всі можливі категорії, градації і списки. Ну от, якщо людині зранку погано, а ввечері вона натхненна — то дурна людина. Ну от, якщо людина зранку обнадієна, а ввечері розчарована, то це гівно-людина. Ну от, якщо людині і звечора, і зранку погано, то кінчений мудозвон якийсь. Що не ясно?

Кожна висловлена думка і кожна подія існують одночасно щонайменше в двох вимірах, ієрархії в такому ускладненому культурному просторі виникнути не може. Похмілля — стра-та, розп'яття навіть. Похмелення — воскресіння. Життя між ними — поступове сп'яніння, що веде до страти. І знову по колу, і «негайно випив». Отже, всю метафізику можна перевірити відсотком алкоголю в напої. Гегель, наприклад: «Нема розбіжностей, окрім різниці в ступені, між різними ступенями і відсутністю розбіжностей». Що значить: «А хто тепер не п'є?».

Є одна кумедна теорія, що модернізм — це про бухло, а постмодернізм — це про наркотику. «Алкогольна свідомість» щиро переконана в цілісності і значущості свого Я, яке всім і нав'язує. В поемі є тому прекрасний момент: одній із прохідних героїнь по п'янці проломили голову, її бабуся коментує: «От бачиш, Даринко, як далеко ти зайшла в пошуках свого Я». Добре засвоєні через дірку в голові уроки. А все ж на світі, — каже Венечка, — мусить відбуватися по-вільно і неправильно.



**«На Західному фронті без змін»,
Еріх Марія Ремарк**

В осмисленні кожної війни чекають на свій «Західний фронт», адже поява такого роману означатиме, що локальний воєнний конфлікт вийде на рівень чи не біблійної катастрофи. І людство тут же отямиться і прозріє. А насправді це значитиме, що в національній літературі з'явився свій «головний» чесний роман про війну. У німецькій такій твір був написаний 1929-го.

Назва — це фраза з газетних повідомлень про хід боїв. У ситуації, коли нічого офіційно не відбувається, руйнуються — метафорично і буквально — життя героїв Ремарка. Це антивоєнний роман, очевидно. Але конче важливий акцент, який сам автор робить у передмові: його твір не є ані сповіддю, ані викриттям; це свідчення генерації, яку занастила війна. Коли війна стає такою буденною, що жодних змін уже не видно — ні в світі, ні в людині, то треба міркувати про «зміну оптики».

Ремарк якраз і рефлексує нові «режими видимості», пов'язані з ситуацією «людина на війні». І виявляє, що цей режим виглядає так: «людина повертається з війни», але як проявити цей сюжет, він і сам іще до пуття не знає. Чоловіки повернуться з фронтів, вони змінилися, світ теж не залишився таким, як був, але в ньому ніхто не очікує на повернення фронтовиків. Зрештою, вони в цій війні програли. Але поки що тривають бої на вічно-незмінних фронтах. І руйнується «невидимий» світ.

Пауль Боймер — солдат, іще зовсім юний, йому дев'ятнадцять, він потрапив на війну разом із однокласниками: сімох убито, один збожеволів, чотирьох поранено. «Залізні хлопчики», як звуть їх ті, хто відправив помирати.

На самому початку ми бачимо солдатів, які відпочивають, курять, від'їдаються — нині вони мають подвійні пайки харчів і курива. Напередодні у боях з англійцями рота Пауля втратила половину свого складу, тож провіанту тепер вистачає всім: «Нам пощастило». Така тут війна: цинічна, прагматична і наївна. Бій, їжа, мрії про баб, поховати мертвих, адаптувати живих, яких прислали на заміну. Втиснутися в землю, не вдихати газ і не збожеволіти.

Між боями Пауль отримує відпустку. Приїздить додому, де батько всім хвалиться сином у пишному однострої. Юнак же ні з ким не хоче і не може говорити про війну. Він шукає чогось, що знає з дитинства — в рідному місті, у власній дитячій кімнаті. Не знаходить. Пауль загине в жовтні 1918-го, коли уже все на фронтах «без перемін», ясно.

Ремарк міркує: юність — це той вік, коли між вчинком і осмисленням вчинку розрив мінімальний. Юнаків відправили вбивати. І його Пауль говорить: «Ми дивимось уважно і не заплющуємо очі». Старші люди заворожили молодших патріотичними промовами і відправили на фронт. Поки батьки пишуть розумні статті про наслідки непереможної війни, діти гниють по лазаретах, поки одні живляться ідеєю служіння, другі живуть страхом. Чоловіче братерство — це коли старші вбивають молодших. Перша світова — катастрофа, бо на ній молоді люди гинули цілими генераціями, але більше: вона довіку поміняла місцями «батьків» і «дітей». «Діти» подорослішали швидше за «батьків». Так не має бути.

Так просто ж: війна — протиприродна. Чому це послання потребувало стільки часу, щоб його озвучили?

Фатальна жінка мусить померати красиво. Це закон. А спробуй-но красиво померти від віспи. У натуралістичної прози свої закони. Праве око провалилося всередину, обличчя – суцільний гнійник, шия вкрита коростою. Спокусниця Нана. Втім, це фінал роману. А спочатку було так.

Анна Купо, яку прозвали Нана, була дочкою прачки-п'янички і робітника-каліки. Золя важливо підкреслити вроджену схильність Анни до пороку, а не її соціально-сумнівне походження.

Нана подалася на сцену: співати не вміла, тіло мала занадто грубе як для танцівниці, таланту ані найменшого. Але то був тріумф: від молодій жінки аж пашіло сексом. Жодному з чоловіків, які до неї приходили, не відмовляла. Сексуально активна вже з чотирнадцяти років, секс її не розважав, але й не бентежив, а подарунки тішили. Одна з її нових пасій – сімнадцятирічний Жорж Югон. Вони розігрують стосунки «розпусної матері» і «звабленого сина». Вона грається і з іншими чоловіками, в по-різному витончені ігри: то стравить між собою, то змусить образити себе, а потім за це платити, то прожене. Їй нудно.

Граф Мюффа пропонує їй стати утриманкою, вона погоджується. Але продовжує зустрічатися з Жоржем, уже і з його братом, з подругою-проституткою, з якою теж спить. Нана на вершині популярності. Граф поступово банкрутує. Один із братів Югон коїть злочин, щоб принести Нана гроші, другий кінчає з собою через ревності.

Нана було вісімнадцять, коли вона померла. Свого єдиного сина вона пережила на кілька днів. Більшість своїх коханців теж, либонь, ненадовго. 1870 рік, от-от почнеться війна з Пруссією.

Кажуть, Нана мала символізувати Другу імперію – гарний фасад, гнила серцевина. Але її історія як історія реальної жінки, навіть так: реального жіночого тіла цікавіша за алегорії. Для опису Нана часто використовують порівняння з тваринами: «породиста кобилиця» («Хто нині скаче на Нана?», масний жарт) – це найчастіше: вона не жінка, а самиця. Але її в романі ще порівнюють і з гнійною мухою, яка переносить заразу з хворого на здорове. Вона сама не отруйна, але поширює отруту. До речі, Нана на сцені грає Венеру. Сексуальність тут не є просто «властивістю тіла», це спосіб влади, – ті тваринні порівняння мають таке послання: щоб секс став зброєю, він має стати відхиленням. І писати про жіночу сексуальність фізіологічно – це теж прояв влади, яку наразі присвоює натуралізм за версією Золя.

Флобер відгукнувся на роман: на наших, мовляв, очах Нана з реальної жінки перетворюється на міф. Навіть будучи реальною жінкою в стані гранично тілесному, наприклад, під час вмирання чи оргазму, Нана не перестає бути міфом. Трьома міфами, точніше. Проститутка, Мати, Жертва. Вона проститутка, це найочевидніше. Вона помирає, заразившись від власної дитини. А той із коханців, який виконував при ній роль сина (бувши всього на рік молодшим за неї), накладе на себе руки, коли вона віддасть перевагу його молодшому (!) брату. Вона оргазмує тільки з іншою жінкою, але її насолода не гомосексуальна, а автоеротична. І що? Навіть максимально об'єктивне натуралістичне письмо любить страшні казки про *vagina dentata*. Тільки б помирала жінка переконливо.

«Напівбрат», Ларс Собі Крістенсен

У Фреда і Барнума — різні батьки і спільна матір, напівбрати. Фред старший, про нього дізнаємося зі снів і спогадів дорослого Барнума, який зробив потужну кар'єру кіносценариста і надбав неабияку майстерність професійного алкоголіка.

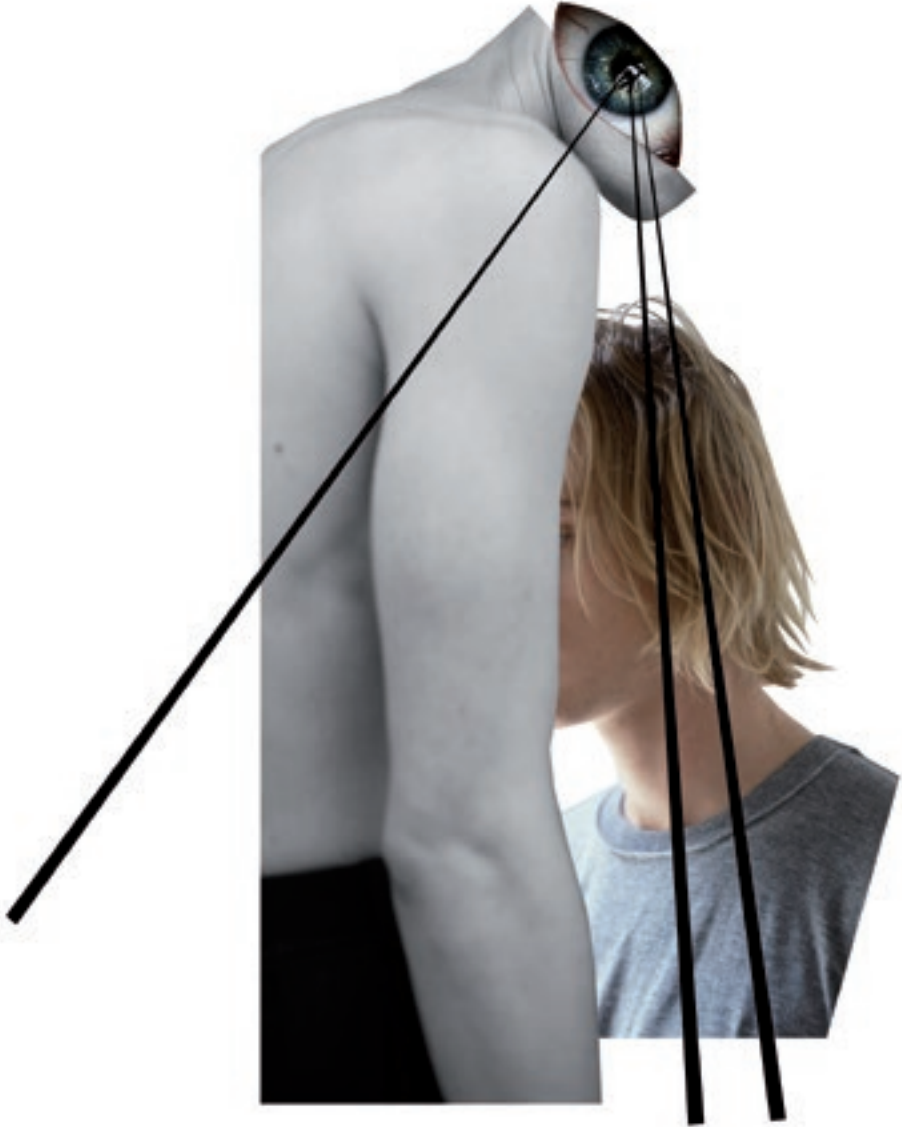
Ця історія потребує численних флешбеків і напівмарень, бо починається вона буквально з замовчування. Віра (мати братів) народила Фреда після сексуального насильства. Її зґвалтували в день перемоги — 8 травня 1945-го. Від пережитого вона втратила голос. Але й після пологів, коли здатність розмовляти повернулася, Віра про той випадок мовчить. Вона назвала сина Фредом — це «мир» із норвезької, гірка іронія. Батько молодшого сина — Арнольд, циркач. Барнум названий на честь зірки американського цирку XIX століття — ім'я для норвежців нетипове і потворне, у хлопця з тим проблеми. І аби тільки через це.

Фред — бузувір і хуліган, Барнум — коротун і боягуз: старший брат для нього — абсолютний авторитет. Роман починається з «виховного моменту»: Фред через нескладні емоційні маніпуляції пояснює малому, що дякувати продавчині нема за що, адже він платить їй за послуги. Ясно, що принципова тут не ситуація, а те, як Фред перевіряє силу впливу на брата. Фред одержимий ідеєю вбити вітчима: наполягає, щоб Барнум сам просив його це зробити, і навзаєм робить подарунок: готовий бути малому батьком. Фред Арнольда насправді вбиває.

Норвежець Крістенсен випустив панорамного «Напівбрата», що міркував про сам інститут кривної родинності в повоєнній Норвегії, 2001 року. Автор зробив ставку на «великий роман» — і його ставка виграла. Його герой часто повторює: «Важливо не те, що ти бачиш. А те, що, тобі здається, ти бачиш». Щоправда, це говорить не «протагоніст» Барнум, а «антигерой» Фред. Барнум же щодо цієї ремарки про силу соціальної уяви має одну очевидну хибу: він безплідний. Старший брат давно пропав, отже, історія ця на Барнумі має і завершитися. І не так уже важливо, що, тобі здається, ти бачиш. Чи все ж важливо? — Фред наприкінці роману знайдеться.

А поки що: нашарування часових вимірів, безкінечність другорядних персонажів, сюжетні ходи «в нікуди» — усе це не брак вправності романіста, а складна авторська техніка. Увага читача має розпорозуватися, адже історія родини — це не прості доцентрові зв'язки, гілки генеалогічного дерева, натомість — жодного очевидного моменту, суцільні «пунктири»-лакуни на дереві. І ще один момент: окрім Барнума, чийого батька вбито, жоден (!) із родини не знає, від кого народився. Книжка ж не випадково не зветься «Брат», так? Непроявлені таємниці, не до кінця розказані історії, не до кінця втілені герої — все це зміст роману Крістенсена (написаного мовою просто під кальку з якогось «критичного реалізму»).

Щоб почуватися в безпеці, треба бути готовим сплатити найбільшу жертву. Більшу навіть, ніж стати батьковбивцею. Треба навчитися брехати собі, що ти ним не є. Але кінець-кінцем Барнум — фільммейкер: він майстер ілюзій. Брехати на спасіння — концепція однозначної сильної моральної дії, хіба треба усвідомлювати: спасається тут виключно той, хто бреше.



Злий гумор у постколоніальній прозі — дієва зброя, бо оприявнює «пост-» не як «після-», а як «анти-». Ну от, головного героя з роману Найпола звати Віллі Сомерсет Чандрани, на честь Сомерсета Моєма. Той збирав в Індії матеріал для роману про духовні пошуки й напосів на батька-браміна Чандрани. Той так захопився місією респондента, що навіть порушив обітницю мовчання; за те став героєм «Вістря битви» і батьком Віллі Сомерсета. Іронія подвійна: у згаданому романі Моєма кольорових персонажів катма. А ще: споряджаючи Чандрани на навчання в Англії, батько звертається до Славетного Письменника за рекомендаціями. Моєм, ясно що, на того листа не відповідає.

Чандрани у Лондоні 1950-х веде насичене культурне життя, користуючись цікавістю місцевих до його екзотичного походження. Триває 1956 рік, Суецька криза: питання «наших колоній» у Британії активізувалося. «Трахайся, як англієць», — радить одна з мудрих коханок. Він же пише збірку оповідань, намагаючись стати відомим літератором. Ту книжку прочитала Ана, напів-португалка, напів-африканка. Закохатися навзаєм у палку фанатку нескладно, Чандрани це і робить, а потім їде разом із дружиною на її батьківщину. Це португальська колонія в Африці, її не названо, але, либонь, то Мозамбік. 18 років Чандрани живе в нещасливому шлюбі, в країні, яку терпіти не може. Тим часом його сестра Сароджіні виходить заміж за німця. Чандрани користується нагодою і втікає від Громадянської війни та громадянської дружини в Німеччину.

Історія провалених бунтів. Батько вирішив вразити суспільство: він, брахман, узяв за дружину дівчину з нижчої касты, християнку. Та всім байдуже на те. І батько залишився один-один із заповітами Махатми Ганді й жінкою, якою він гидує. Чандрани вирішив утерти носа класовому суспільству й написав збірку соціальної прози (це теж смішно: сюжети він краде, між іншим, із старої радянської кіношки «Юність Максима»). Та всім байдуже. Ана — єдина людина, яка ту книжку прочитала.

«Напівжиття» — це і буквальна середина біографії сорокарічного героя (бо про нього в Найпола є ще один роман, про «другу половину»); і його «перехідний» культурний статус (ніде він не є «своїм» до кінця); і життя у півсилу, яке складається з вражень, що їх ми прагнемо справити. Зрештою, уже в преамбулі до роману Найпол означає цю «неповноту втілення» ще одним іронічним зауваженням: усі згадані країни — не точна копія реальних. Роман починається монологом батька (якого син щиро ненавидить, до речі), головне питання в якому — «Чиїм життям я живу?». Аналогічний монолог сина завершить твір.

Сума «половинок» життя героя не дає цілого. У цьому Найпол винуватить колоніалізм. Проста аналогія — сума «маленьких британій» не дасть цілу Індію. І мова не йде про політичний устрій, це особистісна катастрофа «напів-людей». Можна тепер кричати від люті, можна сміятися від страху. Найпол сміється. (Та історія зі збірником малої прози — вона ж автобіографічна, між іншим).

Народитися в конкретного батька — з його расою, кастою, релігією — по суті, нещасний випадок. «Напівжиття» — історія людини, яка в цій «натальній» пригоді не вижила.

1857 рік. Виходять у світ «Народні оповідання»: 11 творів. Усі написано від сконструйованого Я: розказують дев'ятеро жінок і двоє чоловіків. Здавалося б, елементарна авторська стратегія. Хочеш показати, як різниться мова селянки від козачки, старої жінки від юнки, козака від панотця — створи розповідачів за принципом масок — і в добру путь, українська реалістична проза. Але до Марка Вовчка так успішно ця стратегія в нас не працювала. Втім, і в мистецтві виготовлення масок Марію Вілінську-Маркович-Любач-Жученко складно перевершити.

Твори в збірнику групуються, вони подають дві-три альтернативні версії одного сюжету.

Сестра йде в найми, щоб забезпечити братову родину, хоча має конфлікт із братовою. — Горпина не змогла полишити панщину і дбати про хвору доньку, тож напоїла маля маковим розчином і, певно, отруїла, а сама збожеволіла. — Свекруха, якій не до вподоби, що невістка багатша за сина, звела молоду зі світу; син пішов слідом.

Чумак закоханий у селянку, але її видають за місцевого; скоро в тому шлюбі молода помирає, а чумак ніколи не одружиться. — Дівчина бачить сон про два місяці, до неї потому і завітають двоє сватів; вона не піде за місцевого, а віддається за любого чумака. — Наталя любить бідного чумака, її віддають за нелюбого багатого козака; намагається втекти від чоловіка, але обоє гинуть.

Вільна козачка віддається за кріпака, скоро їх розлучають; вона, уже удова з дітьми, доживає віку невольницею, бо не знає, що удова знову отримує волю. — Кріпак сватається до козачки, її батько годен дати гроші юнаку, щоб викупив себе; що той і робить. — Дочка козака Гримача закохана в кріпака, батько дасть згоду тільки тоді, як той здобуде волю; юнак гине раніше, ніж заробляє на викуп.

П'ятнадцятирічну юнку згвалтував старий пан і перепродав сину; дівчина не знесла наруги і померла. — Старий пан накинув оком на дівча і викрав, селяни відбили, а місцевий отець Андрій швидко повінчав із добрим хлопом.

Авторка не просто передоручила розповідати свої історії вигаданим людям, до яких не належить ні статусно, ні етнічно, ні гендерно часом, і зробила їх безпосередніми учасниками подій та спостерігачами, теж не маючи такого досвіду. Вона ще й змусила їх розказувати ті самі історії, але щоразу по-новому. У XX столітті таке назвуть «смертю автора», в XIX столітті це назвали «правдивим змалюванням важкого життя стражденного українського селянства». Попри примарну простору і «вульгарну» мову, «Оповідання» Вовчка — вишукане з технічного погляду літературне дійство. Про жоден конфлікт — соціальний зокрема — в таких творах і мови не може бути. Це суто літературний продукт, а не маніфест про неприпустимість рабства. Але тут немає і внутрішніх конфліктів, бо сили супротивників занадто нерівні. Чому на боці рабства у Вовчка завжди кохання? Вільні віддаються за кріпаків і стають рабами. Раби помирають, намагаючись спаруватися з вільними. Кохання — така сама ірраціональна сила, як несвобода. Одну породжує якась там далеко-далеко імперія, другу — якийсь там далеко-далеко фатум.

З 11 творів у 10 герої у фіналі залишаються на самоті. Але масок ніхто не знімає.

Італієць д'Аннунціо, одночасно і класичний поет, і культовий прозаїк, писав тенденційну прозу. Із цим наче всі згодні. У чому саме полягає тенденція – уже відкрите питання. Його «Насолода», скажімо, – це занурення в себе, все глибше і глибше, а там – краса і розпад, розпад і краса. Роман про кесонну хворобу захопленої собою людини.

Граф Андреа Спереллі має от-от зустрітися зі своєю давньою коханкою Єленою Муті. Вони не бачилися два роки: тоді Єлена нашвидкуруч вийшла заміж за аристократа-британця і поїхала з Риму. Поки граф чекає на жінку, згадує їхній роман – палкого багатого (грошима й уявою) юнка і пристрасної, щедрої на ласки жінки. У кожній наступній пасії він шукав її рис. Між іншим, це ж саме він робив, будучи разом із донною Єленою: збирав «матеріал для порівняння», щоб переконатися – його кохана неперевершена. Її від'їзд і заміжжя застали його зненацька. Спереллі страждав і мучився, поки за півроку не зустрів Марію Феррес, віддану матір маленької дочки. За серце Марії починається битва між коханим і дитиною. Андреа програє. І звертається до старого розпусного життя. Тепер у нього є мета: повернути колишню коханку і тим їй помститися, завоювати серце нинішньої пасії і тим утішитися. Фінал? Єлена його грубо послала, а Марія втекла.

Очевидний шар роману – символічний. Пречиста Марія і Єлена Троянська: протистояння краси духовної і краси фізичної, жінки-матері і жінки-спокусниці, Діви і Повії. В якому, зауважте, нема переможниці, бо і Андреа – не Парис і не Йосиф. Бути архетипами в його творі претендують тільки жінки, чоловік же – реальний, із плоті й кости. Висновок: ми не тільки готові любити ілюзії, ми їх фізично прагнемо. Боротьба між суперницями-жінками в просторі роману йде не за юне тіло героя-коханця, а за його душу. Роман написано складно – прицільно архаїзованою пишною мовою, він мав справляти враження старовини і наводити на думку про сакральний текст. Роман про втрачену душу, який називається «Насолода», ну власне. І ще один суто текстуальний момент: коли Єлена починає перемагати суперницю, в романі з'являються розриви і провали – Андреа вже не годен ані проаналізувати свої почуття і вчинки, ані розумно про них розказати. Гранично тілесне письмо в «Насолоді» супроводжує однозначна думка про те, що здатність писати – це «порух душі».

Історія ця автобіографічна, точніше, д'Аннунціо наполягав, що його історія правдива, озвучивши згодом справжні імена тих жінок. «Роби що хочеш. Не відмовляй собі в тому, чого прагнуть твої інстинкти», – переконує його герой. д'Аннунціо до порад свого героя прислухається уважно. «Насолоді» закидали надлишок еротичних сцен. Якщо це й еротична проза, то моноerotична. Герой д'Аннунціо зачарований собою на всіх фронтах. Якщо еротика і секс – спосіб пізнання світу (а в цьому питанні до початку ХХ століття література вже дійшла згоди), то чому б їм не бути ще й способом самопізнання. Ні, це роман не про онанізм. Хоча... Якщо замість реальної жінки кохаєш «вічний образ», то й за коханок матимеш продукти уяви.

Декаденти і денді – італійська версія. Всі красиві – всі нещасні.



Принесення діви в жертву — рідкісний за силою впливу культурний сюжет. Уже з назви цього невеличкого роману початку 1990-х ясно, що просто не буде. Євгенідіс — американський прозаїк грецького походження, він добре засвоїв обидві літературні традиції. На основі міфічно-глобального узагальнення розповідати історії індивідуальних психологічних патологій. І робити з індивідуальних психологічних патологій переконливі універсальні сюжети.

В богом забутому містечку в штаті Мічиган на початку 1970-х живуть п'ятеро сестер Лісбон. Дівчатка з добропорядної католицької родини з татом-учителем і мамою-домогосподаркою: 17-річна Тереза, 16-річна Марі, 15-річна Бонні, 14-річна Люкс, 13-річна Сесілія. Вони скоїли групове самогубство. Спочатку Сесілія накладає на себе руки — з другої спроби: коли порізала вени, її встигли врятувати; а поки триває вечірка, щоб підбадьорити самогубцю-невдачу, Сесілія кидається з вікна.

Тепер усю увагу прикуто до інших дівчат, які й до того справляли враження загадкових (бо трималися закритою групою). За прикладом Люкс, дівчата починають фліртувати з різними юнаками зі школи і призначають їм усім побачення в один вечір. Юнаки і знайдуть їхні тіла. Сестри, очевидно, уклали пакт про самогубство. Одну з сестер рятують — Мері, але вона робить другу спробу померти, успішну.

Мотиви цього вчинку нікому не зрозумілі. Дівчатка Лісбон тут — сакральна жертва, чия смерть має втихомирити суспільний жах і тривогу, спричинені якимсь гвалтовним порушенням культурної чи соціальної норми. От тільки причина тривоги також не зрозуміла. Моральну паніку, що її викликали ці смерті, в романі подано як таку, що цій смерті передує. Власне, в цьому сила твору Євгенідіса: причини і наслідки тут взаємозамінні, тому неочевидні.

Роман написано від «ми», це погляд на подію групи підлітків-хлопців, які всі були в дівчат закохані. Такий тип розповідача зазвичай називають «античним грецьким хором» (над чим Євгенідіс свого часу люто постібався). Коли батьки дівчат виїжджають із будинку, хлопці беруться шукати щось пам'ятне про дівчат, щоб зберегти згадку про тих, кого любили. Вони не претендують на роль «жерців», вони, власне, — група, яка делегує «сакральній жертві» свою тривогу. Так що це за трагедія все-таки, яку треба пережити попри все? — Дорослішання, просто дорослішання і не просто дорослішання. Жах перетворення на дорослу людину, що стає очевидним завдяки тим дівчаткам, які вирішили не дорослішати. Речі на спомин про них зберігають уже не хлопчачки (це не відразу ясно, до речі), а чоловіки, які почали старіти. Марні були ті жертви, так?

Не всі, між іншим, із сестер — незайманки. Всі — самогубці, один вчинок визначає те, ким вони навечно тепер будуть і (автоматично) ким були. Уже в назві є відповідь: дорослішання стрімко плуває сексуальність та індивідуальність, вчинок і особу, яка його коїть. Там є така сцена: одна з сестер спокушає місцеву спортивну зірку і кохається з ним просто посередині футбольного поля. Теж свого типу жертва. Теж марна.

Тато безвільний? Мама фанатична? Бойфренд — козел? Стільки причин у цьому світі, щоб померти, коли тобі тринадцять років.

«Некрофіл», Габріель Вітткоп

В одному з творів Вітткоп робить героєм де Сада; і так уже милується, який він наївний, чистий і банальний! Це іронічне підморгування автору, з яким флеш-романи Вітткоп весь час зіставляють. Але іронічного в цьому катма: порівняно з її прозою де Сад — таки наївний. Ця французька авторка зробила страшну річ — написала найчеснішу з можливих прозу ХХ століття про кохання. Це зветься романом «Некрофіл», і назва повністю відповідає змістові твору.

«Некрофіл» — приватний щоденник. Герой фіксує один рік зі свого життя: з жовтня до жовтня якогось умовного 19.. року. Це освідчення в коханні: до тих, хто відповісти не в змозі. Випадок найщиріших із взаємних любовей: Я, коли кохаю, то прошу Тебе відмовитися від того, що я тобі пропоную, адже Воно не є тим, чим тобі здається. Дуже концентровані почуття, вони природно обмежені в часі й усвідомлюють свою кінецьність (групи ж бо псуються швидко).

У присвяті до роману згадано Нарциса, який потонув у власному віддзеркалені. Кілька століть художня проза підживлювалася уявленням про кохання як про ціннісний відзив, тобто ціннісну реакцію в обмін на таку саму ціннісну реакцію. Обмінюємося тим, що вважаємо за найкраще в собі. Ті часи закінчилися, — засвідчив «Некрофіл». Любити — значить, віддавати те, чого в тебе нема, тому, хто цього не потребує. Ніяких відгуків і жодної цінності. Мовчи, любове моя!

Мовчазних коханців тут кілька: красива маленька дівчинка, старенька консьержка, яка померла від закупорки судин, шестирічний хлопчик, який помер від скарлатини, тридцятишестирічна міщаночка Сюзанна, ще хтось. Він викопує тіла, приносить їх додому, миє, прикрашає. Ну, і кохається з ними. Зі кілька днів запаковує в пластикові мішки і скидає в Сену.

Він згадає сцену, яка визначила його сексуальні вподобання: перший оргазм (як результат дитячої мастурбації) прийшов одночасно з повідомленням про смерть матері. Але ця згадка іронічна: постфрейдистський читач змушує розповідача до «психоаналітичної сповіді». Насправді його любов до мертвих тіл не має причини. Це свого роду покликання. Колір роману — сірий. Уже в першому реченні сірі її дівчини відкидають сіру тінь на її щоку (так само сіру щоку, відтінок між білим і ніжно-блакитним — бо дівчинка мертва, звісно). У Вітткоп не має нічого чорно-білого, засуджувати чи виправдовувати тут нема кого. Значить, нема сенсу дошукуватися причин. Сірий тут — колір служіння. Той збоченець, по суті, — монах-відлюдник. Між іншим, за професією він антиквар, успадкував від батька крамницю старожитностей: мертвими речами він оточений повсюди.

Але чого вартий опис сексу з мертвим тілом дівчинки, яке в момент проникнення заляпує коханця струмом чорного гною! (Якщо з почуттів сучасного читача якесь іще надається до стимуляції художнім словом, то це така-от фізіологічна огида). Разом із тим більшість роздумів у книжці якраз про чистоту: нема нічого чистішого за покійника, адже мертво тіло поступово сягає своєї первозданності. Є визначення бруду таке: речовина не на своєму місці. Мертві тіла чисті і «пахнуть космосом», бо вони нарешті на своєму місці. У ліжку закоханого некрофіла.



«Нестерпна легкість буття», Мілан Кундера

Роману Кундери не пощастило з назвою. Вона така вдала, що свавільно сепарувалася від твору, і самого роману за нею не помічають майже.

Хірург Томаш знайомиться в провінційному містечку з офіціанткою Терезою, вони проводять разом менше години, але вона переїздить до нього в Прагу. Він привернув її увагу, бо читав у ресторані: вона обожнює книжки. Томаш у неї закоханий, але не певен, що готовий брати на себе відповідальність, йому важко далось попереднє розлучення. Він знаходить їй квартиру та роботу в фотоательє, а собі – все нових і нових коханок. Так триває два роки. Щоб притлумити ревності Терези, він на ній одружується і дарує собаку Каренін (це сучка). Серпень 1968-го. У Прагу входять радянські війська. Тереза весь час проводить на вулицях, фотографуючи. Вона абсолютно щаслива, відчуває себе сильною – вперше в житті. Томашу пропонують емігрувати, він погоджується. Через півроку Тереза не витримує і повертається до Праги. Через деякий час за нею їде Томаш. Ще мінус кілька років. Як політично неблагонадійні вони рятуються в селі, де Томаш працює водієм, а Тереза пасе телят. Обоє тримаються подалі від політики, обоє щасливі. Поки не гинуть разом в автокатастрофі.

Друга пара роману – Сабіна і Франц. Сабіна – авангардна художниця, одна з коханок Томаша. Вона так само емігрує до Цюриха, але там не затримується і переїздить у Париж. Там знайомиться з Францом, він професор. Сабіна його втягує в анархістські кола, на одному з маршів протесту він гине. Саме разом із Сабіною ми дізнаємося про смерть Томаша і Терези (їй написав Томашів син).

Твір – очевидно не фабульний і слабо сюжетний, він навіть не про Празьку весну написаний (хоча цінують його саме за ці сторінки, і вони прекрасні), але вже точно це не політична заява письменника-дисидента. «Метод» Кундери – озвучити якусь складну ідею в максимально спрощеній, навіть кітчевій формі, а потім вертити ту максиму і так, і сяк, намагаючись спростувати. Природа ж «простої істини» в тому, що антитези до неї не існує апріорі. У цьому романі ту максиму, яку і «крутитимуть» весь роман, винесено у заголовок. Про те, що маємо справу з «кітчевою обробкою», і Кундера скаже, у нього багато роздумів про кітч тут – у зв'язку з картинами Сабіни. Кітч – це не «Як прекрасно!», а «Так прекрасно, що мене це зачіпає!». Нестерпна легкість буття – кітчевий вимір існування «вічного повернення» Ніцше.

Кожен із нас живе тільки один раз, а один раз не рахується. Кожне життя підпорядковане випадковостям, отже, ніщо наперед не визначено. Жоден особистий вибір не має наслідків. Це легкість, якій надає нестерпності бажання весь час обдумувати ефекти, яких не можна передбачити. Необхідність позбавлена чару випадковості, – скаржиться Томаш. Він випадково відкрив у ресторані книжку, вона в неї випадково зазирнула. Хто знав, що з ними двома потім станеться? Життя триває без імовірності й необхідності.

Остання фраза, між іншим, – це майже дослівне визначення оповідної техніки, яку звуть «епізодом». Саме її полюбає Кундера: писати епізодами – серіями подій-без-необхідності.

«Нічний гість», Шмуель Йосеф Агнон

Оманливо просте письмо, в якому розчиняється безкінечна кількість посилань на Тору і трактати рабинів. Кілька десятків оманливо простих розповідей про нещасливе життя, яке собі заслужили. Не просто головний роман нобеліанта Агнона, — кажуть, головний роман ізраїльської літератури.

«Нічний гість» із назви — це Бог Ізраїлю з Книги Єремії: «О Господи, Ізраїля надіє! Чому ти — ніби чужинець у цій країні, неначе подорожній, що зайшов, аби переночувати?». Але це і герой-розповідач роману.

Теж чужинець, який після кількох років в Ізраїлі приїхав у рідне містечко Шибуч (це Бучач, рідне місто Агнона), яке нині під Польщею. 1930-й. І якщо подорожній бачить людину з дерев'яним протезом замість ноги, то він ставить два питання: «Ногу ти втратив на Першій світовій війні? Або під час котрогось із єврейських погромів?». І нікого такі питання тут не дивують. Євреї з Шибуча виїждять — тихо і непомітно. Одні залишаються в тихій скорботі, інші їдуть у тихій скорботі. Там є один «прохідний» персонаж: пережив війну і погроми, спорядив сина до Ізраїлю, той кликав старого до кібуцу, збирався, та не встиг — сина вбили араби. Тепер він листи з марками Ізраїлю заклав у молитовник.

Тема роману — не Божа кара обидникам і втіха скривдженим, ширше: світ потребує корекції. На певному рівні ця тема модифікується в історію взаємин єврейської діаспори та Ізраїлю. Життя в діаспорі — довга серія дискримінації та утисків — порушення правильного порядку речей; порядок має відновитися. Слово «полагодити» в романі зустрічається достатньо часто, щоб його помітити.

Гість приїздить у містечко перед Судним днем, Йом Кіпура. Це важливе єврейське свято. І воно так символічно відгукується в просторі роману. На судний день читають вголос Книгу Йони — про повернення до віри і повного розкаяння в гріхах мешканців Ніневії. В Шибучі гість проживе майже рік — від Судного дня до Нового року, Рош а-Шана. Він говоритиме до міщан, ті розповідатимуть йому свої сумні історії. Через неповний рік він повернеться в Ізраїль до дітей і дружини, до ненаписаних книжок. Цей час він намагатиметься відродити духовне і релігійне життя єврейської громади містечка, але тамтешні люди втратили істинну віру. Це містечко колись дало притулок ученим мужам, тут вивчали Талмуд і Тору, тут він дитиною, відвідуючи хедер, ридав над книжками, які не міг зрозуміти, наче ті слюзи допомогли б.

Шибуч на івриті складається з тих же літер, що й Бучач, але має додаткове значення — «розпад», «руйнація». Повернути місту часи минулої слави жодної можливості немає. Але «гість» випадково губить, а потім так само несподівано забирає з собою в Ізраїль ключ від Бейт-Мідраш (школи-книгозбиральні) у Шибучі. Тепер те знищене місто назавжди стало частиною Єрусалиму. Та й перше речення роману: «Я прийшов у своє рідне місто» — це алюзія до «Прийшов я до саду свого» з «Пісні над піснями». «Гість» — це так само роман про любов, і своє рідне місто він занадто любить, щоб залишити. Він забирає його з собою.

Книжка про гостини, що затягнулися, і про спільноти, що були скомпрометовані довгим вигнанням. Коротше: книжка про повернення додому.

«Нью-Йоркська трилогія», Пол Остер

Три романи (логічно): «Скляне місто», «Привиди», «Зачинена кімната». Об'єднує їх місце дії — Нью-Йорк (теж очевидно).

Псевдо-детектив. Популярний автор детективних романів отримує пропозицію провести реальне розслідування. Колись батько замкнув на дев'ять років сина в темній кімнаті, бо планував, що той, схований від людей, заговорить мовою бога. Тепер батько повертається із в'язниці, і син у небезпеці. За старим письменник і стежитиме. Міркуючи про авторство «Дон Кіхота» паралельно.

Псевдо-горор. Блю, якого вишколив детектив-фахівець Браун, наймають стежити за Блеком. Про що він має писати детальні звіти Вайту, який йому за те добре платить. Блю попереджає наречену, що має важливу роботу, і зникає з радарів на кільканадцять років. Підслідного явно мучить нечисте сумління, що навіть втілюється бува (у повний спектр райдуги). Точно, сталося вбивство. Жертва — Блю. А на тій же вулиці була типографія, де видали «Листя трави», так же все добре починалося!

Псевдо-трилер. Зникає друг дитинства Феншо, потенційна і сильно вагітна вдова Софі наймає його, щоб розслідував зникнення. Але у дивний спосіб: він має прочитати всі рукописи віршів і прози, які по собі залишив Феншо. Зокрема роман Готорна «Феншо». У фіналі він аркуш за аркушем викине ті рукописи у вокзальний смітник.

Детективні романи героїв ваблять тим, що все тут має причини і наслідок, жодної зайвої дії персонажів. Реальність, у яку потрапляють слідчі в Остера, прицільно в цьому плані розбалансована: ніщо і ніяк тут не пов'язано в систему. Тож насправді тут проводимуть над собою і над нами експеримент. Вихідне питання: скільки абсурдних небилиць витримає одна людина, поки не схибнеться?

Офіційно те, що робить Остер, зветься «оголенням прийому». Тільки-но буде схоже, що це фантазії людини, яка начиталася до безуму жанровою прозою, як тут же хтось скаже: «Ні, то не Дон Кіхот». Тільки-но здасться, що перед нами подорожі у підсвідоме, як хтось попередить: «Дайте Фройдом спокій». Тільки-но вирине припущення, що ту трилогію написано про сенси, закладені в мові, про гру знаками, тут же буде стоп-сигнал: «А Сосюр ваш — дурко». Так на всіх рівнях роману: від мовних шаблонів детективу і трилеру, від позичених в інших авторів сюжетів (він їх чесно всіх назве: від Готорна до Вітмена) — до свавільного введення автора в текст (під іменем Пола Остера). Остер хоче бути певним: ми розуміємо, в яку гру він грає і нащо. А тему гри, між тим, вказано уже в назві — Нью-Йорк: велике місто, яке, по суті, стало архіпелагом.

Реальність таємничіша за будь-який спосіб про неї розказати, вона аномальна і аномальна. Книжки Остера — про аномалії: в мові насамперед. Ми намагаємося відтворити якісь відчуття і події, весь час наражаючись на нестачу. Зрештою, в нібито детективах Остера бракує головного: злочину і мертвого тіла. Нестача — це не ніщо, це цілком плідний простір для появи чого нового. Усіх героїв романів фінал застане в ситуації повної відмови: від речей, від ідей, від власної особистості. От тут би і мав початися роман, але... бракує потрібних слів.

Сахтуріс належав до повоєнної літературної генерації. Це, мабуть, найоригінальніший грецький поет ХХ століття. «Обличчя» — його найкраща збірка, 1952 року. Найкраща, але визнання до Сахтуріса прийшло значно пізніше. У рік публікації книжки, кажуть, було продано всього п'ять її примірників. Його вірші бувають темні і складні у сенсах при абсолютній прозорості, нейтральності й навіть банальності мови. Це поезія візуального образу насамперед, а не слова. Структурно вони однорідні: там повторюється одне й те саме переживання, в якому щоразу міняється одна з характеристик (колір міняється найчастіше — до всіх відтінків пурпурового: в «Обличчі» смерть червона).

З «Обличчям» пов'язаний біографічний факт. Наприкінці Громадянської війни Сахтуріс потрапив до війська, де відбув два роки. Його було комісовано через нервовий зрив. Під час лікування він знайомиться з психіатром, який стає його близьким другом. Тематичне коло «Обличчя»: війна і пов'язані з нею втрати і дари. Ідея дару взагалі для Сахтуріса важлива: коли те, що ми отримуємо, можемо в такому ж обсязі повернути — щоб зберегти гармонію.

Війна в «Обличчі» принципово не історична. Якась війна. Вона — навіть не причина розпаду, про який у кожному тут вірші йдеться. Вона — передумова, щоб виник стан, принципово протилежний буттю; і його небуттям не назвеш, бо помилишся. Якесь таке буденне Ніщо. Із вірша «Субота», наприклад: «Мертві поблизу — в парі кроків від нас/Відпочивають/Сидять спокійно/на сходах/зі скривавленою мітлою в руках».

Поезія Сахтуріса інтровертована (якщо вже поезію можна так олюднити), тут годі шукати *прямих* відсилань до події чи творів інших авторів. Скажімо, як і абсолютну більшість модерних грецьких письменників, Сахтуріса не вабить античність — ні на рівні сюжетів, ні на рівні образів (занадто вже неспівмірний сучасності спадок). У всій збірці знайдеться хіба лише згадка про Едіпа, і то в показовому контексті: «І ні, то не Едіп». Але поет охоче взаємодіє з темами й образами Старого Заповіту.

Сходи, на яких сидять мертві — це драбина Якова, по якій сходять тільки ангели, інші — сидять біля підніжжя. Відпочивають мертві у сьомий день Сотворіння. Вони — мета, заради якої було сотворено цей світ. Шабат даровано юдеям як пам'ять про вихід із єгипетського полону. Мертві, які святкують шабат у Сахтуріса, — абсолютно вільні, від життя — очевидно; і їхньої свободи «нам» легко сягнути — всього пара кроків. Кордони між живим і неживим неочевидні: «Жінка роздяглася і лягла/на підлозі поруч із ліжком поцілунок стуляє і роз'єднує вуста/на стелі проступають звірячі морди з ножами». Той звір — центральний образ у книжці, до речі.

«Звір»: «Не тікай звіре/звіре із залізними зубами/збудую тобі будку дерев'яну/дам тобі горщика/дам тобі списа/дам тобі іншої крові для забави». Звір із залізними зубами походить із книги пророка Даниїла, «четвертий звір» — війна і царства, збудовані на війнах. Звіра можна приручити, з ним можна жити в тому буденному Ніщо. Кажуть, Сахтуріс як ні один із сучасних поетів умів проживати міф ізсередини. На правах дресирувальника.

Мистецтво має чотири базові сюжети. Тут зародився один із них: дорога.

Одіссеї — давно вже вічний сюжет, топос на позначення людства. А проте в історії про нього чимало картин з життя саме Давньої Греції, він переконливий саме в цій суміші з фантастичності самих пригод і детально-реалістичності їхнього тла. Гомер же не здогадувався, що розкаже історію про «загальне місце» прийдешніх літератур. Він розказував історію мандрівки — з Трої до Ітаки.

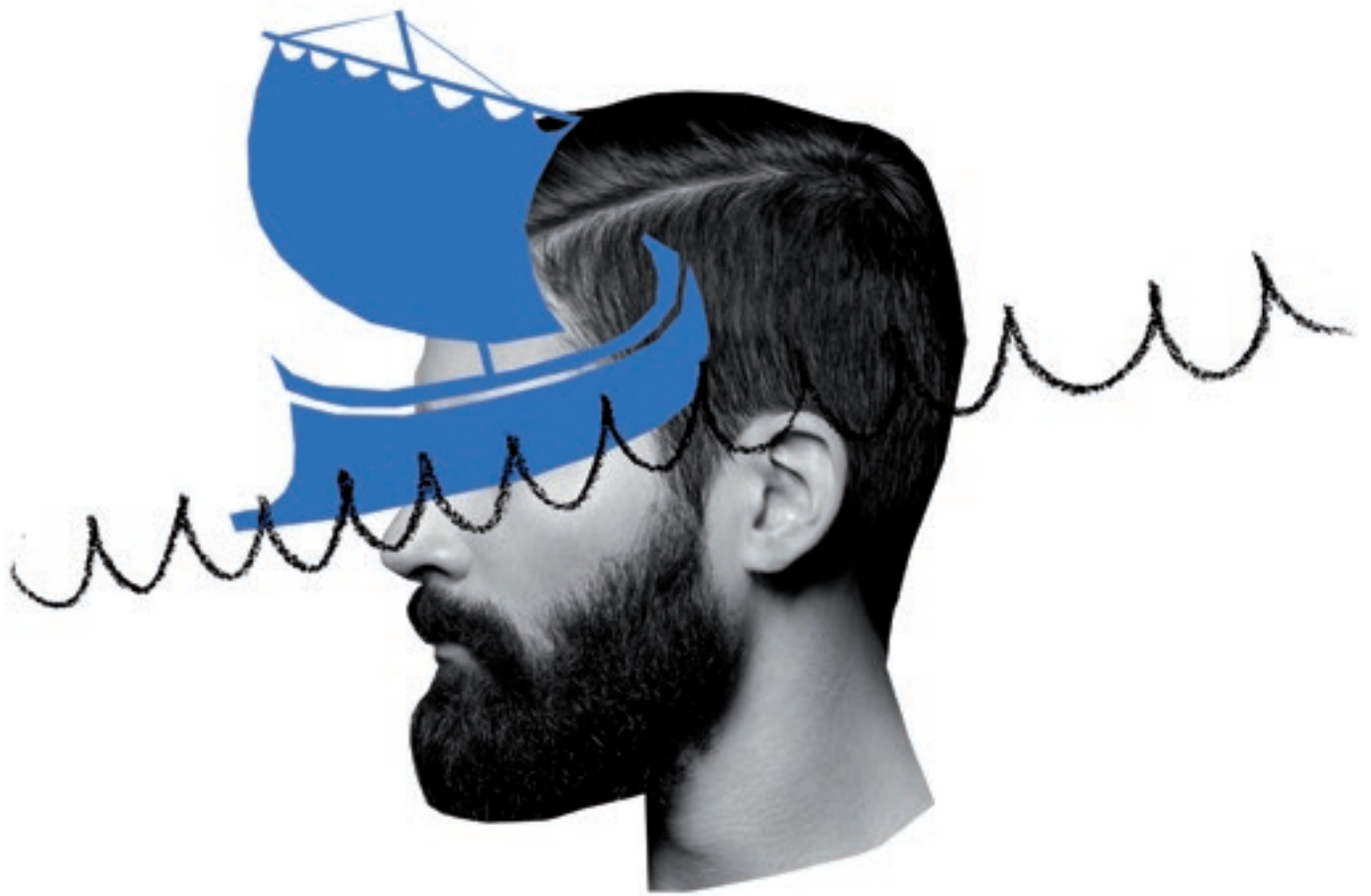
Десять років, як упала Троя. Одіссея ув'язнила закохана в нього німфа Каліпсо. В цей час на Ітаці його дружина Пенелопа відбивається від залицяння численних женихів, а його син Телемах рушає шукати батька. За підтримки богів Одіссеї звільняється від Каліпсо і рятується на плоту. Потрапляє до феаків, і там розповідає про свої митарства. Він побував у країні пожирачів лотосів, які спричиняють амнезію, перемиг циклопа-людожера, підпав під чари Кірки, яка перетворила його команду на свиней (і побув рік її мужем), сховався до світу мертвих, подолав Сирен, убив биків Геліуса тощо. Феаки відряджають Одіссея на Ітаку. Там він інкогніто мстить на наполегливим нареченим за розграбування його домашнього майна. Рідні нарешті впізнають блудного героя. Гепі-енд.

На відміну від прозорої «Іліади», «Одіссея» вся побудована на серії загадок і викриттів. Кожен персонаж спочатку є не тим, чим здається, кожен вчинок має «подвійне дно». Одіссеї же не дарма має постійний епітет перед своїм іменем — хитромудрий. Хитрощі — то сумнівна в еллінів чеснота. Втім, боги тут теж мають численні личини, Афіна-от то пастушком обернеться, то дівчинкою з глеком, то царським служкою. Та й символ жіночої вірності Пенелопа брехнею і хитрощами рятується: щоночі розпускає килим, який удень плете — і поки не закінчить робити, божиться, що знову заміж не піде. Втім, давньогрецький епос не знав понять «позитивний герой» чи «антигерой».

Діставшись берегів Ітаки, Одіссеї заривав із відчаю.

Втім, він спочатку навіть не розуміє, що це вже дім: просто якийсь берег, окутаний туманом. До того уже таке було, двічі. Перший раз він зустрів Кірку, яка полонила його, другий раз — феаку Навсікаю, яка його врятувала. Отже, Ітака, до якої він стримить, може бути або хорошою, або поганою, або і тим і тим одночасно. І що робить тут Одіссеї найперше? Бреше, що він критянин, якого «кинули на гроші» побратими. Логічний парадокс «критянин бреше, що всі критяни — брехуни» на час постановки «Одіссеї» всі знали, між іншим. І бреше про це герой переодягнений на юнака Афіні. До цього моменту є чудова сцена-коментар із сьомої пісні. На бенкеті у феаків, які ще не знають, хто такий цей гість, Демодок виконує пісню про суперечку між Одіссеєм і Ахіллом, та як із неї тішився троянин Агамемнон. Одіссеї закриває обличчя одягом, щоб ніхто з феаків не побачив його сліз. Єдина людина, яка в просторі поеми впізнає Одіссея відразу — його стара нянька, і то за шрамом на носі, отриманим у ранньому дитинстві. Оце дуже важливо: бути самою собою людина може тільки там, де народилася.

Не просто базовий сюжет «дорога». А дорога, яка веде додому і до «справжності».



Є поети, чий спадок і постать «закріпилися» за одним жанром. Кажемо «Петрарка» — чуємо «сонет». Кажемо «Омар Хайям» — чуємо «рубайі». Кажемо «Басьо» — чуємо «хоку». Але «Окуно хосоміті» (буквально: «Стежками Півночі») — не поезія, не тільки поезія.

Цей твір — замальовки про одну подорож, у які вписано хоку. Поезія Басьо — це враження від контакту із зовнішнім світом, гранично концентроване не тільки в поетичній формі, а й в емоції. Щодо емоції, то це переважно сум, коли слова відлетіли, а звук іще триває, і спокій від злиття з природою. Щодо форми, то хоку пишуть без рими і «збирають» із трьох рядків зі сталою кількістю складів: 5-7-5. «Окуно хосоміті»: японська поезія в своєму природному середовищі, в контексті, який «вчить» класичні мінімалістичні вірші правильно читати.

От саме в цій книжці звучить одне з найвідоміших хоку Басьо: «О, пекуча доле! —/Під шоломом славного воїна —/домівка цвіркуна». А тепер історія: у храмі Тада, куди поет зайшов помолитися, він побачив шолом воїна Санеморі, він розкаже нам біографію легіня й опише різьбу на шоломі. А про те, що під шоломом нині гостить родина цикад — про це вже вірш.

Лірична проза, між тим, не просто контекст чи коментар для віршів, це частина загального «естетичного проекту». Стиль таких замальовок звуть хайбун — проза хокан, тоді як саме хоку — це вірш хокай.

Весною 1689 року неюний уже поет переживав глибокий неспокій, тому подався в довгу мандрівку: вона тривала 160 днів. Порахували згодом маршрут, вийшло близько 2,5 тисяч кілометрів. Попутником Басьо був учень Сора, він написав власний варіант щоденників про подорож. «Окуно хосоміті» з'явився після цієї мандрівки в 1689-му, але вперше книжку опублікували через 15 років, уже по смерті автора. Опис пейзажів, згадка про зустрічі, враження від пам'яток, скарги на хворий шлунок — і вірші, ясно що вірші.

Це абсолютно літературна подорож. Басьо відвідує місця, так чи так пов'язані з поезією доби Хейан, і майже всі його пейзажні замальовки тут — це або прямі цитати, або переспіви класичних танка. Так само багато є цитат із китайської поезії, Ду Фу передусім. Одна прогулянка, наприклад, у місце, «де гнали собак», піднімає пласт епосу про Тамамо-на-має, жінку-перевертня, яка могла набувати подоби лисиці, зурочила імператора, і її заганяли собаками. Тут за текст працює відомий читачу контекст. А інколи — навпаки: контекст стає текстом. Одне з місць подорожі — гора Юдоно-сан. Це священна гора, прочанам про її відвідини розповідати не можна, захват від величі, за канонам, можна виказати тільки рясними слезами. Тому замість розповіді буде побіжна образка місцевої кузні, де кують мечі, які не поступаються зброї з давніх легенд (наголос на «легенд»), і хоку про рукав, змочений на горі Юдон (сльози рукавом витирали).

Звіт про одне з «поетичних паломництв» Басьо — практик, не менш легендарних за його твори. Чільний принцип мандрівки: поезія починається з концентрації і самообмеження. Басьо створив у японській літературі образ мандрівного поета (і досі потужний культурний символ) — і переважно саме тут: в «Окуно хосоміті».

«Оповідь служниці», Маргарет Етвуд

«Марія» і «Марфа». Сестри Лазаря, Марфа опікувалася, щоб Ісусу було затишно, Марія слухала його проповіді. Господиня і послушниця. Стара історія. Нові в ній лапки: «марія» і «марфа» в майбутньому — це професії; а звільнитися за власним бажанням не вийде.

Феміністська антиутопія Етвуд з'явилася 1985-го. В майбутньому, що його змодельовала знана канадська письменниця, в Новій Англії запанувала влада християнських фанатиків: до цього призвела політика, пов'язана з подоланням екологічної і політичної кризи, а насамперед — із різким падінням народжуваності. Перші жертви нового режиму — жінки. У них тепер є кілька варіантів: бути мовчазною дружиною, бути «езавель» — проституткою, бути «марфою» — кухаркою і обслугою, бути «марією» — рабинею, призначеною для сурогатного материнства (вони всі носять одяг відповідного до класу кольору). І це не їхній власний вибір, обирають за них життєздатні яйцеклітини.

Книжка — розповідь Фредової, «марії». Фредова — то від імені її господаря-високопосадовця (Offred Of Fred); як її звати насправді, жодна з жінок нового дивного світу говорити і пам'ятати не має права. Героїню було позбавлено громадянських прав, бо вона вийшла заміж за розлученого. Оскільки новий режим розлучення не визнавав, то Фредова автоматично стала перелюбницею.

Те, що перед нами протестна проза і виклик скеровано, зокрема, на культуру «білих мертвих чоловіків», уже з назви видно. Окрім того, що «служниця» та може читатися як «рабіня». То й її «оповідь» — це омаж «Оповіді лицаря» з Чосера, наприклад. Але — наголошу — це має тут же привести до усвідомлення: в класичному творі Чосера жодна жінка за себе не говорить, тільки чоловіки.

Втім, «Оповідь» мимовільно розпадається на дві частини: день і ніч. Вдень вона виконує свої обов'язки і розповідає нам про інших служниць — їхні історії, які їй відомі чи які вона вигадала. Тільки вночі вона говорить за себе і про себе. Ніч — час не для праведників.

І ще один момент. Нова країна зветься республікою Гілеад — біблійна «локація», відома цілющими бальзамами. Буквально: бальзам до ран деградованого суспільства. Ну, а ще це сер Галаад — лицар, який дав обітницю чистоти. Етвуд працює дуже тонко, навіть у жанрі антиутопії, який напівтонів не потребує апріорі.

Сюжет творить спроба втечі Фредової: вона використовує слабкості господаря і його дружини, спокушає чоловіка-слугу і бере його в помічники, стає частиною підпільної революційної організації. Вона каже: «Мене звати Джун насправді!» (Червень). Вона бреше, либонь. Підпільна група, куди жінка потрапила, зветься Мейдей. (Травень). Вона вигадала собі те ім'я. Особистісний розпад рідко має зворотну силу. Фінал відритий. Замість того, щоб повідомити, чи вдалася жінці втеча, авторка робить крок назад і наводить протоколи, в яких було проголошено створення нового режиму. Цей фінал іронічний, бо не ясно, чи йдеться про крах Гілеаду й оголошення його спадкоємця, чи, власне, про створення Гілеаду. Здається, це і є відповідь, неоптимістична. Але варто звернути увагу і на таке: де Лазар? Є Марфа, Марія, де є їхній воскреслий брат. Де є чудо.

«Орфей і Еврідіка», Чеслав Мілош

Коли вакханки роздерли Орфея на частини, то його голова продовжувала співати. Він не спромігся повернути Еврідіку, але подолав саму смерть. «Орфей і Еврідіка» – одна з останніх поетичних книжок Мілоша, оприлюднена 2003 року. Власне, це дуже коротка поема. Ліричні поети, – попереджає він уже на початку, – мають холодні серця, льодяні. Це добровільне каліцтво, воно дарується разом із поетичними талантом.

Пекло має на вході скляні двері. Орфея сліпить дальнє світло нічних авто. Лабіринт коридорів. Довго спускається ліфт. Синє світло енергоощадних ламп. І гавкіт електронних псів. Персефона погоджується повернути дружину, він заслужив другий шанс завдяки своїм пісням. Але поки триває зворотна подорож, до Еврідіки не можна говорити. Він не порушує заборони. Але коли здійнявся на поверхню, то був уже сам. «Але пахли трави, низько гуділи бджоли./І заснув, щокою припав до розжареної землі».

Окрім назви поеми, ні він Орфеєм, ні вона Еврідікою не зветься. Подорож коридорами, ліфтами і скляними дверима – це опис лікарень і моргів. Електронний гавкіт – це ритуальна музика, яку передають у залі прощання через динаміки. Реальна смерть реальної людини, пам'яті якої поемі присвячено – дружини Мілоша. Але сенси тут ширші за скорботу.

Чому Персефона? Мав бути Аїд. Коли Гермес приводить Еврідіку, то Персефона з простору поеми зникає. Може, це одна особа? Спокушена і викрадена смертю дівчина. Персефона ж вітає його засохлими яблуками, вона віддається йому. А Бога, хай і тільки в ролі Володаря підземного царства, самого тут немає невинувато. Якщо бог всесильний і милосердний, то звідки береться таке зло, як нагла смерть молодій жінці? Отже, Бога нема.

Чому він співає дорогою в Пекло і мовчить, коли йде з нього? Тут можна так сюжет зрозуміти: Еврідіка не пішла за ним, бо не почула пісень, за якими мала слідувати. А всі його пісні натомість звернені до неї, значить, є порушенням заборони. Він хвалиться перед богинею царства мертвих (!), що всі свої пісні складав на славу життя (!). Це хизування, про яке він дорогою назад і згадає, і засоромиться, і перелякається: «Знав він, що мусить вірити, і не умів вірити./І довго мусила тривати непевна яв/Своїх же кроків». Це те, за чим він пішов у пекло, і чого він там не знайшов. Тому й Еврідіку в поемі не названо жодного разу. Бо справжнього імені Бога ми не знаємо.

«Бог – це суто наша потреба, щоб захват не минав і любов тривала» (так Томас Венцлова відреагував на поему Мілоша). Іншими словами: протестувати проти смерті – це підривати власну віру.

Це ж насправді головна тема Мілоша-поета. Пошук імені Бога. В «Орфеї» воно, здається, прозвучить. Він спустився в пекло, і він співає – бо йому страшно і соромно. Дорогою він бачить тіні, і деяких впізнає. «І зустріти боявся тих, кому спричинив зло./Але вони втратили, здається, здатність пам'ятати./І дивилися повз, байдужі до всього». Його привела сюди не любов і навіть не скорбота. Провина, точніше: почуття провини. І згадається раптом початок про льодяні серця поетів. І фінал, де шока мирно покоїться на розпеченій землі.

Найвідоміший грецький роман ХХ століття, за який, зокрема, автору погрожували відлученням від церкви, але згодом Ватикан погодився «відлучити» тільки книжку. Всього лише.

Казандзакіс взявся переписувати історію Ісуса, занадто вільно повівшись із догмою про божественне походження Месії. Припекли письменника за це добряче, роман із певного часу видають із авторською передмовою, де він пояснює: книжку написано з повагою до Спасителя, якого робить Богом саме людська його природа. І взагалі, це книжка про суперечку тіла і духу, а що сильніші в цьому двобої суперники, то більше радості для Спасителя. Казандзакіс лукавить. «Спокуса» починається з хресного ходу, Христос несе на Голгофу хреста. Але розпинають не його. Він — тесля, який погодився виготовити хрест для страти того, кого євреї вважають Месією (помилилися, ясно). І тепер за це його проклинають у Назареті, і матір його прикриває від сорому обличчя.

Всі чекають на Месію. Його провістили, знаків було вже достатньо, але Спасителя все немає. Марія, її паралізований чоловік Йосип, брат-рабин — вони всі знають, що Ісус — обраний. Свідомий цього і юнак, який чинить спротив покликіві, бо вважає, що він одержимий дияволом. Та він і справді бачить Дияволицю в пустелі (так, жінку).

Банда Варави, яка волочиться пустелею і перевіряє всіх потенційних Месій, бачить всуціль зворотні ефекти: люди тут же беруться доводити, які вони грішні. Це робить і Ісус: за-напастив Магдалину, влаштувався розпинати одновірців. Із Магдалиною там таке склалося. Ще трирічним хлоп'ям він довів її до екстазу, таку насолоду вона тепер шукає в інших чоловіках. Ісус же бути з жінкою не може, в її присутності в нього починаються епілептичні напади.

Кінець-кінцем Ісус у Казандзакіса витримує ті три євангелічні спокуси (в іншому порядку, 3-1-2) і приймає свою долю. Спокусу скеровано проти Ісуса-людини, божественна природа Ісуса її перемагає. У Казандзакіса це — не перемога. У світі Казандзакіса момент, коли припиняється боротьба, означає смерть, і неважливо, чи передувала смерті перемога. Автор «Спокуси» не пише земної біографії Ісуса, він бере сюжети з Євангелій, але наповнює їх ідеєю Бога як «живильної сили».

Легко впізнати, чи роман перекладали з англійської: тоді він буде зватися «Остання спокуса Христа». Христа у Казандзакіса немає, ні в назві, ні в романі. Його звать Ісусом, але найчастіше так, і саме в такому порядку від першого розділу до останнього: Син Теслі (поки живе в Назареті), Син людський (у монастирі перед сповіддю), Син Давида (після хрещення), Син Божий (перед розп'яттям). Чоловік усвідомлює себе як Месію, і міняються його імена. Тільки він не буде Христом ніколи. Позаяк саме на хресті відбудеться остання спокуса. Ісусу показали, яким би було його життя, якби він відмовився від місії. Воно було б щасливим. Його земля родить хліб і виноград, його дружини Марфа і Марія родять дітей. Тільки болять часом старі рани на руках і ногах. Але він приходить до тями, розп'ятим на хресті. Вибір зроблено. Останнє слово в романі приблизно так звучить: «буцімто-почалося». Ісус у романі Казандзакіса не воскресає.



Ганс Шнір насправді клоун. Професія така: комічний актор. І бачити світ протягом роману пропонують саме його очима, адже роман монологічний. Гранично конкретна назва.

Хіба тільки згадати, що клоунський грим очі гротескно збільшує. Ганса дратує все, він показово перебільшений у критиці всіх і вся. Зараз він не при справі, правда. Та й втратив віру в себе після розгромної рецензії, але судячи з його монологу, він – рідкісної сили сатирик. Гротеск – однозначно його метод.

А ще клоун (як і блазень) – це жертва-заміщення, це «зворотний бік» короля, клоун у всіх обрядах – завжди другий і завжди слідує за королем та наслідує його. Хто ж у тих перебільшених клоунських очах Шніра «король»? Просто: батько.

Батько в Ганса – мільйонер, він задіяний у вугільній промисловості, тобто фактично заробив гроші «на війні». Ганс першим зустріне саме батька, коли нарешті повернеться до Бонна, де народився. У молодого Шніра – темна смуга: все життя в роз'їздах, втомився від того, кохана Марі пішла до іншого, та й пиячить він не дай боже. Батько таким сином, очевидно, не натішиться. Родини як такої, правда, давно вже не існує. У Ганса була сестра Генрієтта. Батьки наполягли, щоб вона записалася до війська під час війни, і дівчина загинула. Батьки переконані, що жертва була необхідною, що вона священна. Брат Лео навернувся в католицизм, вчиться у семінарії, родина від нього відвернулася. І от Ганс – універсальний невдаха, приїхав просити грошей. У фінансовій та емоційній підтримці батько йому відмовив.

Ганс – дитя першої німецької повоєнної генерації. На її долю випала стрімка трансформація особистих і культурних цінностей у суспільстві. Є така дуже відома теза, яка почасти стала афоризмом: перша повоєнна генерація німців сформована радикальним небажанням бути німцями. Не соромом, це буде пізніше, а саме нігілізмом. Це випадок і Ганса. Та його батька – переконаного націонал-соціаліста. Небажання бути німцем тут виказує себе в небажанні бути сином. А це вже складніше. Тут є, либонь, варіант не бути тільки.

До батька земного додається ще Батько небесний. Перше, що Ганс скаже про себе: я клоун. Друге: не належу до жодної церкви. Марі пішла від нього насправді не через іншого чоловіка. Вони вже планували побратися, коли виникло питання про релігію майбутніх дітей. Марі – католичка. Ганс якщо щось і сповідує, то запеклий антикатолицизм. Католицизм у повоєнній Німеччині активізувався, під егідою церкви формувалися культурні осередки молоді. Для Ганса очевидно: це нова генеральна ідея на кшталт нацизму. І розмови про благодать тільки передують черговим і цілком реальним «священним жертвам». Люди прагнуть бути рабами – релігії чи ідеології, нема різниці. Клоун веде боротьбу не з церквою, не з державою, а з самим Батьком – і то по всіх фронтах. У фіналі роману він співатиме на вокзалі сороміцькі пісеньки про Папу Римського, і люди кидатимуть жебраку монетки.

Бажання людини не бути слід поважати й задовольняти. Двадцятисемирічний Ганс себе послідовно і зі знанням справи знищує. Скоро-скоро його бажання здійсниться.

Хто той Годо? «Чекаючи на Годо» — різновид давнішнього «Месія прийде»? А хіба важливо, хто він, якщо вони його так і не дочекаються? Обіцяв же бути, казав же, що от-от буде. Це найвідоміший із драматургічних фіналів у ХХ столітті (і нестерпно-прекрасний, між іншим): «Владімір. То, може, підемо? *Естрагон*. Пішли. Вони не рухаються. *Завіса*». Усі чекають на когось, хто так і не приходить. Усі знають, що мають піти, і ніхто нікуди не йде. Виглядає як присуд. А дарма. Бо так виглядає надія. Її просто таааак давно не було в літературі, що всі забули, на що тут надія схожа.

«Годо» належить до «театру абсурду». Але це той різновид нонсенсу, який можна пояснити. Ба більше: таких пояснень може бути достолиха, і всі адекватні. У тому й проблема. Яким же має бути питання, щоб на нього було кількесот правильних відповідей? Беккет майстерно стирає різницю між кататонією й анестезією; його світ — це така безперервна «середня температура по палаті»: інформація постачається достовірна, але беззмістовна. От наче випадково Владіміра один раз назвуть Альбертом — «благородним». Альберт — популярне серед монархів ім'я, це такий собі вільний переклад «Владіміра». Щось це значить? Навряд.

Естрагон і Владімір — безхатченки, один вічно збуджений, другий так само показово флегматичний. Вони проводять дні, чекаючи на Годо й обговорюючи всяку очевидно і неймовірно важливу дурню. Уже п'ятдесят років, між іншим. Час від часу до них приходить хлопчик, рекомендується посланцем Годо і просить іще зачекати. Зустрічають вони ще одну притрушену парочку — позера Поццо і його раба Лакі, які наступний раз повернуться один сліпий, другий німий. «Владімір. Завтра повісимося. *(Пауза)*. Якщо Годо не прийде. *Естрагон*. А що, як він прийде? Владімір. Тоді ми врятуємося».

Вони уже врятовані, просто не помітили цього. Зауважували в цій п'єсі ремарки? Вони тут теж — «репліки героя», того-хто-говорить-ремарками включено в діалоги на правах усезнаючого співрозмовця. Це теж голос персонажа; давайте припустимо, що цього незазначеного в списку дійових осіб героя звать якомсь репрезентативно. Може, Годо? У Лакі в п'єсі є величезний монолог — весь побудований на каламбурах, іграх, жартах, парадоксах, суцільний потік без розділових знаків і пауз. Ремарки до цього монологу Беккет виніс на поля, вони буквально ідуть паралельно промові. Він співрозмовника коментує, але не хоче переривати. Зрештою, Лакі в своїй наукоподібній абракадабрі міркує про форми присутності Бога в світі. Нескромно було б Богу його в цей момент перепиняти, проявивши себе.

Вони весь час там говорять про ноги: хворі ноги, спухлі, замерзлі, загубили взуття, знайшли якесь навзамін, але непідходящого розміру, падають штани, він заплутується в них. Ну і це фінальне про «ніхто нікуди не йде». Та й «годо» (godillot) у французькому сленгу має якийсь стосунок до копняка. Не ясно, чи дочекаються вони того Годо, але схоже, що він їм приготував уже добрячого підсрачника.

Беккета до смерті діставали питанням «Хто такий Годо?». Він завжди відповідав однаково: «Аби я знав це, то написав би про те п'єсу».

«П'яний корабель», Артюр Рембо

Програмний свій вірш Рембо написав 1871-го. Йому тоді було сімнадцять. «Корабель» увійшов до легендарної книжки Верлена «Прокляті поети» в 1884-му. Судячи з єдиної його рукописної копії (рукою Верлена), то записувався вірш із голосу. Але це не недбалість автора. Рембо точно знав, що робить щось кардинально нове. І як це назвати: народженням поетаясновидця.

Корабель втратив команду (яку вбили «крикливі індіани») і з захватом віддається стихіям. Навіть якщо вода заливає трюми, то це сакральний акт очищення, ледь не хрещення. Корабель, ясно, збився з курсу, заблукав і гине. Проста історія. І таке ж очевидне ототожнення поета і того п'яного від свободи корабля. Весь вірш – це посилення однієї розгорнутої метафори. Я = корабель.

Це зараз такий поетичний прийом здається звичним. Писати від імені корабля, з яким себе ототожнюєш, на той час було «культурним шоком». І цілком відповідало поглядам Рембо на місію поета. Відповідно: якщо поет приносить звітам щось, що має форму, то воно має бути оформленим.

Вірш, написаний іще до винайдення кінематографу, на диво кінематографічний. Він має різкий і швидкий темп, стрімке наростання образів і таку ж стрімку їхню зміну. Від залитого блювотою і кров'ю трюму до бурунів злих, як актори античної трагедії. Попри всю динаміку ритму й образів, заскочує: це ж вірш про пасивність! Корабель буквально пливе за хвилями, він тут нічого не вирішує сам. Якщо звітам поету прийшло щось безформне, то воно має бути таким.

А розрізнити, де корабель, де людина у вірші насправді можна. (Для цього треба глянути точний переклад – і є з чого обирати: вірш сотні разів перекладали). Всі іменники в цьому описі співвідносять із характеристиками корабля: мій корпус, мій руль, мій кіль, тощо. Всі слова, на позначення дії чи переживання – з людськими якостями: я відчуваю, я хотів, я бачив, я шкодую тощо. Бути чи жити? Мабуть, десь така різниця між кораблем і поетом. Те, що ми є, і те, чим ми є, залежить не від раз і назавжди даної предметної характеристики (я корабель), а від того, куди ми тепер, будучи кораблем, попливемо. Це різниця між індивідуумом і особистістю. А в координатах Рембо – різниця між людиною і поетом: «Поет відповідає за людство, навіть за тваринок».

Інколи цей вірш читають як історію політичного активізму. Той корабель зустрічає торговельні судна, обходить стороною, воєнні стяги, обходить стороною, у фіналі зіткнеться з баржами каторжан. Кажуть, Рембо, який брав активну участь у Паризькій комуні, оплакав її в «Кораблі» гідно. Так само є припущення: це вірш про дорослішання, якого не уникнути, а хочеться. Насправді: в першій частині кілька разів згадано дитину, і деякі метафори будуються на цьому образі (як-от, «глухий, як мозок дитини»). І на рівні звукопису там відтворюється дитяче мовлення. Ближче до неоптимістичного фіналу «дитина» зникне повністю. (Не дивуйтеся, інколи «Корабель» читають як переспів Одкровення святого Іоанна, і що з того?).

Поетія – це розлад усіх почуттів, він казав. Здається мені, що «Корабель» – якраз вірш про те, як пишуться вірші. У реальному часі, так би мовити. Ще не кіно, але уже перформанс.



«Палімпсести», Василь Стус

Збірник, опублікований 1986-го (по смерті автора), містить вірші, написані в 1971–1977 (роки ув'язнення і заслання). Ті біографічні факти в дужках — це те, про що ми так довго думали і про що не маємо сил думати. Українська література наприкінці ХХ століття має свою збірку невідомої поезії.

Прочитали:

Тут неволя проявляється в повторі небагатьох і скупих деталей: колючі дроти, ґрати, якась вічна калюжа, сосни, ліхтарі, рідше — тюремні наглядачі, ще рідше — побачення з дружиною. Ніколи — товариші по недолі. Поезія інтенсивна, але не подієва. Це книжка, в якій немає жодного ура-патріотичного чи просто політичного вірша. Тюремна лірика Стуса пов'язана зі світом його глибинних переживань, вони не потребують соціального схвалення, підтримки — навіть свідків-однотумців не потребують. Усамотнення й самозаглиблення — може, і не найліпший метод боротьби з самотою, але безкінечно дієвий. «Біда пише мною»: це не потреба осмислити, що сталося, чи зафіксувати, це вища відповідальність самозбереження перед тією бідою і серед тієї біди. «Помолися ще — вчорашньому, коли нема завтра».

Колективна самота? — Ні, це навряд. Рятуються на самоті. Він не писав авто-агіографій.

Прочитали:

Тут є три головні простори, які наділяються відповідним змістом. Квадрат — як щось во-роже, неопозбувне. Це тюремне вікно. Коло — як щось своє, що варто рятувати, точніше: в чому варто рятуватися. Це космос, небосхил. Вертикаль — як щось, чого не можна сягнути і приборкати. «Весь обшир мій — чотири на чотири. Бо надто кругле небо краю. І вертикальний понадірний щем». Але в усіх трьох просторах наявна дуже сильна думка про межу, про обмеження. Вона не завжди негативна. Це питання про «накинуту» форму, яку варто утримати, щоб наповнити її власним змістом. Власне, це питання про збереження свідомості й особистості, яка ту свідомість породжує.

Геометрія як теологія.

Чим бідніший зовнішній світ, тим очевидніше в ньому і в собі насправді важливе, очевидне. В «Палімпсестах» дуже слабкий візуальний ряд. Усе чорно-біле. Хіба там, де проступають спогади про Україну, про Київ, згадки про сина, туга за дружиною, будуть кольори. Але і ті розмиті й неприродні, наче уві сні (а мотив сну тут дуже сильний).

Натомість у «Палімпсестах» усе відкрити, «відтонкоголосить»: грім, ридання, вереск, воання, зойк, лящати, туркотіти, звереснути, голосити — і хрипнути: «усевитончуваний зойк,/крик крику, крику крик». У цьому галасі годі виокремити чітко один якийсь звук. Це внутрішній білий шум, це спроба заглушити самотність, це спроба внутрішньої втечі «до-віку вільного». Це природна спроба загасити чужорідним галасом уже свій власний крик. «Здається, чую: лопають каштани. Здається, бачу: рвуться буйні трави». Тут навіть трави проростають із криком, подібним до крику породіллі. «Невже то — квітень, і шпачиний клекіт,/ачи немудрі кпини, чи чужі/обірвані рулади? Чий же шепіт/урвався на воронованим ножі?»

І він уриває сам себе на кожному рядку, не дає йому природно литися, переносить щось важливе і буквально недоказане на наступний, щоб відтермінувати фінал. Щоб тривав шум. «Адже хвиля пожадана/убиваючи рятує».

«Пані Боварі», Гюстав Флобер

«Емма Боварі — це я!» — відоме зізнання Флобера. До якого тут же пристали кількаторитних романістів. Добре століття психологічної прози, і не тільки французької, пройшло під лозунгом: «Пані Боварі — це ми!». Хтось, може, і вийшов із шинелі Гоголя, але більшість — із нижньої спідниці Емми Боварі.

«Боварі» — історія адюльтеру: змуджена недолюблена жінка шукає собі пригод. Ця тема не мала на меті шокувати непристойністю, точніше сказати: Флобер обрав найбанальніший із романних сюжетів, щоб показати якнайвиразніше новий спосіб його опрацювання. Недарма так припав до серця читачам фрагмент, що його нині найчастіше цитують у психологічній прозі. Зізнання в любові й палка сцена кохання, поки на «задньому плані» оголошують черговий лот на аукціоні й запально конкурують за покупку. Усе на продаж! Кохання як споживання: або сам «вживаєш», або дивишся, як те роблять інші. До «Боварі» зізнання в коханні ніхто не мав права переривати, навіть автор. Відтоді — можна і треба. Умовні одиниці — умовні почуття. А «Боварі» — про небезпеки зловживання.

Шарль Боварі залицяється до Емми, будучи жонатим. Перша дружина вчасно помирає (таки так), і Шарль обзаводить нову. Емма — ідеальна, Шарль її обожнює, але вона нещаслива. Подружнє життя не схоже на те, про яке вона читала в романах. Страждаючи загадковою хворобою легенів (дихати від нудьги не хочеться), Емма, між тим, народжує здорову дочку. Яку тут же забуває. І вбиває час фліртом зі змудженим помічником нотаріуса Леоном. Перейти до справи Леон так і не наважився. А от Родольф — той молодець. Новоспечена коханка тепер вимотує його спробами зробити з поміщика прекрасного принца. Вона готова піти від чоловіка, але тут коханець у кошику з абрикосами надсилає їй прощального листа. Емма збирається помирати. Одужавши від запалення мозку, жінка знову зустрічає Леона. Цього разу він ініціативніший. Між тим, вона вже майже розорила Шарля, але той іще не в курсі. Її борги мають от-от викрити, і щоб уникнути ганьби, Емма труїться миш'яком. Шарль теж на цьому світі не затримується. Їхня донька залишається злиденною сиротою.

Пані Боварі в романі три, є ще перша дружина Шарля і його матір. Героїня, звісно що, — Емма, але її тезки тут мають підказати: історія Емми типова. Реальність не збігається з ідеалом: коханці не схожі на зачарованих принців, не всі проблеми вирішує доза миш'яку, наряд чи ти можеш собі дозволити замський палац, навіть якщо твій весільний торт був у вигляді такого палацу з гойдалкою, на якій бавився шоколадний амур. Боварі — це дон Кіхот на новій спіралі соціального життя. І це вже не смішно.

Флобер казав, що має для масштабного полотна тільки одну фарбу — сіру. Насправді найбільше в романі жовтого, це колір Емми. Але тут більше важать запахи. Їх неймовірно багато: широчезний спектр квіткових, кулінарних, а ще більше — гнилизни. Емма в роман знайде разом із запахом гною з конюшні. А піде з запахом мирри, якою її соборують. Сотні різновидів штучності в житті Емми: від лицемірства до літератури. А запах тут ніколи не бреше. Нюх, до речі, в ембріона формується першим.

«Перед сходом сонця», Гергарт Гауптман

Мінздоров'я попереджає: зловживання алкоголем... Нобеліант Гауптман Мінздоров'я підтримав би. Втім, його цікавлять доконані наслідки отого зловживання. А ще більше: сама природа і (буквально) драматургія узалежненої людини. Алкогольна тема тут — це так, для «зухвалого реалізму» (як те назвали обурені «чорнухою» читачі п'єси).

Сілезія кінця 1880-х. В маєтку Краузе живе успішний інженер Гофман із вагітною дружиною. Це маєток тестя. В обійсті з'являється Альфред Лот, товариш Гофмана зі студентських років. Лот встиг відбути ув'язнення за політичну діяльність, за два роки за ґратами написав економічний трактат і тепер працює журналістом. Лот — фанатик, що підсідає на різні Великі Ідеї. Знайомиться з Геленою, своячкою Гофмана, молоді люди симпатизують одне одному. За вечерею на честь гостя Лот відмовляється від спиртного і проголошує промову про шкоду алкоголю. Всі нервуються. І скоро стане ясно, чому.

Краузе — лютий п'яниця. На ранок повертається додому і починає домагатися доньки (очевидно, не вперше). Пані Краузе все влаштовує: поки чоловік п'є, вона крутить роман зі своїм племінником. Не чинить спротиву батьковим пиятикам і старша донька, Гофманова. Вона сама деградована п'яниця. Уже втратила одну дитину і мала кілька викиднів. Гофман же має план: щойно народиться дитина, покинути дружину і виховувати маля разом зі своячкою. Схоже, у них роман, Гелену ділять батько і свояк. Але тут з'явився Лот і плутає всі карти.

Гелена деякий час успішно приховує від нього таємниці родини. Лот шукає здорову фертильну дружину і часто про це говорить. Друг-лікар, який приїхав на пологи до пані Гофман, спішить відкрити Лоту соромні тайни Краузів. Вирок однозначний: п'янство + інцест = виродження. Лот тут же покидає маєток. У Гофманів народжується чергове мертво немовля. Гелена кінчає з собою. П'яний батько Краузе, наспівуючи, вертається додому з трактиру.

Гауптман у «Перед сходом» орієнтується на актуальні на той час розробки в галузі психіатрії залежностей Огюста Фореля. (Драматург був учився в цього відомого швейцарського психіатра, який створив перші методи клінічного лікування алкоголізму: ізоляція і детоксикація). У Фореля була теорія «інкубаційних станцій» — помірковано питущих людей, які поповнюють ряди клінічних алкоголіків. Вихід із проблеми — повна й абсолютна відмова від вживання спиртного, бо алкоголізм — не соціальна хвороба, а фізіологічна. Лікувати наслідки немає сенсу, треба ліквідувати причину. Втім, патогенне середовище і погана спадковість — тільки один із ракурсів залежності, що їх осмислює Гауптман, очевидний і тому мало цікавий.

«Історичні» причини залежностей стають тут частиною космічної за масштабом драми, в якій людина — інструмент руйнації. Саме інструмент, не об'єкт. Сонце з назви — це не тільки буквальна вказівка на час, коли п'яничка повертається додому з кнайпи, це глобальна метафора. Оновити дух можливо виключно на краю прірви, найтемніше буває перед сходом. Натураліст Гауптман — занадто містик, щоб у народженні мертвого немовляти бачити тільки наслідки хронічного алкоголізму.

«Перетворення», Франц Кафка

Екстремальний ранок одного літературного героя став важким пробудженням для всієї модерної словесності. Прокинувшись від неприємного сну, Грегор Замза побачив, що перетворився на незрозумілу комаху. Судячи з опису, бідака-комівояжер Замза тепер став тарганом. І це початок видатного оповідання Кафки. «Перетворення» налічує 70 сторінок, і то був найдовший текст, оприлюднений за життя автора.

Сильний ефект цього твору виникає від комбінації химерних, страшних, абсолютно незрозумілих подій і того, що герої не прагнуть відшукати їхню причину, а отже, зрозуміти, що відбувається. Ця інтелектуальна байдужість відбивається в мові: сухій, раціональній, об'єктивованій. Це як читати поліцейський протокол про кінець світу. Є факт — факт зафіксовано. До свого перетворення Грегор ставиться як до реальності, яку не можна переглянути чи змінити, тільки прийняти. Так, наче його інакшість існувала і раніше, а тепер просто стала помітною.

Грегор живе з родиною: батьки та юна сестра. Грегор родину утримує фінансово, і єдине, що його фруструє в момент перетворення на комаху, — що тепер цим трьом доведеться неслодко. Показово, в кімнату, де тепер живе комаха, а раніше жив син-годувальник, веде трое дверей — зі спальні батьків, із вітальні, з кімнати сестри: центр дому і «прохідна зона» одночасно. Незручне планування для житла, ще менш зручне — для родини. Втім, під час його «недуги» все зміниться: батько знайде роботу, мати знайде підробіток, у квартиру пустять наймачів, обмежать витрати, сестра знайде роботу і почне шукати мужа.

Насправді найсерйозніше перетворення відбувається не з Грегором, а з Гретою. Цей образ у новелі значно химерніший за комаху, і питань до сестри тут більше, ніж до Грегора.

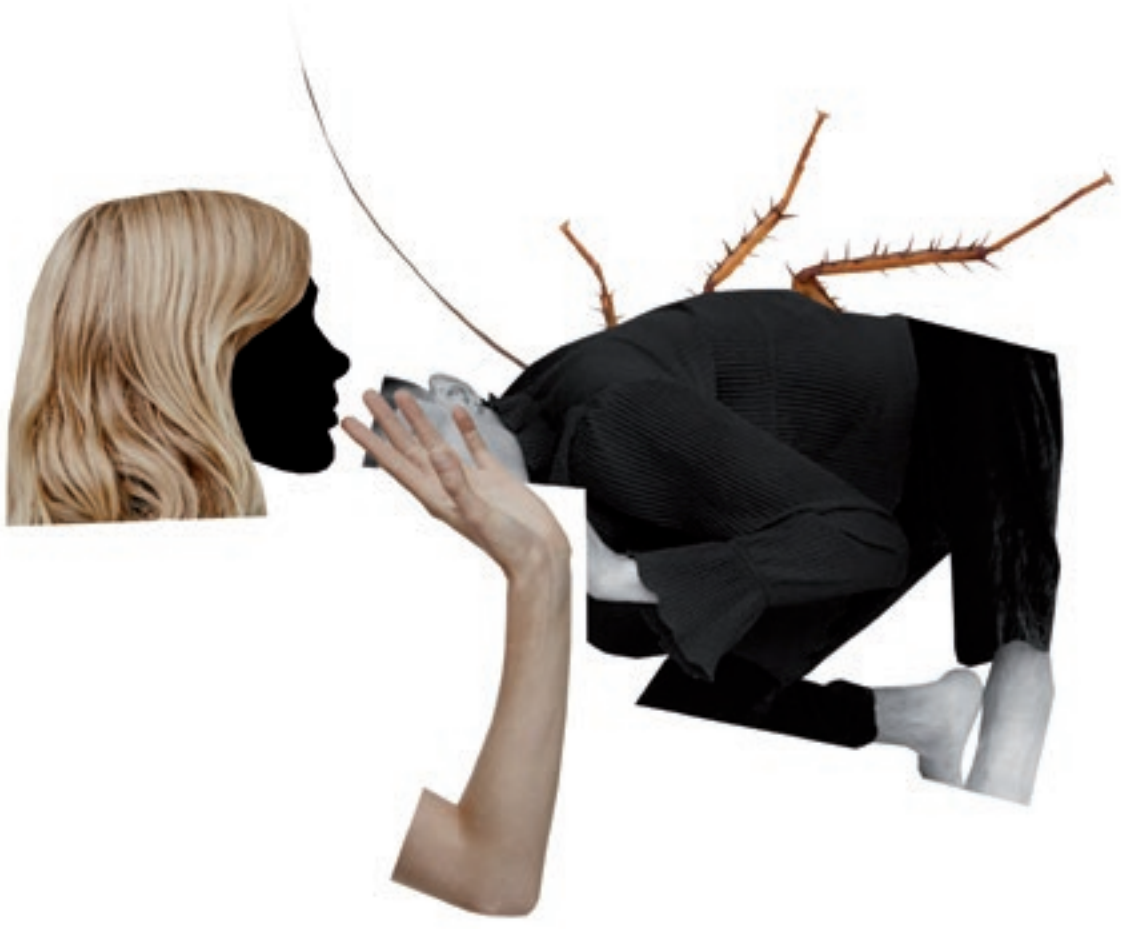
У ніч перетворення сестра не спала. Коли вона вперше стукає до братової кімнати, то вже плаче і вже повністю вдягнена. У ніч смерті комахи вона теж не спить. І коли всі дізнаються про смерть брата, вона вже плаче і вже повністю вдягнена. Чому вона знає про ці події до того, як вони стаються?

Сестра — сексуальний об'єкт для комахи. Новелу, до речі, закінчить репліка, що дівчині потрібен муж. Сестра грає на скрипці, страхопудало потиху виповзає з кімнати і шарпає її щелепами за одяг. По ходу виринає питання: чи він тварина, якщо здатен насолоджуватися музикою? Він насолоджується не виконанням сестри (судячи з реакції інших слухачів, посереднім), а самою Гретою. Уявляє, як, будучи людиною, обняв і поцілував би її в шию — звісно, щоб підтримати її музичний талант. Відверто еротична інцестуальна сцена. Які стосунки між ними передували перетворенню?

Сестра єдина піклується про Грегора, хоча відверто гидиться і боїться. Але саме вона перша і скаже: треба нарешті його позбутися. Хворий і голодний тарган залізе після того під диван і помре. За що вона його карає?

Такі пари, як Грегор і Грета, є чи не в кожному творі Кафки, та існувати в одному просторі вони не можуть. Грегор сходить зі сцени, отруєний яблуком (гріхопадіння!), що його жбурнув батько, начебто захищаючи від комахи жінок.

Одного ранку Грегор змінився. І не тільки він.



Їй пише друг, який «переходить роман-річку». Вона розповідає, що «її капелюх повний образів» і питає, що ті образи мають робити. Відповідь, яка надійшла телеграмою, геніальна: «Хай не пиздять крп це найголовніше і в житті і у прозі крп». Отойво-того-самого жоден із образів постмодерного хуліганського роману Угрешич не робить. Хоча тільки цим її герої і займаються.

Загреб початку 1980-х. Відбувається чергове біенале, яке збирає літераторів – із соц- і кап-країн. І кожен розважається як може. Радянського письменника спокушає студентка-славістка з Відня та підбиває втекти за кордон; перетнувши межу, він помирає від серцевого нападу, а вона виявляє, що переплутала об'єкти і мала б «узяти в роботу» іншого представника з радянської делегації. Феміністка з Данії гвалтує місцевого літературного критика-сексиста і закохується в нього до нестями. Незваний гість – онук Флобера – влаштовує гучні вечірки і таємно запроваджує програму тотального літературного контролю, яка має ствердити художню прозу як культурний продукт (гвалт!). У чеха крадуть рукопис його шедеврального (без жартів) роману, він купує дружині модні труси і їде додому. Угорській авторці перепадає секс, сербському прозаїку – пакет сосисок від спонсорів, шанованому політпрацівнику – інфаркт. Пара прозаїків – хорватський і американський – обкурюються і міркують про патріотизм: обом легше любити Америку, ясно. І тільки іспанський делегат іще до початку симпозіуму потонув у готельному басейні, написавши перед смертю геніального вірша. «До зустрічі через два роки», – прощаються організатори.

Через два роки буде 1989-й, впаде Берлінська стіна. Не у всяку річку можна увійти повторно, тим більше, якщо та річка – роман. «Перехід» із назви – це «форсування»: не тільки подолання якоїсь перешкоди – річки або стіни, або роману; форсувати – це значить іще прискорюватися, штучно підсилювати напруження якоїсь дії, пришвидшити її результат. Вони всі живуть в одному готелі – «Інтерконтиненталь» (до речі, символічно), – чомусь жодні двері тут ніколи не зачинені, але вони всі в ті відкриті двері ломляться, наче стіни пробивають. Головою б'ються, як той потонулий іспанець.

Завершують і відкривають роман біографічні щоденникові нотатки – щось типу нинішніх кумедних постів у соцмережах. Із 1983-го до 1986-го. Їхня тема: письменницька спільнота, фестивалі комунікації, власне, робота над романом та ішіас, на який страждає авторка. Згрубша, ішіас – це коли судини занадто близько підступають до нервів і починають на них тиснути, біль пекельний від того. Про це і «Перехід»: коли автономні системи в межах одного організму занадто близько взаємодіють, а так не має бути. Як реальність та її художнє осмислення, скажімо. Коли письменники починають щиро вважати, що написане ними змінює світ навколо, починається пекельний біль. Тоді треба прилягти і розслабитися. Хай собі тече.

«Про що ти пишеш роман?», – подруга питається. «Про письменників і про рух по колу, який має трішки менше сенсу, ніж рух до мети», – авторка відповідає. «Це буде страшенно нудна книжка», – підсумовує подруга. помиляється, хвала богам.

«Піаністка», Ельфріде Єлінек

Як вірити сучасній психології, то для досягнення успіху має збігтися три чинники: відчуття вищості, загрожувальність і наполегливість. Героїня Єлінек, отже, має всі шанси бути мегауспішною. Вона музикантка, де факто бездарна, але дивовижно працездатна, яка вважає себе недооціненою. Живе з матір'ю-терористкою, яка забезпечує їй постійне відчуття припинення і небезпеки. І повторює якісь дикі дії, сподіваючись на новий результат.

Роман про піаністку має відбуватися у Відні – місті, де «з жирного черева, набитого культурою, з тріском відлітають гудзики». (Єлінек жорстока). Тридцятирічна викладачка музики Еріка захоплюється студентом Вальтером і зізнається йому в мазохістських фантазіях. Юнак спочатку лякається, а потім виконує її прохання – фактично гвалтує. Такий був спосіб Еріки, зокрема, вийти з-під материнського контролю, бо вона після смерті батька навіть спить зі старою в одному ліжку. Таким був спосіб реалізувати свій творчий потенціал, бо Еріка добре розуміє музику, хоча й позбавлена таланту виконавця. Не склалося. З фінальним самогубством – так само неясно. Вона планує вбити Вальтера, але раптом б'є ножом себе – хоча, здається, лише в плече. Складно бути митцем-страждальцем, коли ти не митець.

Мазохізм Еріки читають як наочний прояв війни між статями, бо жінки й чоловіки хочуть різного. «Піаністку» сприйняли як осуд «гендерному» насиллю, написаний мовою насилля (такий собі огидний перформанс). Між тим, Єлінек звертає увагу на садомазохістські практики як на один із різновидів практик споживання, модний-престижний, до речі. Люди як споживачі – це об'єкт авторського інтересу. Герої Єлінек не просто споживають (секс; одяг, на якому Еріка схилена: купує, але не вдягає; мистецтво), вони потребують, щоб поруч був пасивний свідок їхнього споживання. Як ті натовпи, що ходять на концерти класичної музики і не розуміють її.

За такого свідка споживання править і читач роману. Здавалося б, сама історія про старіючу збоченку вляглася на кушетку психоаналітика. Але ні. Прізвище Еріки – Кохут. Вона має тезку – Хайнца Кохута, відомого фахівця з нарцисизму. Тож чуємо попередження: всякий, хто читатиме «Піаністку» як діагноз, читатиме виключно власну «медичну карту». (Ще раз: Єлінек жорстока).

А щоб говорити про насилля тут, слід говорити про «жирне черево» культури. Авторка казала, що її роман – притча про Австрію, яка живе, живлячись померлими великими композиторами. Не тільки композиторами, не тільки Австрія. Скажімо, в одному дитячому спогаді таке: вона випадково торкається члена напівголою кузена і реагує на це реплікою з «Фауста»: «Зупинися, прекрасна мить!». Еріка позбавляє себе цноти бритвою – це з «Зимової дороги» Шуберта, де є порівняння нареченого і леза, а цю композицію вона перед тим у романі виконувала. Та й очевидніше: кімната, де Еріка вправляється в грі, має заграбовані вікна.

А сама організація тексту – звукова, мелодика в романі важлива безкінечно. Ми чуємо світ, як чує його Еріка – занадто гостро. Занадто чітко для того, щоб він нам подобався.

Усіх зачарованих очима Одрі Хепберн тепер треба попереджати: тут, в оригінальній п'єсі Шоу, ніхто не співатиме про танці нон-стоп, і фінал тут — про іншу любов або взагалі не про неї. В передмові Шоу лютує: «Англіїці не бажають знати рідної мови!». Ця п'єса — протокол одного педагогічного експерименту. І вона про те, які проблеми очікують експериментатора, який занадто захопився, граючись у Бога. Розлючено-дидактична передмова Шоу в цьому плані склалася мимовільно, але в занадто іронічну рамку.

Генрі Хіггінс, професор фонетики, опікується квіткаркою Елізою Дуліттл. Він побився з полковником Пікерінгом об заклад, що за півроку навчить дівчину, яка нині говорить на кокні, такої бездоганної вимови, що її неможливо буде відрізнити від леді. Еліза переїздить до професора і бере в нього уроки, які не скоро, але дають результат. Дівчину рекомендують вищому світу як герцогиню. Еліза (їй років двадцять, до речі) знайомиться з Фредді, другом родини Хіггінсів, юнак від неї в захваті.

До старого життя Еліза повертатися не збирається (мрія працювати в квітковій крамниці уже не вабить), для «поточного» життя у неї бракує грошей. Хіггінс пропонує їй і далі жити в нього на правах прислуги, вона ж хоче податися асистенткою до його колеги-конкурента. Ну, і варіант із Фредді теж залишається відкритим. Та й добрий полковник готовий узяти на/за себе «приблудну герцогиню». Ясно, що за рамками п'єси залишається фінальний шлюб. Тільки з ким із трьох?

Згодом Шоу додав післяслово, в якому ошчасливив шлюбом Фредді, у виборі партнера Еліза керується грамотним розрахунком. «Пігмаліон» має підзаголовок «Роменс», це авторська іронія: історія про Попелюшку в нових умовах перетворюється на сюжет про прагматичну сучасну жінку.

Головний моральний конфлікт стосується людської гідності; наше відчуття себе — продукт соціальний. Еліза подякує Пікерінгу за те, що він завжди сприймав її як леді. І різниця між квіткаркою і леді полягає в тому, як до них ставляться інші, а не в манері говорити чи вдягатися. Натомість Шоу міркує якраз про «класові дисплеї». Якщо расу і гендер ми «бачимо» тут же — за кольором шкіри та одягом, то з класом таку саму функцію виконує вимова. Ми класову приналежність «чуємо». Якщо класових ознак можна навчити, значить, класова система не природна, отже, її можна і слід (ре)конструювати. Шоу — соціаліст, із цих позицій він і міркує.

Втім, прогресивність поглядів тут не стосується гендеру, який так само є конструктом, адже Еліза — все ще «трофейна дружина», тим більше тепер, коли її вартість на шлюбному ринку зросла. Не питання, чи бути чиеюсь дружиною. Питання, чиею саме бути вигідніше — тирана Генрі чи «малютка» Фредді. «Пігмаліон» у цьому сенсі — назва не іронічна, буквально: жінка залишається річчю, об'єктом впливу. І між іншим, Еліза — не англійка, теж момент подумати про множинність ідентичностей і способи їх конструювати-котролювати, котрими володіє імперська культура. Адже полковник, який, зокрема, фахівець із санскриту, тут не випадковий персонаж: неможливо уникнути роздумів про «тягар білої людини».



Шокову репутацію «Скляного ковпака» посилила біографія авторки. Американська поетеса взялася писати автобіографію про свою юність у 1950-х через десять років після подій. Видала книжку 1963-го, під псевдо Вікторія Лукас. А через кілька тижнів покінчила з собою. І рік у тому, що роман – інтимна історія дев'ятнадцятирічної дівчини, яка в стані глибокої депресії намагається накласти на себе руки. В США твір не публікувався до початку 1970-х, проти його оприлюднення протестувала родина Плат. Занадто відвертий. Занадто незручний.

Він досі занадто відвертий і занадто незручний. Правда Плат про те, що робить патріархальна спільнота з жінкою, яка не здатна тиску опиратися, – жорстока. Втім, цей роман – саме про опір. Його визначає інтонація, яку інакше як лють не назвеш.

Дівчина приїздить на місяць у сіті, бо виграла конкурс редакторів модного видання. Але мріє вона бути поетесою, і очікує от-от на запрошення на курси до відомого літератора. Зі стажуванням не склалося: масові отруєння замість гламурних вечірок, спроба згвалтування замість легкого флірту. І остаточне рішення: розірвати заручини з іще шкільним приятелем Баді. Згодом стає відомо, що на літературні курси вона не потрапляє, посилюється і без того гострий конфлікт із матір'ю. В результаті – кілька невдалих спроб самогубства, госпіталізація в психлікарню і трішки непереконлива надія на повне одужання у фіналі.

Говорили, Плат писала продовження роману, де її Естер вийшла заміж і родить дітей. Рукопис нібито авторка знищила. Думаю, Естер те спалення схвалила б.

Три міцно табуйовані на той час теми соціально значущого послання Плат – дошлюбний секс, жіноча емансипація і репресивні методи психіатрії.

Естер панічно боїться вагітності. Її депресія починає минати від моменту, коли вдалося роздобути протизаплідні засоби. Втім, більшість романного часу вона незаймана. І її злить тотальне лицемірство, яке дозволяє Баді мати секс, а їй на вибір дає два шляхи. Або стікати кров'ю під випадковим мужиком (так і стається). Або без перестану родити дітей від нелюбого чоловіка (є до того ілюстрація: сусідка-католичка з виводком малюків).

Необхідність для жінки обирати між такими «неїстівними» речами – це і злить юнку. Вона не готова бути або профі, або дружиною. Навколо неї саме такі «двовимірні» жінки: або святі, або грішниця. Неїстівний той вибір буквально: як у вбудованій у роман притчі про фігове дерево, з якого можна зняти тільки одну ягоду і все одно померти від голоду. Жінка дерзновенно переписала міф про безплідну смоківницю. Бо така її воля!

Якщо ж ти вибір зробити не годна, то ясно одне: ти – божевільна. Прямо виражати свою лють юній жінці не годиться, а якщо є правило, то має бути і покарання. Поступовий опис психічного розладу робить цей твір темним і густим, попри яскравий гумор Плат. Скажімо, ім'я Естер Грінвуд – це акронім «Етель Розенберг». Її вбили на електричному стільці того ж літа, коли захворіла Естер. Про аналогію варто згадати, читаючи про лікування електрошоком у психіатричному закладі для жінок.

«Пізанські пісні», Езра Паунд

Паунд має погану політичну репутацію і складну літературну. Фашист-пропагандист і тонка інтелектуальна американська поезія. «Пізанські пісні» — цикл збірника «Пісні», що його Паунд не закінчив. Не було коли, бо строчив антисемітські фейлетони; між іншим, ксенофобії не бракує і в цій книжці. Але, на щастя, є в ній щось іще. «Пізанські» Паунд писав 1945-го в таборі для фашистських злочинців, буквально у клітці. Кілька місяців під розпеченим сонцем, які закінчилися нервовим зривом.

«Пісні» — про пам'ять, але не про людську, а про питому пам'ять мистецтва, адже і слово, і форма, і образ теж мають пам'ять. От її Паунд і досліджує. Як би виглядав перший спогад першого в світі вірша про вбивство? Чому про сходження Орфея у Пекло пам'ятає чи не кожен вірш на правах такої собі родової травми? Хіба ж це не цікаво — перетворитися на сам вірш, щоб зрозуміти, як працює поетична традиція?

Його поезія пластична, тут важать безпосередні відчуття фізичної рівноваги, простору, дотику. Кожна історія, тут розказана, вимагає драматизації і героїв. І «Пісні» нереально складні. Сам Паунд в одній із них пояснить: «Краса — це *трудно*». Він насичує твори цитатами з різних культур. Можете уявити поруч античну Грецію і середньовічний Китай? І як виглядатимуть вірші англійською мовою, куди включено арамейські вирази і китайські ієрогліфи? Але — уживаються. Бо сама поезія Паунда скидається на синхронний переклад із однієї культури на іншу.

У кожному циклі «Пісень» він прикликає якогось «духа», в «Пізанських» Паунд обрав Данте. Взавши собі за модель його подорож у Пекло, автор «Пісень» і собі візитує різних мертвих грішників. Не виходячи з власної клітки, ясно. Прийде до Марінетті, наприклад, шойно померлого футуриста: пліткували про війну, поміркували про небезпеки замилювання минулим, поговорили про бібліотеки. Марінетті просить втілитися в Паунда, щоб продовжити боротьбу. Не ясно, чи вдавалося. Чи от Гвідо Кавальканті, теж поет. Цей розкаже повчальну історію про італійську дівчину: вона завела канадських солдат, які згвалтували її, на мінне поле. І цей вірш написаний один-в-один як писав сам Кавальканті.

Усі прагнуть Паундового тіла, щоб продовжити земне життя. Ці історії — не спроба виправдатися за зроблені самим поетом «ідеологічні помилки», а неможливість зрозуміти саму природу розкаяння. Миротворці — от злочинці і зрадники людства. Бо мистецтво родиться з дієвої ненависті. В цій науці автор «Пісень» годен бути учнем, на нижній сходинці драбини «досягнень і мистецтв». Сходи, щоправда, ті — до пекла. «Я не відмовляюся ні від імперії, ні від багатьох храмів, /ні від конституції, а тим більше — від міста Деіока». Деіока — це ідеальне місто, чії bastioni було збудовано з кількох кіл різної висоти. Паунд часто його згадує, це для нього символ гармонії земних і вищих сфер. Будь-який цикл — ознака гармонії. Перервати коло життя, зупинивши чийсь смерть (миротворці ті, знову) — значить вчинити злочин проти природи і мистецтва. Але природа себе відтворить, каже.

До Паунда в «Піснях» у гості прийде Кассандра. Вони, — він вважає, — колеги.

Книжка кінця 1980-х від живого класика ізраїльської літератури. Глибокий психологічний роман про те, що часто стає об'єктом уваги літераторів: про тонку душевну організацію суворих чоловіків середнього віку. Тим складніше таким книжкам було б дивувати. Ця дивує.

Іоель 23 роки служить у розвідці. Має до того талант, бо здатен відчувати (фізично) будь-яку брехню чи перебільшення. Йому сорок сім, має дочку-підлітка з особливими потребами (у всіх сенсах), дружину — з якою співжиття перетворилося на рівний союз соратників. Поруч іще є теща й мати. Він був на завданні в Гельсінкі, коли повідомили: дружина загинула, нещасний випадок. Иоель звільняється, орендує будинок у передмісті для себе, дочки і стареньких — і занурюється у самоспоглядання. Втрата дружини запустила в ньому якісь психологічні процеси, які уже не є скорботою, либонь. «Пізнати жінку» з назви — це біблійне «пізнати»: і сексуально оволодіти, і пошлюбитися, і насправді знати.

Світ Иоеля подвоюється — і саме тоді, коли він втрачає свою пару. І це неприродна симетрія (яка, до речі, природною і не буває), бо ми все ж бачимо світ очима людини, яка рік по смерті дружини живе «на межі». От до прикладу: його матір і теща з часом стають схожі одна на одну, як рідні сестри. Такий собі побіжний натяк на шлюб Иоеля як інцест. Натяк загостриться: сусіди-американці, брат і сестра, мають теж таке опосередковане кровозмішання за участі Иоеля. Брат влаштовує йому секс із сестрою і спостерігає за дійством. Далі — більше. Иоель і його дочка. Вони не торкаються одне одного, бо це провокує у дівчини напади. Але він спостерігає за нею, коли вона спить. Весь час оцінює її тіло як сексуально привабливе або ні, купує їй еротично-відвертий одяг (мала його не носить). У всі способи відганяє від неї юнаків (бо ревнує, свідомо). І нарешті: поруч із юнкою майже завжди є Патрон, начальник Иоеля — його дублер у цьому варіанті кровозмішання.

Ні, «Пізнати» — не про сексуальні патології, не подумайте такого. Це роман про те, що ми так один із одним пов'язані, що навіть берегів «останніх табу» вже не бачимо. Хочемо чи не хочемо, але ми — частина когось, хто завжди — частина нас самих. Це і значить «пізнати». Найчастіше ж, за Озом, не хочемо ми цього, звісно. Иоель часто цитує тестя: «Врешті-решт, у нас у всіх одні й ті ж таємниці».

Трішки кумедно, цей дуже-чоловічий роман — переспів одного з найнай- про жінку — «Місіс Делловей». Цю книжку Иоель читав, коли дізнався про смерть дружини, і тепер він нею трішки одержимий теж. Тут в Оза спільне з Вулф послання: нас визначає те, що ми втрачили.

У новому будиночку Иоеля є декоративна скульптура: хижак у стрибку. Там якимось кумедно кріпиться задня нога — статуетка мала б або перекидатися, або триматися болтом (а от ні). Иоель весь час повертається думками до того ув'язненого хижака: «Що його тримає? І як звільнити, не порушивши вишуканої композиції?». Прозора аналогія. Одного дня чоловік просто перестає заходити до вітальні, щоб ту скульптурку не бачити... Нас визначає те, що ми втрачаємо і як ми змиряємося зі втратою.

«Пісня про Нібелунгів»

Величезна динамічна поема-епопея рубежу XII–XIII століття, яку за наступні століття розібрали-розідрали на цитати, образи, сюжети. Вершина європейської середньовічної літератури. Ми точно знаємо щось про нібелунгів, навіть якщо «Пісню» не читали. Гріх тих «переносників сюжетів» засуджувати: історія ж захоплива. Зрештою, ті, хто створювали «Пісню», теж брали, де могли. Очевидно, спочатку було кілька героїчних пісень про юнака-королеви́ча і кілька пісень про багатирку-недоторку, із часом вони зібралися до купи. Або ні. Бо колись звернули увагу, що кількість строф у кожній із пісень поеми кратне семи: навряд чи таке можливо при випадковому «склеюванні».

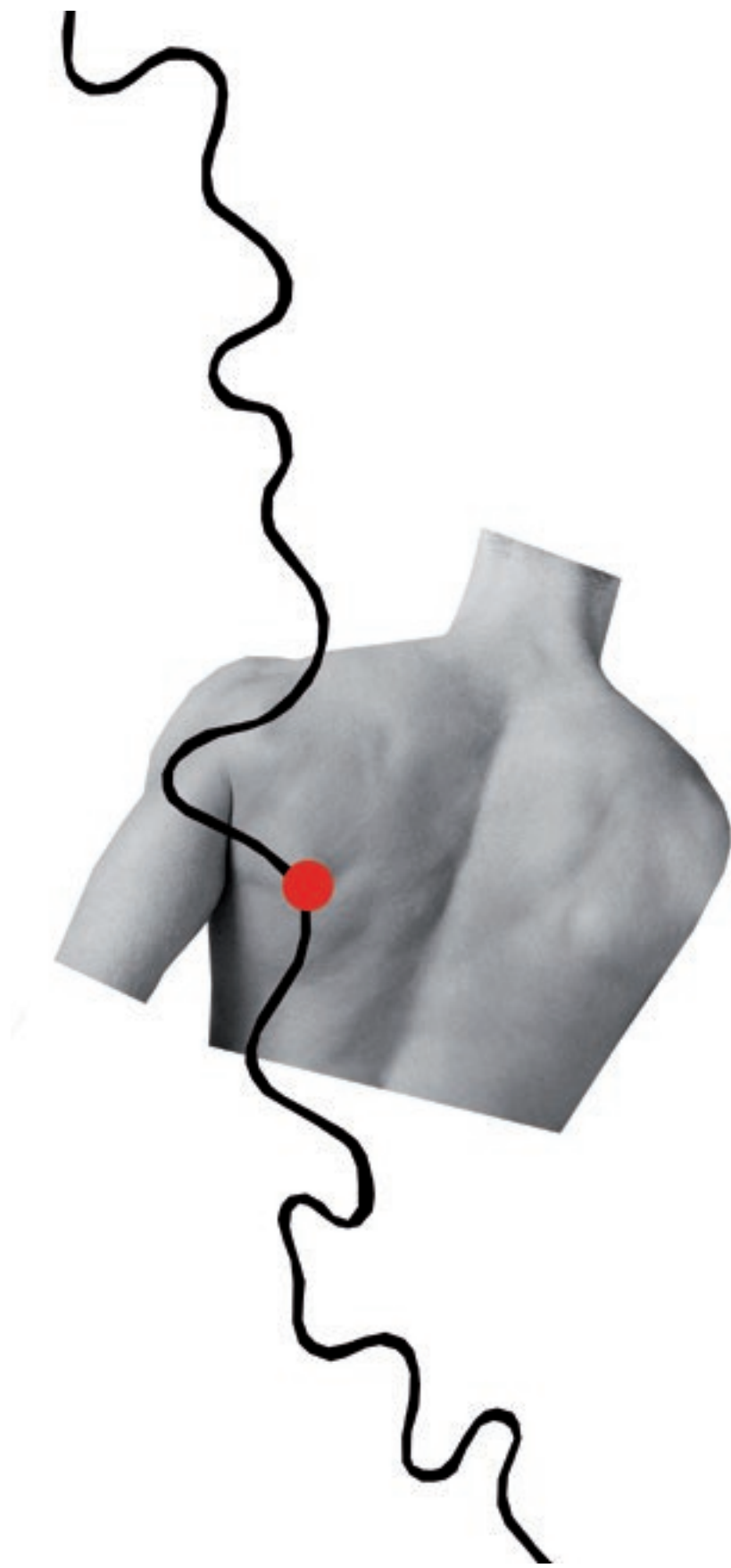
У першій частині «Пісні» герой – королевич Зіґфрид. Він багатий (скарб нібелунгів знайшов), славетний воїн. І він хоче женитися: сватає у бургундців Крїмгільду. Поки триває підготовка до весілля, Зіґфрид іще встигає майбутньому швагеру Гунтеру знайти дружину – королеву данців Брюнгільду. Жінка-воїтелька має сурову вдачу: щоб їй сподобатися, її треба перемогти у воєнних і спортивних змаганнях. Це Зіґфрид замість Гунтера і робить. Ба більше: першу шлюбну ніч він теж за нього відбуває. Коли тайна стає явною, осоромлені бургундці вирішують убити Зіґфрида. Той, взагалі-то, має лише одне вразливе місце на тілі, бо скупався в крові дракона. Обманом у Крїмгільди ту «зіґфридову лопатку» випитують і королеви́ча убивають. Скарб нібелунгів опиняється на дні Рейну.

Героїня другої частини – Крїмгільда, яка мстить за чоловіка. Брати видають удову повторно заміж за короля гунів Етцеля. Через 13 років приїздять до нових родичів гунів на гостини. Крїмгільда стравлює гунів і бургундів. Останні програють. У короля Гунтера жінка вимагає повернення скарбу нібелунгів, їй відмовляють. Вона добиває родичів, але й сама гине.

(Довго сюжет переказую? Опера-тетралогія, що її написав Вагнер за цим сюжетом, триває більше 15 годин. Це до порівняння).

Центральна категорія «Пісні» – честь: їй тут підпорядковано і любов (це не зовсім «наше» кохання, радше служіння), і доля, і помста, і багатство (скарб той і понині шукають, між іншим). Честь понад усе, вона визначає життя лицаря і його дами. Власне, честь стосується і жінки, і чоловіка – тільки в різних аспектах. Крїмгільда, яка мстить за вбивство Зіґфрида, вчиняє «чесно». Її честь тут – не те, що вона перебирає на себе функцію божественної відплати. Зрештою, помста в германській етиці – законна справа родини убитого. Але 13 років у шлюбі з гуном жінка згадує, яку честь їй виказували в країні нібелунгів. І той скарб – її весільний подарунок, до речі, – теж пошана. Вона мусить помститися, щоб відповісти тій честі. Жіноча честь – добра пам'ять про добро, якимось так. Чоловіча честь – клятва і удача. Бургундці загинуть, бо порушили дану Зіґфридові клятву. А з удачею цікавіше. Вона в цьому світі суто матеріальна: якась, либонь, істота, яка супроводжує лицаря, його васалів, його рід. І коли бургундці їдуть до Етцеля, вони знають, що не повернуться – удача їх покинула. Буквально.

Пристрасті киплять вісім століть поспіль. Ще не на одну мегаоперу їх вистачить.



«Пісня про Гаявату», Генрі Лонгфелло

Жіночу психологію розтовкмачують чоловіки. Про проблеми темношкірих пишуть білі. Так воно працює. «Індіанську Едду» – велику епічну поему про мудрого індіанця Гаявату – написав такий собі пасажир «Мейфлауера», американський книжник-романтик Лонгфелло. Переконливий, навіть сумлінний поетичний талант однієї людини став життєвим досвідом і уявленнями його читачів.

За фактологічну основу «Пісні» взято багатотомні розвідки Генрі Скулкрафта про індіанські племена в США середини 1800-х. Скулкрафт був п'ять років суперінтендантом у Мічигані, етнографічних спостережень над тубільцями мав чимало (як «наглядач», звісно). Для Лонгфелло було важливо, щоб «Пісня» була достовірною, він наполягав, що всі опрацьовані ним легенди належать корінним американцям, навіть якщо сама його поезія сягає традицій європейських. Його високою місією було розказати в поезіях правдиву історію країни оджибуєїв – на південному березі Верхнього Озера, поруч із Великим Пісками. Каже він так – ми віримо. До того ж, у Скулкрафта таки згадано Гаявату. Тільки легкий курйоз: реальний Гаявата – ірокез із XVI століття, а не оджибуей, а значить, ідеться про інші землі й легенди щонайменш. Утім, «поетична» правда завжди має привілей над «історичною». Герої-індіанці Лонгфелло такі потужно привабливі, що вони тут же заступили власних прототипів (і на століття вперед).

Гаявата – онук зірки і син вітру. Чоловік перемагає чудовисько і стає повелителем вітрів. Зірка падає з неба і стає мудрою жінкою. Гаявата і сам не промах. Перемагає чудовиськ; вчить індіанців вирощувати маїс і не залежати від примх мисливства; здобуває для земляків нові способи лікуватися; вигадує писемність; учить правильно оплакувати померлих; надає приклад, як закінчити ворожнечу племен через стратегічно-політичні шлюби; загалом дбає про «моральний стан» племені – наприклад, карає за хуліганства типу гри в кості. Завершується поема приходом білих місіонерів. Гаявата вітає служителів Христа, заповідає жити індіанцям із ними в мирі, хоч і передбачає, як загинуть чимало нерозумних племен у кривавих бійках із зайдами. Сідає на свою пірогу і відправляється у світ вічного блаженства. Де на нього вже чекає його ніжна дружина Міннегага, яка померла від голоду.

Індіанці ж із завершенням «Пісні» скопом «відпливли» в передісторію білих американців. Далеку від вічного блаженства. Прикметно, видання поеми супроводжувалися детальними етнографічними малюнками з побуту індіанців і подвійними словничками для перекладу окремих екзотичних слів. Віват, благородний дикуне!

Написано «Пісню» точнісінько таким самим віршем, як і фінську «Калевалу». Епос Лонгфелло мав асоціюватися з «прадавньою правдою». Але, на відміну від «багатоповерхових» метафор «Калевали», чи не єдиний поетичний прийом, який Лонгфелло використовує, – порівняння. Теж наочно. Є вони, індіанці, – є ми, читачі «Пісні». І ми не є вони. Правда, так. Але чия саме?

Лонгфелло казав, що поезія – архів колективної пам'яті, концентрованої громадською риторикою. «Пісня» всуціль розійшлася на цитати. Йому б це сподобалося.

Давньофранцузький героїчний епос — зірка в своєму жанрі: збереглася сотня середньовічних поем про мужні вчинки і доблесну смерть міфічних та історичних (хто тепер цю різницю знає?) персонажів. Усі їх називають *chanson de geste* — «пісня про діяння», коротше: «жеста». І одразу ясно, що головне тут. З'являється на часі людина-герой, чий вчинок змінює хід історичних подій. Щодо «пісень», то вони співалися, точніше: мелодекламувалися (тижнями!), тому особливу увагу тут приділяли мелодиці вірша. Слухачів жести мали, хіба що не зовсім уважних. Часто-часто (навіть і в цій поемі) з'являється рефрен: «Хай запанує тиша!». Отже, тихо будь — починаймо.

«Пісня про Роланда» — суперзірка навіть на цьому блискучому тлі. Хоча її на кілька століть забули і реанімували тільки в 1837-му. «Пісня» розкажує про завоювання мавританської Іспанії і належить до циклу про Каролінгів. Це «жеста короля», попри відсутність його імені в назві.

Тут за взірцевого персонажа Карл Великий: король Франції, який втілює правду і силу, захистить і від «зовнішніх» язичників і «внутрішніх» запродавців, що були розперезалися. Жалісливий і суворий християнин. Карл Великий — реальний правитель, ясно, це той, кого звали «імператором Заходу». Але варто враховувати, що в поемах він «злегка» абсорбував діяння ще й своїх королів-тезок, діда й онука.

В ідеального правителя має бути ідеальний васал (почет робить короля — нічого тут не міняється). Він віддано служить, хоча по природі своїй радше нерішучий. Граф Роланд, племінник Карла, бере участь у битві з маврами в Ронсевальській ущелині (вона сталася 778-го, це на Піренеях). Між іншим, басків-християн, із якими насправді воював Карл, пізніше в «Пісні» замінили на мусульман-сарацинів (хіба так не драматичніше і переконливіше?). Роланд гине, бо його зраджує вітчим граф Ганелон.

Карл Великий тепер має помститися за смерть Роланда і ще дванадцяти перів Франції. Відбудеться судовий поєдинок і Божа кара. Ганелон виставляє на бій Пінабеля, від короля за справу береться Тьєррі. Ганелона покарано.

Природних станів героя два наразі: бій і смерть. І стани ці, очевидно, компліментарні. Світ «Пісні» взагалі — поєднання симетричних величин, які доповнюють одна одну. Є праві — є поганці, є французький двір — є мавританський (вони описані абсолютно ідентичними), є герой — є зрадник. Середньовічний світ (тим більше лицарський світ) має жорстку ієрархію: хтось править — хтось підпорядковується. Таку ж ієрархію мають жести: всіх тут — по «чорно-білій» парі.

З одним але. В бою ніколи (!) сили сторін не рівні. 20 тисяч французів, що їх очолив Роланд, — проти 400 тисяч маврів. 10 полків Карла — проти 20 полків суперника. Сам-один Роланд — проти 400 сарацинів. Навіть фінальний бій «Пісні»: Пінабель — справжнісінький гігант, його суперник — «тріска». Це, здається, єдиний приклад асиметрії тут. Тричі Роланду друзі пропонують покликати на поміч під час битви в ущелині, він відмовляється. Нащо? З героями — сам Бог. Або принаймні король Карл (якийсь із них).

«Пісня Соломона», Тоні Моррісон

Коли 1993 року Нобелівку з літератури отримала Тоні Моррісон, очікуваної лавини пересудів про акцію політкоректності не виникло. А по правді ж: найпрестижнішу нагороду в світі з рук європейських чоловіків одержує чорношкіра авторка, чия літературна діяльність зосереджено в «чорній культурі»! Незвичайний же талант і тривала популярність витончено-провокаційних творів Моррісон не лишили місця для пустих припущень про акт захоплення маргінальних культур. «Пісня Соломона», видана 1977 року, стала першим гучним успіхом Моррісон. Було продано три мільйони примірників роману, книжка протрималася майже шістнадцять тижнів у списку бестселерів.

«Пісня Соломона» — роман-виховання. Це послідовна історія життя одного темношкірого юнака з заможної родини — від народження до смерті. (Скажу так: до смерті, а ви мені не аж так вірте). Від 1932 року до 1965-го.

Його звати Мілкмен Дед (буквально: «Мертвий Молочник»). Дед, «мертвий» — прізвище їхній родинні випадково приписали, коли давали звільненим рабам паспорти: не дочув щось чиновник. А Мілкмен — це прізвисько хлопець отримав уже сам, бо дуже вже дорослим харчувався грудним материним молоком. Уже здогадалися, що головний герой «Пісні» — не герой де факто, а неабиякий невдаха? Він люто боїться не бути таким, яким його прагнуть батьки. Батько Мілкмена — старший Мейкон Дед — власник кількох будинків, де орендують житло мешканці негритянського району. Володіти чимсь — єдиний сенс буття, переконаний Мейкон. Мілкмен, зберігаючи якісь архетипні спогади про рабство, у «право володіння» будь-ким і будь-чим не вірить.

Родина живе на Півночі США, але одного дня Мілкмен рушає в південні штати. Начебто щоб відшукати золото, такий собі напівміфічний родинний скарб. Але віднаходить історію всієї своєї понівеченої рабством сім'ї. Земля хитається під ногами ошелешеного Мілкмена. Йому залишається одного дня просто відірватися від тієї землі. Злетіти.

Книжка починається стрибком із даху: якась божевільна людина з голубими крилами у такий спосіб намагається злетіти. Потім нам розкажуть про містичного прадіда Соломона (так, це він є у назві), який умів відлітати у вирій і повертатися. Наприкінці книжки в небі ширятиме вже Мілкман (або ні — може, таки розбився). Але в романі є рецепт ідеального польоту: «Якщо прагнеш злетіти, то повинен скинути з себе весь мотлох, щоб не тягнуло вниз». Непроста підказка для книжки, де один темношкірий юнак переживає знову спотворені долі предків-рабів. Зрештою, крила Ікару теж подарував батько; фінал пригоди відомий. Саме цей давньогрецький міф «переписує» Моррісон, але присмачує його щедро автентичним африканським фольклором.

Це найбільш «чоловічий» роман Моррісон, бо вона переважно пише про темношкірих жінок. Але і тут є така собі матріарх, Пілат Дед. Вона — одна з Предків. Але здається, що це сама Чорна Сила, богиня-матір. І це вона — єдина в романі — уміє літати, не відриваючись від землі. Ця сумна і красива казка — про неї.



«Поворот гвинта», Генрі Джеймс

Той випадок, коли дізнатися, про що саме ця історія, можна тоді, коли точно скажеш, хто саме її розказав. А так, на перший погляд, – нічим не примітний містичний жахастик про привидів, написаний наприкінці XIX століття.

Щоб розважити товариство на вечірці, Дуглас читає надісланий йому рукопис. Там розказують історію багатого молодого джентльмена, який по смерті брата опікується племінниками Майлзом і Флорою. Він відправив малих у замський маєток і підшукав гувернантку. Дівчина двадцяти двох років, дочка сільського пастора. Це, очевидно, її рукопис. Єдина умова найму: ніколи не турбувати роботодавця.

Невинні малята виявляються розбещеними чудовиськами. Майлза відрахували зі школи, і тепер він бавиться з Флорою у дивні ігри, від яких дівчинка намагається втекти з дому. Гувернантка відвозить дівчинку в Лондон і повертається до Майлза. Бо вона бачить привидів і переконана, що діти з ними теж взаємодіють. Не так давно в маєтку померла колишня гувернантка міс Джессел і слуга Пітер Квінт. Ті двоє були не тільки коханцями, а й зазіхали на дітей. Під час відвертої розмови з хлопцем жінка бачить Квінта і стискає Майлза в обіймах, щоб захистити. Привід зникає, але й дитина помирає.

Нагадаю, це розказано зі слів гувернантки. Вона – свідок явно упереджений, і література вже знає, що не всьому написаному від Я можна вірити. Отже, дві версії наразі:

а) Гувернантка безумна і вигадує, щоб привернути увагу потенційного нареченого, опікуна дітей. До речі, та пані чи не відразу згадає «Джейн Ейр», швидше за все маючи на увазі не долю гувернантки-сирітки, а безумної маніпуляторки Берти.

б) Гувернантка сама збочена. Вона, ніби дбаючи про моральне здоров'я дітей, весь час примушує їх до розмов про секс. І фінальна сцена – це, звісно, сцена вбивства: так виражається гнів на хазяїна, який відхилив її флірт.

Нагадаю також, цю історію нам читають. Це робить людина, незацікавлена в перебігу подій. Хіба має на меті налякати компанію друзів. Отже, дві версії наразі:

в) Дітей справді розбещували. 1898 року тема дитячої сексуальності була страшніша за привидів. Наростала моральна паніка щодо онанізму, яка на початку XX століття набуде просто жажливих форм (типу хірургічного втручання). Пригнічена сексуальність дорослих у «Повороті» цілком відповідає неадекватній поведінці дітей.

г) Діти одержимі злими духами. У світ вторгається щось Чуже – привиди чи безумна гувернантка. Між тим, істерична жінка змогла детально описати зовнішність Квінта, хоча живим його не бачила, а тільки примарою. А ще в книжці разів десять скажуть, що вона неосвічена і має поганий літературний смак. Між тим її рукопис – добрий, навіть вишуканий. І кілька разів вона кине фразу типу «я відчула, що маю бути поруч із привидами, на їхньому боці».

Версія д) запрошується?

д) Безумна збоченка-гувернантка – привид, який розбещує дітей, бо закоханий у їхнього багатого дядька.

Але серйозно: всі версії в «Повороті» – не компліментарні, вони прямо конкурують. Невпевненість читача, до якої саме версії він має зараз пристати, і робить із горор-роману майстерну психологічну прозу. І в цьому «Повороті» неперевершений.

«Подорож на Захід», У Чен'ень

Класична китайська проза 1590-х, один із взірцевих «чотирьох романів». Це романи авторські, але в основі мають фольклорну традицію пінхуа.

У Чен'ень написав фантастичну епопею, за моделлю якої розвивалася згодом уся тамтешня жанрова і «нереалістична» проза. Писався роман «простою мовою» байхуа, а отже, був не тільки взірцевим, а й зразково-популярним. Прикметно, що створено «Подорож» на основі такої реальної події та достовірного документу.

Буддійський монах Сюаньцзан на початку 600-х попрямував на захід, себто до Індії, за священними книгами. Подорож тривала чотирнадцять років. І він привіз до Китаю 657 текстів на санскриті, а по поверненню започаткував відому перекладацьку школу. Монах залишив мемуари, які опрацював У Чен'ень, додавши сюжети відомих легенд. Сповнені здебільшого вигаданими пригодами мандрі Сюаньцзана Шовковим шляхом у ста частинах роману й описано (сто пригод відповідно). До речі, імператор не давав згоди на ці мандрі, закордонні поїздки для китайців були під забороною – Сюаньцзан, найспокійніший і найпоміркованіший із героїв роману, – ще той крутій.

Але «Подорож» стала відомою не завдяки йому, а завдяки іншому герою – царю мавп Сунь Укуну. Поки Сюаньцзан читає настанови про непротивлення злу, Сунь Укун рубає ворогів наліво і направо. Хвацька цар-мавпа – помічник монаха в дорозі, її якраз вчасно вислали з неба за черговий гвалт, що його той влаштував у Небесному палаці: крав персики з дорученого йому чарівного саду. Попри низку суто героїчних учинків, Сунь Укун – класичний трікстер. Навіть Укун – ім'я «того, хто спізнав порожнечу». Важкими зусиллями майже заробив собі безсмертя, але невчасно помер, отруївшись алкоголем. Між іншим, він змусив монаха, до якого напросився учнем, одягнути чарівний обруч. І тепер – щойно свята людина заводила промови-повчання – обруч стискався і спричиняв нестерпний біль. І все одно за подвиги під час мандрів Сунь Укуна «призначили» Всепереможним Буддою.

Є у Сюаньцзана ще один супутник, відверто комічний, а то й комедійний. Чжу Бацзе – свиня, його теж скинули з небес. Ще за життя був гультьям і п'яничкою, але якимсь дивом заробив безсмертя, втім, на небі продовжував «п'яну справу». За бешкети його відправили назад для повторного народження, і от тепер він – свиня. Ненажера, пияк, сексуально стурбований – він весь час вплутує подорожніх у якісь пригоди.

Згодом тут ще Ша Сен з'явиться, трагедійний, либонь, персонаж. Його теж скинули з неба: розбив священну вазу. Він повернувся як демон-людоджер. Згодом теж стане учнем монаха і цілком успішно перевиховується.

Тож обирати, до кого пристати думкою і серцем, можна на власний смак. «Подорож» нині читають і як чарівну казку, як героїчну сагу, як релігійний трактат, як шахрайський роман, як символічну, ба емблематичну прозу: такою вона і є – і то одночасно. Всі три подорожні демонструють принципово іншу реакцію на ту саму подію (оповідні техніки сучасного роману не нагадує?). Така поліфонія насправді – не літературний прийом, а одне з положень буддизму. Зрештою, і шлях їхній – це дао.

«Подорож на край ночі», Луї-Фердінан Селін

NB: хороші твори не винні, що їх написали погані люди. Хоча всі романи Селіна автобіографічні, цей «злобний божевільний» (цитата) навчив читача ХХ століття сприймати твір у відриві від особистості автора. 1932-го Селін оприлюднив «Подорож», і тут же заговорили, що він своєю прозою подолав літературу; і це комплімент.

Якщо запозичити поняття з живопису, то «Подорож» будується на зворотній перспективі. Те, що за логікою речей перебуває вдалині і має бути дрібнішим у зображенні, малюють, навпаки, більшим і виразнішим. Коли йдеться про зміст, це означає: нам розкажуть про незначні дрібниці, а про важливі події промовчать. Коли йдеться про сенс, це значить: людину Селіна позбавлено соціальних і культурних ознак, позбавлено права на самоусвідомлення, її визначає чийсь упереджений погляд ззовні. Ні, не Бога, його тут немає, а Смерті, либонь. Це не голизна немовляти, але оголення трупа. І ми тут – не вівісектори, а випадкові відвідувачі трупарні: дверима помилилися. Незручно, цікаво, соромно і страшно.

Перша Світова. Фердінан Бардамю, студент-медик, записується добровольцем до французької армії. Його відправляють у Фландрію. Він за першої ж нагоди намагається здатися в полон, але не складається. Отримує поранення, потрапляє до шпиталю в Парижі. Тут знайомиться з Лолою, волонтеркою-американкою. Вона його покине, коли Фердінан зізнається, що йому страшно повертатися на фронт. А й не доведеться: напівбезумного від жаху солдата відправляють у психіатричну лікарню, а потім комісують із війська. Фердінан вирішує податися до Африки, під час плавання його чомусь намагаються вбити інші пасажери. В Африці його продають на галери; корабель із ним, невільником, пливе до Америки. Там намагається працювати на всяких дрібних роботах, але вирішує повернутися до Франції і стати таки лікарем. Відкриває медичну практику, а згодом очолює психіатричну лікарню.

На кожному етапі «Подорожі» – від фронту до божевільні – Фердінан зустрічає Леона Робінзона. Той повторює його маршрут, випереджаючи на один крок. Смертю Робінзона від рук коханки на очах Фердінана роман і закінчується. Робінзон – очевидний двійник героя. Він активно шукає смерті, він її знаходить. Герой же зупиняється за мить до. Йому замість смерті цілком достатньо усвідомленого потягу до неї. Брутальна мова, огидні персонажі – життя Фердінана не лякає, просто втомлює своєю дурістю. Та подорож, яка утворює сюжет, не доленосна, вона є тим, чим її в книжці назвуть: пошуком заробітку. Ні про які втрати ілюзій наївного юнака, якого поламало життя, не йдеться. Фердінан – цинічний від початку. Людей слід боятися і ненавидіти, – з цієї думки починається роман. І уточнення: Фердінан потребував двадцять років до війни, щоб це зрозуміти, і короткого перебування на фронті, щоб у цьому переконатися.

Взірцево-мізантропічний роман розгортається в двох просторах: війна і лікарня. Фердінан каже, що вони (війна і хвороба) тільки і надаються, щоб утілити кошмар людства. Що можна їм протиставити? Рецепт для самопорятунку в Селіна – один єдиний: системне боягузтво.



Найточніші в усій літературі вірші про порожнечу. Малларме свідомий: усе написано, всі теми досліджено, всі досвіди зафіксовано. Що робити? Задовольнятися повною відсутністю тем. Чистий аркуш, на якому не буде записано вірша. Дівчина, яка вийшла за двері до того, як у неї можна було закохатися. Квітка не зів'яла, вона не розквітла. Є щось докорінно чисте в тому, що найвідоміша книжка Малларме «Поезії» 1899-го – посмертна збірка. Інтуїтивно вгадана автором і нав'язана читачу пустота.

Він марив «чистою поезією», за допомогою якої можна пізнати «мертве небо». Я поета – єдине джерело і спосіб пізнати реальність. «Я не насолоджуюся красою, я живу нею», – це з одного з програмних виступів Малларме. Створити цілий світ у поезіях? – Для початку поет має створити себе, який той світ спроможний буде побачити. Не річ важить, а враження, що його вона справляє. Не почуття, а момент, коли воно могло б зародитися, але не розвинулося. «Пустота» – найкращий синонім для «чистоти». «І захват! (що не вмів розвинути до міри)» (це вже з книжки цитата).

До збірки увійшов славетний «Сонет на Х» (там рима всюди на «-ікс»), відомий, зокрема, завдяки змістовному звукопису. Наприклад, фраза «ses purs ongles» – «її чисті нігті», прочитана вголос, звучатиме «с'єст пур сон» – «це чистий звук». «Сонет» – вершина заумної поезії, його трактують і досі, і результативно, і безрезультатно. Фенікс розметав попіл, урна не повниться зорепадом, майстер пішов до стигійських берегів, онікс чистих нігтів, єдиноріг терзає голу німфу і громадиться буфет. Сотні потрактувань, але синхронія єдинорогів, які не можуть спричинити біди хіба незайманкам, і фенікс, який відновлюється в полум'ї там, де герої приречені тонути, не витримавши заборон божественного саду (Едем і Потоп, очевидно). Ох, це не тільки на звук еротична поезія, вона і на дотик, либонь, така. Гріхозна, бо про гріх. А може й ні.

У нього багато відсилань до міфології: усе тут прошито феніксами, семургами, криками сирен, сичанням гідр та інших вимерлих потвор. Він так шукає прамову. Складається враження, що навіть творить її з нуля, але те враження хибне. От скажімо, на тому буфеті з «Сонету» притулився якийсь «птікс». Думали, сам його вигадав. Виявилось, що це злегка адаптоване запозичення з давньогрецької, означає «черепашка, мушля», а в ширшому значенні – «щось відсутнє у порожній кімнаті». Вона личить тим німфам і феніксам, а ще біля птікса того – кругова чаша стоїть, що її використовують на бенкеті. Це, власне, часове коло, «відсутнє у порожній кімнаті».

Тут же буде відома «Могила Едгара По». Малларме обожнював По-поета і поділяв його погляд на поезію як на «ритмізовану красу». У цьому вірші все простіше, наче: воюючи з неповнотою слова, яке колись творило світи, а наразі творить філософію, рубаючи голови змії-гідри, сам піддався чарам і тонує у вині. Проміжок між стихіями, куди спромоглася потрапити смертна людина, породжує гнів. «Здригнулась голуба й безплідна самота», але це вже з іншого вірша. Смерть у «Поезіях» не страшна, страшне народження. Це називають солярною драмою: те його сонце родиться холодним і тьмяним.

«Політ над зозулиним гніздом», Кен Кізі

На початку 1960-х широко обговорювали, що психіатрія де факто взяла на себе левову частку каральних практик ХХ століття. Тоді ж оформилася і ширша концепція. Людині, яку ми всі одногосно визнаємо божевільною, суспільство «доручає» невпевненість у власній нормальності і за це ж її карає. Поступово змінився «статус безумця» і в літературі, божевільний — не бунтар-вигнанець, а чільний представник спільноти, аутсайдер в інсайті, якщо хочете. Тоді ж з'явився і роман Кізі.

Назва походить із дитячої лічилочки, вона ж тут править за епіграф. Летять троє гусаків, уникаючи долі забитих господинею курчат, хто — в дім, хто — з дому, хто — над зозулиним гніздом. Вибір, який постане перед Патриком Макмерфі, здається, очевидний. Хоча пісенька не про Патрика, а про Вождя: саме йому її співала бабця. Він тут головний герой. А «куку» в значенні «збожеволів» в англійській мові теж є.

Історію Макмерфі розкажує індіанець Бромден, Вождь. Він теж пацієнт психіатричної лікарні, прикидається глухонімим, так рятується від «нормальної Америки». Вождь переконаний, що старша сестра може гальмувати за потреби час, що пігулки, якими годують пацієнтів, містять електронні чіпи, що контролюють їхню свідомість, а клініка — це Фабрика, підрозділ Концерну, котрий виправляє педагогічні помилки суспільства. Згодом у галюцинаціях Макмерфі теж бачитиме ту Фабрику, бо вже занадто приваблива алегорія. Комбінат описують не як «це», а як «вони». Сестра, між іншим, зветься Ретчед, співзвучно до «гайковий ключ».

У Макмерфі був вибір між лікарнею і в'язницею, от він і вдає божевільного. Макмерфі засудили за згвалтування неповнолітньої, у в'язниці на нього чекає смерть. До того ж саме ця лікарня славиться своїм ліберальним ставленням до пацієнтів. Спочатку Макмерфі заводить тут свої порядки: грає в карти, зриває групову терапію, втікає з друзями-психами на морську прогулянку, влаштовує бійки. Але згодом програє системі (в особі старшої сестри). Та ще й приходить усвідомлення: всі, окрім нього, тут добровільно. Патрик остаточно ламається, коли стає причиною самогубства одного з юних пацієнтів. Намагається вбити медсестру, отримує діагноз: «буйний» і лоботомію.

Вождь убиває істоту, на яку перетворився Макмерфі, і втікає з клініки.

Лікують у Кізі за методом «стимул-реакція». Критика таких методів тут ґрунтується на альтернативних можливостях зцілення, які відкривало ЛСД. Кізі був адептом розширення свідомості через психоактивні речовини. Але нині оцей аспект «медичної реформи» найменш у романі переконливий.

Вождь звільнився? В палаті, де процес контролювався через групову терапію, він уникав «знаків влади», бо імітував глухого. Мовчанка Вождя — це мовчання колонізованого, окрім іншого. Відомий орієналістський образ: Калібан, позбавлений мови. Батько його так само робив: «німів» поруч із білими чиновниками, які претендували на його землю. Методи противу Вождя дієвіші за Патрикові. Пасивний протест системою не передбачений, тому він результативний. Зрештою, цю історію розкажує Вождь. Влада завжди у того, хто розкажує історії. Тим більше, вдаючи з себе глухонімого.

Про нідерландця Ноотебоома говорять як про претендента на літературного Нобеля, що нічого б і не значило, бо мало про кого так говорять, але... Він – автор неймовірно потужної, оригінальної, тонкої психологічної та й просто красивої прози. І якщо випала нагода прочитати тільки один нідерландський роман за життя, хай це буде «Поминальний день».

Артур Дане – режисер-документаліст. Втратив кілька років тому в автокатастрофі всю родину. Відтоді їздить Європою. Довго ніде не затримується: закінчує роботу над черговою ТБ-стрічкою і рушає далі. Цього разу Берлін зустрічає непроханими спогадами і хуртовиною, занадто сильною як на початок листопада, на який і припадає Поминальний день. У нього є двоє друзів – Віктор і Арно, мистецтвознавці-філософи. Має близьку подругу Ерну, з якою час від часу провадить довгі бесіди – переважно уявні. Він взагалі спеціалізується на розмовах, у яких межа між реальним і вигаданим затерта. Нагадаю: Дане – документаліст. Припущу: Ноотебоом – дотепник. Зрештою, Артур спеціалізується на зйомках у напівтемряві, щось таке робить і той, хто розказує історію про нього.

Артур розіграє послідовно два літературні сюжети.

Перший – подорож Одиссея. Колись, іще з покійною дружиною, вони їздили провести медовий місяць на Ітаку, тепер він, блукаючи Європою, відіграє мандри Одиссея у зворотному порядку. Там дівчина з Червоного хреста, яка опікується замерзлими безхатченками, стане Навсікаєю, яка підбрала на березі колись знесиленого мандрівника. Там метро буде підземним царством, а понура старенька з кішками – Цірцеєю. Власник м'ясного ресторану – циклопом-людоджером. Смерть дружини і дитини зрештою перетворюється на шрам, за яким мають упізнати заблукалого батька. А юна студентка – на стару няньку. І головне. Одиссея йде в комплекті з телемахідою, батько і син рухаються назустріч один одному. Тут сина немає, він загинув. Його Артур у тих безкінечних мандрах і шукає, його він і згадує в поминальний день. І до речі, навіть ім'я його вголос не назве.

Другий сюжет – модерний. Артур планує зняти стрічку про Вальтера Беньяміна, і тепер по всьому Берліну шукає слідів історії – в музеях, на площах і в рестораціях. Така собі «берлінська вулиця з одностороннім рухом», побачена голландцем. І ясно, що весь час повертається до теми Другої світової і до падіння Берлінської стіни.

Ці спроби відіграти чужі сюжети у власному житті – теж зйомки у сутінках. Та ще й у захищених для того місцях.

Артур мріє знайти ідеальний відбиток, «слід» історичної події, він зве це *невидимим підписом*. Так, мовляв, має проявитися нечутливість світу до спогадів, що зникають. Неймовірна гординя сучасної людини, яка уявила собі, що щось значить в історії людства. Саме про них цей роман, про тих, хто ніколи не потрапить у музеї і кому не побудують мавзолеїв (Артур полюбляє ці офіційно облаштовані *місця пам'яті*). Арно осаджує друга: «Ми ніколи не зможемо уявити собі стільки майбутнього, скільки маємо минулого». Він, зрештою, правий: майбутнє у світі Ноотебоома не передбачено, отже персональні втрати, як і колективні, значення в ньому не мають.

Напевно, бути гарним — це особливий стан. Історія про гарного аморального/імморального юнака, який не старіє, зберігає вроду, на якому не відбиваються наслідки його ганебних вчинків. Замість цього стає потворним його магічний портрет, схований далеко в будинку. Це відома історія. І вона все ще про неперевершену насолоду бути гарним. І про те, яку відповідальність накладає на людину переживання насолод. Власне, питання якраз у тому «сleşі» — аморальний Доріан чи іммораліст? Про відкидання моралі-в-красі йдеться чи про автопсію моралі за допомогою краси?

Фауст був розумним, Грей — красивий. А проблеми в них схожі: закладають душу за можливість якнайповніше пізнати світ. (Вайльд казав, що всі книжки написані або про Христа, або про Фауста — «Портрет», як бачиться, не про Христа). Грей спокушає жінок і руйнує їх, як і попередник. Але пізнає світ не через сексуальне бажання. Його метод — естетизм, який тим більше розчаровує, що більше контактує з красою. Доріанове екстатичне захоплення актрисою-на-сцені, яка як реальна жінка йому огидна — тому один із прикладів. А про театральну сцену в романі є одна важлива підказка-ключ, до речі.

Доріан слухає оперу Вагнера «Тангейзер». Він прийшов у театр із лордом Генрі, який має складну концепцію гедонізму (її втіленням стане Грей). Юнаку в музиці чується «трагедія його власної душі». Тангейзер добився від коханки Венери безсмертя, але повертається на землю: вічні насолоди недоступні тому, хто не може не відчувати себе смертним, навіть не будучи ним. Прозора симетрія з історією Доріана очевидна, але її перетворено на фарс, щонайменше на іронію. Так само Доріан палко згадає про якусь «жовту книжку», яка його отруїла (це Гауптман), хоча розбестив його цілком реальний Генрі. Так же юнак коїть убивство в бідних кварталах, а уже наступного вечора панує на великосвітському прийомі. Злочин і мистецтво — спосіб отримувати гострі відчуття (Генрі перші «рекомендує» нижчим класам, друге — еліті). Та сама всюди різниця, що й між красивою акторкою і гарною жінкою: як між Прекрасним і Красою.

Думку, що погані вчинки спотворюють душу, взято з «Республіки» Платона й унаочнено портретом, який знову стане зображенням гарного юнака після самогубства Грея. Ідеальний фінал, між іншим, у найбільш естетському сенсі слова «ідеал». Статуя Мітія впала і вбила вбивцю Мітія. Аристотель описував цей сюжет як ідеальну трагічну колізію. Доріан вбив портрет, що його написав Безіл, якого вбив Доріан. Але щось там іще є з тим портретом, окрім готичних/трагедійних спецефектів. Мораліст Безіл, який малює картину, каже, що де факто художник завжди пише автопортрет. Плюс Доріан, який дивиться на власне зображення і фіксує, як воно міняється під поглядом. Плюс Генрі, який дивиться на портрет Доріана, який «зримо» втілить абстрактну декадентську концепцію Генрі. Забагато щось людей в одному портреті. І тут іще Вайльдова фраза з передмови, що в мистецтві, як у дзеркалі, відбивається глядач, а не життя.

«Портрет» — геніальна книжка, бо вона розігрує динамічну «виставу», але написана не про «акторів», а про «декорації».



Книжки, в яких читача прямо звать дурнями, нечасто стають популярними. А от ті, в яких читачів похвалять за їхню глупоту, приречені бути класикою, бо такий тонкий сарказм можна і не помітити, якщо не хочеться.

Сатиричну «Похвалу Глупоті» написано латиною 1509 року від імені самої Глупоти за посередництва голландського мораліста і філософа. У давньогрецькій літературі був такий жанр — евкомій, різновид панегірика. Хвалебну пісню виконували на честь визначної людини, оповідаючи по ходу важливі фрагменти біографії героя. Ясно, це не могла бути пісня про самого себе, автопанегірик. Еразм узяв ту давню відому форму і поєднав об'єкт похвали і хвалителя, зробивши її гомерично смішною. Похвала Глупоті, вона ж — похвальба Глупоти. Розважаючись, людина схильна засвоїти моральний урок легше, ніж нудьгуючи — таким було переконання автора.

Суто літературний момент: уже пізніше «Похвалу» розділили на розділи, спочатку то був суцільний монолог. Інколи промовиця відволікається від головної теми і бовкає, що в голову вскочить. Їй це можна за статусом, так би мовити. А проза отримала і полюбила такі-от немотивовані сюжетом і смислом «переривання» сюжету репліками і подіями, які йдуть у нікуди. Еразмова Глупота каже, що є початком усього нового на землі. І тут не помиляється.

Дурниця — щось зроблене і сказане недоречно, такий собі аналог сміття. Корисна річ, що опиняється не на своєму місці, стає сміттям. Розумна думка, повідомлена не тому слухачу, стає глупотою. Глупота Еразма — розумака і дотепниця, правду кажучи. Вона з'являється в тозі науковця і в ковпаку блазня та відразу повідомляє, що вона — донька Плутоса, бога багатства. І тога, і ковпак, і монета — це все атрибути ритуалів. Глупота ритуальна за природою, дурницями наші дії і думки стають від повторів, що їх ми не усвідомлюємо як беззмістовні повтори. Зрештою, матір Еразмової Глупоти — Юність, не здатна сприймати світ як дурну безкінечність (через відсутність життєвого досвіду, а не розуму).

Найбільша частина твору — портрети тих, хто віддано служить Глупоті: поети-плагіатори, тенденційні риторичні діячі, діалектики-демагоги, богослови-схоласти, правознавці-маніпулятори тощо. Важливо: їх усіх названо тут за професіями, і за місцем роботи на горіхи й отримують. Глупота — їхня професійна навичка, а не особиста властивість чи вроджена якість. Навіть не світоглядний принцип. Отже, Глупоті можна навчитися, правда? Морія-Глупота не раз і назавжди дана, моральні приписи — конструкти, вони штучні. Якщо людство піддається глупоті, воно може піддатися і мудрості; але це значить лише, що людина від народження і не погана, і не добра. Еразм — сміливець. Він спростовує, зокрема, догму про первородний гріх. Хоч це Морія робить.

В одному з французьких перекладів «Похвалу» назвали «Як повернути здоровий глузд». Останній монолог Морії — про те, що щасливе людство — це абсолютно безумне людство. Безум обіцяний праведникам: святим в екстазі й закоханим. Тим, чия душа покинула тіло, тим, хто «вийшов із себе» і не повернувся. Саркастична Глупота описує безум. Чесний Еразм цієї миті описав таки щастя.

«Пригоди бравого вояка Швейка»,
Ярослав Гашек

Питання до солдата Швейка одне, і те питання йому ставитимуть у романі Гашека не раз. Він ідіот чи прикидається? Ідіот, що прикидається — мабуть, така правильна відповідь. Бо інакше як же можна собі дозволити комічно-сатиричний роман про війну?

Уже в передпосиланні до походеньок Швейка в Австро-Угорщині під час Першої світової Гашек вводить свого героя до показового ряду: починає з Наполеона й Олександра Македонського, закінчує Геростратом. Очевидно, що йдеться про способи уславлення героя, де перші два персонажі зробили все, щоб їхню посмертну фаму було складено ще за життя, а останнього нагло позбавили тієї слави. Десь між Македонським і Геростратом оселився Швейк — заслуговує, звісно, уславлення, але хіба у формі доброї насмішки. Адже «якби всі були розумними, то на світі було б стільки розуму, що від цього кожний другий став би цілковитим ідіотом».

Чому тут Герострат, між іншим? Він спалив храм, тобто посягнув на сакральне. Гашек десакралізує чимало концепцій — від воїнської доблесті до чоловічого братерства, від відданості батьківщині до громадянського обов'язку. Зі Швейка вийшов поганий пастух для цих святих корів.

Все почалося з убивства ерцгерцога. Неприємності в собачника Йозефа Швейка почалися, тобто. Триндів у корчмі з приятелем про гарячу новину — потрапив до буцегарні, де його тут же звинуватили у державній зраді, але відпустили, так і не вирішивши, ідіот перед ними чи контрреволюціонер. А от приятель отримав свої 10 років. Далі гірше: варто за повісткою прибути на медогляд в інвалідному візку (бо ревматизм загострився), так тут же: «Симулянт!» — і знову до в'язниці. Попереду ж очікує героїчна служба денщиком у Каца, що супроводжується таємним продажем меблів вічно п'яного начальника. Невдячний Кац не цінує відданості і програє Швейка в карти поручику Лукашу. Але і тут вояку непогано: Лукаш любить тваринок, Швейк знаходить йому чарівного собаку, якого вкрав у полковника. І от майже ні за що — покарання: Швейка і Лукаша відправляють на фронт. І насправді тільки тут усе починається.

Кажуть, що Швейк — національний типаж. Кажуть, що чехи мудро обирають замість «філософії дуба» «філософію очерету», який під буревієм не ламається, а гнеться. Кажуть, що награний ідіотизм Швейка — це спосіб буквально вижити у світі вже справді ідіотському. У сатири Гашека дві конкретні та благодатні цілі: бюрократія і воєнщина. Те, що коїться у війську, не зрозуміти нормальній людині, адаптуватися до абсурдних вимог і наказів го-ден хіба ідіот Швейк (якщо він ідіот, звісно).

Але «Пригоди» — щось більше за сатиру на конкретні соціальні явища. Руйнувалася велика імперія, починалася велика війна — це все сприймалося як така собі репетиція апокаліпсису. Логіка історичних процесів перестала бути очевидною. У чеській мові після-Гашека є прекрасне слово «швейковіна», воно означає пасивний спротив абсурдові: сміємося, щоб не плакати. Такий цей роман: сміх у ситуаціях, яким годився би плач.

Протягом роману (щоправда, недописаного) Швейк не міняється. Кожну хвилину він — той самий. Дзеркало ж у принципі не міняється, тільки відображення чергуються.



«Пригоди Гекльберрі Фінна», Марк Твен

Ніхто не розкаже так чесно і переконливо історію хлопчика-люмпена і чорного раба, як білий чоловік із середнього класу. Правда? Зрештою, Марк Твен насправді написав одну з найвідоміших книжок проти рабства і взірцевий роман про дитинство.

Малий Гекльберрі Фінн, який занудився жити в тихому Сент-Пітерсбурзі й утікає від маляка-батька, рушає у подорож річкою Міссісіпі, прихопивши з собою Джима, раба Гекової опікунки. Двійко втікачів в'язуються в пригоди, поки влада розшукує раба-втікача, який, мовляв, убив сирітку Фінна. Словом «гекльберрі» називають здичавілу лохину, буквально: дрібна ягідка, в переносному значені: скромна людинка. З цієї «мізерної ягоди» заварився в американській літературі ще той компот. Ідеологічно роман – неймовірно суперечливий.

Взаємодію пари героїв сприймають як метафору білої і чорної культури США. Проблема не з Геком тут, а з Джимом. Він добрий, недурний, але забобонний і неосвічений. Коротше, благородний дикун. Усі комічні ситуації в романі провокує саме Джим. Кажуть, Марк Твен використовував стереотипні уявлення про чорного раба, щоб оголити концепцію рабства. Природна чистота Джима корелює в таких ж якостях Гека, тільки він, взагалі-то, – дитина. Варто звернути увагу, що обоє персонажів – під опікою, їхня авантюрна втеча – це виклик тим, хто розказує, як їм жити.

Гек – парія, він син злочинця і сам злочинець (ховає раба). Рабство і дитинство у Марка Твена синонімічні ще й тому, що бути рабом, як і бути дитиною, треба вчитися через складну систему заохочень і покарань. Це поведінкова матриця, що її «природні люди» типу Гека мають поступово засвоїти. Навіть на тій великій ріці, яка у Марка Твена є Свободою, забагато людей подорожнім зустрічається. Наприкінці Гек обіцяє, що дасть драла в індіанські прерії – не випадково. Людина людині у Марка Твена – напівзруйнований плавучий будинок із розкладеним трупом у ньому, в якому впізнаєш батька, що тебе виховав.

Що маємо? Білий хлопчику, дочекайся, поки уб'ють навіженого тата і швивайся освоювати нові землі. Чорний чоловіче, сиди-не-рипайся, поки помруть твої господарі, які, можливо, дадуть тобі волю. Насправді таки скидається на метафору «історичного шляху» модерної Америки.

В постколоніальній критиці є поняття «простір-між-нами», типу буферна зона, яка допускає взаємовплив ворожих концепцій. Гек і Джим на своєму плоту посередині могутньої Міссісіпі – це такий простір, символічний. Роман Марка Твена, написаний «брутальним» діалектом, що його романіст зміг собі дозволити, зробивши розповідачем бродяжку Гека – такий саме простір, уже лінгвістичний. Обоє героїв і «зверху», і «знизу» одночасно: люмпен вищий за раба, білий вищий за чорного, дорослий вищий за дитину, релігійний вищий за безбожника. Це теж «простір-між-нами», але вже соціальний. Спочатку Гек мудро скаже: «Джим – білий всередині», у фіналі визнає: «Джим – чорний». Його свідомість зустрілася з Іншим, якого він не здатен пояснити – це такий самий простір, уже ідеологічний... На цьому тлі здається найбільш іронічним фрагментом той, де твенівські герої гратимуться в індіанців.

«Пригоди Шерлока Холмса», Артур Конан Дойл

Саме так називався збірник із 12 детективних оповідань, які об'єднувала постать ексцентричного слідчого і його терплячого соратника. Книжка вийшла у жовтні 1892 року, і це «золотий фонд» прози про Холмса.

Популярність детектива з важкою вдачею здивувала самого автора. Дойл, ревнуючи, над Холмсом збиткувався відверто. Той відомий факт, що детектив не знає основ астрономії, але є майстром із дактилоскопії — це глум, а не практична порада з техніки запам'ятовування. Адже очевидно, що знання: «Земля рухається навколо Сонця, а не навпаки» не витіснять із пам'яті відомостей про N різновидів попелу.

Шалений успіх Холмса, кажуть, має дві причини.

По-перше, в оповіданнях про нього дбайливо описано повсякдення читача. Пригоди стаються на залізниці, в них задіяний телеграф і пошта, новітні охоронні системи типу хитромудрих сейфів та просто впізнавані лондонські локації. Пригоди Холмса відбуваються у реальному майже часі, у такий спосіб сама реальність стає літературною. І як всяка література, такий світ вимагає індивідуального осмислення. Тому і герой Дойла — одинак-детектив, а не управління поліції.

По-друге, світ, у якому трапляються злочини і їх розслідують, світ Шерлока і Ватсона — ідеальний. Річ навіть не в тому, що карають злочинця. Бо це не так. Скажімо, з 12 оповідань збірника десь троє відступників залишаються непокараними, а одна справа нерозкритою. Ширше: все, що відбувається навколо, все, що бачить Шерлок, має зміст і сенс.

Форма квітки, слід чобота на хіднику, дірки на одязі, подряпини на взутті, зламаний ніготь — вони всі є частиною коду, що його Шерлок зчитує. Сигнальна система наступного щодо мови рівня. Кожна річ тут має свою історію. Ба більше, це і є правдиві історії, «прописані» в неприглядній буденності, позаяк люди-то в світі Холмса брешуть — і то кожний, він сам зокрема. Мистецтвом розказувати правдиві історії тут наділена тільки одна людина — Джон, але він і не свою історію розказує, а чужу. Ватсон — лікар: він і складає «історії хвороби та перебіг лікування», протоколіст, а не автор. Він тут — подряпина під килимом на підлозі, десь такого ж порядку розповідач.

«Шерлок» — опозиція історій розказаних, а отже, неправдивих, і історій розшифрованих, а отже, істинних. Істина завжди поруч, просто треба мати до неї адекватний код. Уже в першій оповідці збірника, до речі, вельми елегантно зламали сейф, іще у двох — будуть розшифровувати закодовані (буквально) послання.

Злочинці залишаються непокараними, але їхні історії мають бути розказаними. Вони — не зло, соціальне чи психологічне, вони ті, хто вмикає «Енігму», яка викаже в хаосі навколишнього світу якусь систему. Скажімо, Ірен Адлер. Вона є в цій книжці, більше її ніде в півсотні оповідок про Холмса не буде. Втім, Ірен міцно ввійшла в поп-культуру, сформовану навколо «Шерлока». Її любов-протистояння з Шерлоком — це така собі боротьба «локальних інтелектів», яка вже, либонь, претендує на космологічний міф.

Хай буде так. Шалений успіх Шерлока має безліч причин, із яких найголовніша така. Світ лякає людину, добре було би знати, що десь є хтось, хто розуміє, як це все працює.

«Природний роман», Георгі Господінов

До редактора столичної літературної газети Георгі Господінова потрапляє рукопис незавершеного роману натураліста Георгі Господінова. Збіг імен тут ані зловісний, ані символічний. Письменник, який нині бомжує і від минулого життя має хіба легке, але громіздке крісло-качалку, стару кішку (так і проводить час, розгойдуючись у скверах із кішкою на колінах) та колишню нещасну дружину, розкаже, що знайшов іще сімох їхніх однофамільців. Редактор друкує фрагменти роману, а потім знаходить видавця для книжки. Контракт на видання підпише уже сам, бо письменник зник минулої зими. Нікого ця втрата не торкнула: на порозі стоять голодні кризові 1990-ті, у всіх власні апокаліпсиси. Роман той, між іншим, теж про кінець світу — про «особистісний апокаліпсис».

Господінов — найпопулярніший із сучасних болгарських письменників, «Природний роман» був першою його великою прозою, і знаковою для сучасної Болгарії: чи то спробою за своїти нарешті високий модернізм, чи то стримано привітати постмодернізм.

Чіткої фабули тут немає; складне розлучення, єдина тут до кінця розказана історія фабулою бути не претендує. Болгарин за озвученою порадою Флобера намагається створити твір, який буде триматися не на «силі сюжету», а доцентровою силою самого стилю. Між іншим, його дружину звати Емою, і розлучаються вони, бо вона зрадила і завагітніла від іншого. Не тільки мудрі поради Флобера ідуть в роботу, а й його герої. Підказку ж щодо способу роману він дає в частині, присвяченій мухам. Фасеточне око мухи нерухоме, кут зору кожної окремої грані різко обмежений, але загальний охват у цей час широчезний. Предмет, який бачить муха, вона сприймає як «мозаїку», але на відміну від людини — прямо, а не перевернуто. Прекрасна метафора, щоб описати роман, із якого вольовим жестом прибрали все піднесене і трагічне. Дружина завагітніла від іншого? — А давайте тепер поговоримо про роль і функцію туалетів у культурі.

А «пише, як Господінов» — фраза красива і неправдива. Впізнати, що цей твір написав саме Господінов, можна, у нього є оригінальний почерк. Але він полягає якраз у відсутності чогось літературно-стильового-стильного-визначеного. Природа і пустота. У ролі пустоти — історії, які люди розказують один одному, щоб пояснити, ким вони є один одному. Чорний гумор інтелектуала. Як у вставному епізоді, де грабіжники виносять все, але коли дійшло до телевізора, господиня почала опиратися і навіть віддала перевагу згвалтуванню, бо йшов якраз улюблений серіал. Пустота, кажу ж. А в ролі природи... а от тут усе складніше.

Натурфілософія — наука про початки всього живого, саме це значення «природного» автора цікавить. Початків у природі є чотири: вогонь, вода, земля, повітря. Але є ще два компоненти — любов і ненависть, — що поєднують ті чотири у значно більшу кількість комбінацій. Він міркує про інтродукцію романів, про двотижневі ембріони, про щойно спожиту і перетравлену їжу. Оголосивши початки, Господінов (не питайте, який із) зосереджується суто на комбінаториці. Він шукає свою першоматерію. Але з літер «л», «н», «й», «а», «о» слово «дух» ніяк не складається.

«Проект революції в Нью-Йорку»,
Ален Роб-Гріє

Безумний кіносценарій, і кіно це відбувається в окремо взятій голові й у реальному часі, до чийх подій має вельми опосередкований стосунок. Облуплений лак на вхідних дверях тут може запустити багатосерійну стрічку про садомазо-знущання над красивою жінкою, наприклад. Кліпова свідомість, про яку так багато торочать наші спрагли до візуальних насолод сучасники, – Роб-Гріє ще в 1970-му зробив її способом писати цілком нечитабельний роман.

Зрештою, чому б старі вхідні двері й не показували нам щоразу жорстке порно, якщо ми вміємо те побачити? Світ Роб-Гріє – тотально візуальний: побачити тут, правда, можна все, навіть крик. Тим більше, якщо все виглядає так, наче ту сцену добре репетирували і повторюють знову і знову. Стараються ж люди.

Повтор у романі важливий, його оповідний простір – добре натренована тавтологія. У «Проекті» є абсолютний надлишок подій, тут весь час щось стається, але на сюжет воно ніяк не впливає, і навіть жодної послідовності не оформлює, окрім механічного повтору. Не тільки знову і знову повторюватимуться епізоди з героїнями на ім'я Лора (чи правда, їх є кілька?), персонажами Бен Саїд та W (теж не факт, що тільки двоє). Повтор ситуацій і осіб, у них задіяних, робить їх максимально недостовірними. Зрештою, події, які тут здаються реальними, якраз виявляються інсценуванням роману, що його читає Лора. Чи не Лора.

Серія – це спосіб, у який Роб-Гріє мислить. Повтор – його метод зробити текст максимально агресивним щодо читача. Суцільні «монтажні склейки».

Повторювані сцени насильства, вони і є частиною революції. Роман Роб-Гріє – це звіт про події, які мають підготувати ґрунт для «останньої революції». Ще й тому будь-які дії здаються тут спланованими. Навіть насилля, спровоковане афектом, буде проходити так, як йому продиктує наявний поруч реквізит. Голки завдаватимуть болю, якщо поруч є голки, – все просто. А окрім голок будуть іще пацюки, павуки тощо. У ролі сексуальних рабів – завжди жінки (чи одна й та сама жінка). Та й поведінку жертв описано так: мусить посміхатися, мусить страждати і перебувати там, де мусить. Тут усі мусять, бо так наперед прописано. А революція, між тим, має на меті звільнити пролетарів від рабства (рабів тут вистачає), а буржуазію – від сексуальних комплексів. Задоволення від споглядання порнографічних сцен із тортурами позбавляє від внутрішньої несвободи. Так говорить один із тутешніх персонажів, д-р Морган.

Оповідь іде то від Я, то від Ми. Скільки тих розповідачів, хтозна. Скільки тих закатованих жінок, хтозна. Людина стає серією однотипних виробів. Але це оптимістично вкрай: у світі Роб-Гріє річ є тим, із чого може з'явитися нове розуміння і нове буття. Нью-Йорк тут теж є, між іншим. Тільки попередили: він не схожий на Нью-Йорк. Прямий зв'язок між схожістю і розбіжністю Роб-Гріє знищує: в гранично візуальному творі не можна вірити очам своїм. Та там навіть не ясно, чи у вічко дверей він ту порнуху бачить, чи на самих таки дверях. І хто саме це бачить?

Хороший герой – той, якого два і більше. Хороша книжка – максимально незрозуміла. Хороший письменник – Роб-Гріє.

«Прокляття дому», Дженні Ерпенбек

Впала Берлінська стіна, і тут же, от просто тут же з'явилося в культурі колишньої Східної Німеччини явище, яке назвали остальгія. Над меланхолією, що її породжує спогад про «східне» минуле, такий собі стокгольмський синдром у половини країни, німецька література активно міркує всі 90-ті й понині. Одна з переконливіших відповідей тут – красиво, елегантно і дуже сучасно написаний роман Ерпенбек. Вона зі Східного Берліну, ви ж не здивувалися?

Молодий амбітний архітектор лагодить для нареченої будиночок біля озера. Будиночок біля озера – ідилічний топос, попсовий навіть, не без нарочитості, хай би і вульгарності. Очікуеш щонайменше історії кохання. У цьому випадку не дочекаємося. Ця напрочуд-ідеалістичність – обманка.

Дім збудують 1936 року. Архітектор викупує частину ділянки в єврея-фабриканта, якому зі зрозумілих причин ця земля вже не має належати. Архітектор будинок покинув уже за соціалістичної Німеччини. Він не вписався в новий лад і мусить рятуватися втечею до Західного Берліну. Із країни втікає той, чия професія – «проектувати батьківщину». Від 1940-го і весь воєнний час у будинку живе Дружина архітектора. 1942 року в купальні поблизу дому переховується дванадцятирічна Дівчина, вона єврейка. Остання власниця – Письменниця. Перед початком війни вона, теж єврейка і комуністка, встигає втекти до Росії. Тепер-от повернулася. У 2000-х через банкрутство власниці, онуки Письменниці, дім переходить у володіння державі. Тепер будинок, у якому вмирили, гинули, народжувалися, закохувалися без взаємності, переживали сексуальне зґвалтування і моральне приниження, стає просто «громадською землею». Дім знесено.

Всього дванадцять пошматованих історій мешканців будинку про втечі й (не)повернення. Вони складають вишукану арабеску, щоб актуалізувалося зрештою питання: Велика Історія, розказана через приватні історії, кудись рухається? Творячи певний локус, ми створюємо умови для певної події. Епіграф у романі хороший: «У збудований дім приходиться смерть».

Роман-алегорія, роман-притча. Він не скидається на документальний роман. А ним він і є! Цей проклятий будинок – реальний бабусин котедж, побудований дідусем-архітектором, у якому минуло дитинство письменниці. Та й озеро це теж чітко назване, Бранденбурзьке море. Написати історію власної родини, не перетворити її на епічну сагу, та ще й зробити це так, щоб ніхто того відразу і не помітив – це треба вміти, скажу вам.

Паперові персонажі Ерпенбек – живі люди: її родичі, її сусіди. Вони – не носії певної ідеї. Вони – люди, які жили і померли у віллі біля озера. Авторка розповідає нам історію будинку. Але вона ж нам прицільно розповідає історію-себе. Наша робота: почути цю стриману автобіографічність не як роботу скорботи, а як жах, майже первісний жах людини від власної неспроможності пережити скорботу. Дім, знищений наприкінці роману, мусить бути зруйнованим: щоб перервалося гіпнотичне зачарування культурою каяття і втрат.

«Чому?» щодо карколомних віражів німецької історії ХХ століття у «Домі» не має сенсу. Значно важливіше зібратися з силами і чесно спитати: «Нащо?».

Уявімо в умовному центрі роман про емоційно врівноважених людей, написаний «врівноваженою» мовою (нудний, мабуть). Тоді зліва будуть історії, які описують і досліджують наймізернішу емоцію і ситуацію, яка її породила. А справа — Гемінгвей. Тут жодна емоція не фіксується, жодне почуття не аналізується. Їх прицільно ігнорують. Та й ситуації, які їх породжують, теж від деталізації далекі. Суворі мачо не люблять сопливих балачок.

Тільки парадокс у тому, що отой надлишок «зліва» і отой дефект «справа» — рівноцінні. Все одно читаємо твори як історію свідомо деформованих почуттів. Гемінгвей сентиментальний (не хочете, не вірте). Зрештою, «Зброя» спочатку мала називатися «Коханням під час війни».

Італо-австрійський фронт Першої світової. Фредерік Генрі — американець, лейтенант італійських санітарних військ. Він на війні добровільно. У сусідній британський шпиталь приїждить медсестра Кетрін Барклі. Вона була заручена, але її наречений загинув. Між Фредеріком і Кетрін назріває роман. Починається наступ, Фредерік — на передовій, де отримує поранення. Лейтенанта переводять до шпиталю в Мілані, там нині працює Кетрін. Тут вони граються у такий собі медовий місяць — за повною романтичною програмою. Інтермедію закінчено: Фредерік повертається на фронт, вагітна Кетрін залишається в тилу. Він, втомлений і спустошений війною, дезертує. Від трибуналу обоє втікають до Швейцарії. Тут Кетрін народжує мертву дитину і сама помирає в пологах.

Є така сумна симетрія. Фредерік вшивається з війська після того, як отримав безглузде поранення, потім була неймовірно складна операція, і до того ж, його майже звинуватили у шпигунстві (американців на фронті тоді ще було мало). Лейтенант Генрі відмовляється виконувати свій «чоловічий обов'язок» — воювати і героїчно помирати. Кетрін спочатку довго кається, що не стала повноцінною дружиною нині мертвому юнаку, потім кілька місяців приховує вагітність, щоби згодом померти, так і не ставши матір'ю. Це теж «дезертирство», але вже щодо «жіночого обов'язку» — родити і виховувати тих, хто потім воюватиме і героїчно помиратиме. Радикальна відповідь нав'язаним цінностям, які вже не відповідають світові, що «зламався» під тиском глобальної війни.

Втеча спочатку в елегійний Мілан, а згодом до нейтральної Швейцарії, де ці двоє ладнають собі закритий простір любові й безпеки, — це просто Втеча. Точніше: варіант утечі до Єгипту, у фіналі якої мав би народитися Спаситель. Народилася мертва дитина. В німецькій літературі виокремлюють спеціальний напрямок воєнної прози — «герой повертається на батьківщину». В американській прозі такого особливого напрямку немає. Просто нема куди повертатися, де тебе хтось би чекав. Фредерік виходить зі шпиталю, де щойно померла його дружина і дитина, і просто прямує кудись під дощем. Втеча — не тільки порятунк (ця «зброя» з назви стосується ще й його, порятунку), втеча — це ще і втрата.

Мова Гемінгвея — суцільні еліпси. Він ніколи нічого не договорює до кінця. Для того просто треба мати відповіді. Спадкоємці автора вивчили його рукописи і виявили: «Зброя» мала 47 варіантів кінцівки. Жодної щасливої.

Цю англійську п'єсу створено 1999 року. Наслідком її стало те, по-перше, що тепер будь-який текст, названий драматургією, є драматургією, бо маємо «Психоз» за гучний прецедент. А по-друге, десятиліття після «Психозу» і понині в театральному творі провідним стає шок і агресія, скеровані на читача. Автор бачить у викривленні реальності щось таке огидне, що мусить показати це іншим у такому ж огидно-викривленому вигляді; попри те, що до того те щось, що побачив автор, могло здаватися читачу природним і навіть привабливим. Аудиторія для такого автора завжди ворожа. І це більше за епатаж, це «просто-в-обличчя», in-your-face-theater.

Текст позбавлений будь-якої зовнішньої (на рівні письма: без пунктуації) чи внутрішньої (причина-наслідок) логіки. Але в «Психозі» є ритм і темп, вони вишукані й навіть сугестивні. Якось так: нечітко, зате мелодійно декламована передсмертна записка. Це вона і є. Після того, як Кейн дописала «Психоз», вона покінчила з собою. 4.48 – це час смерті, який авторка наперед оголосила. Цю п'єсу вже встигли вдало назвати автотанатографією.

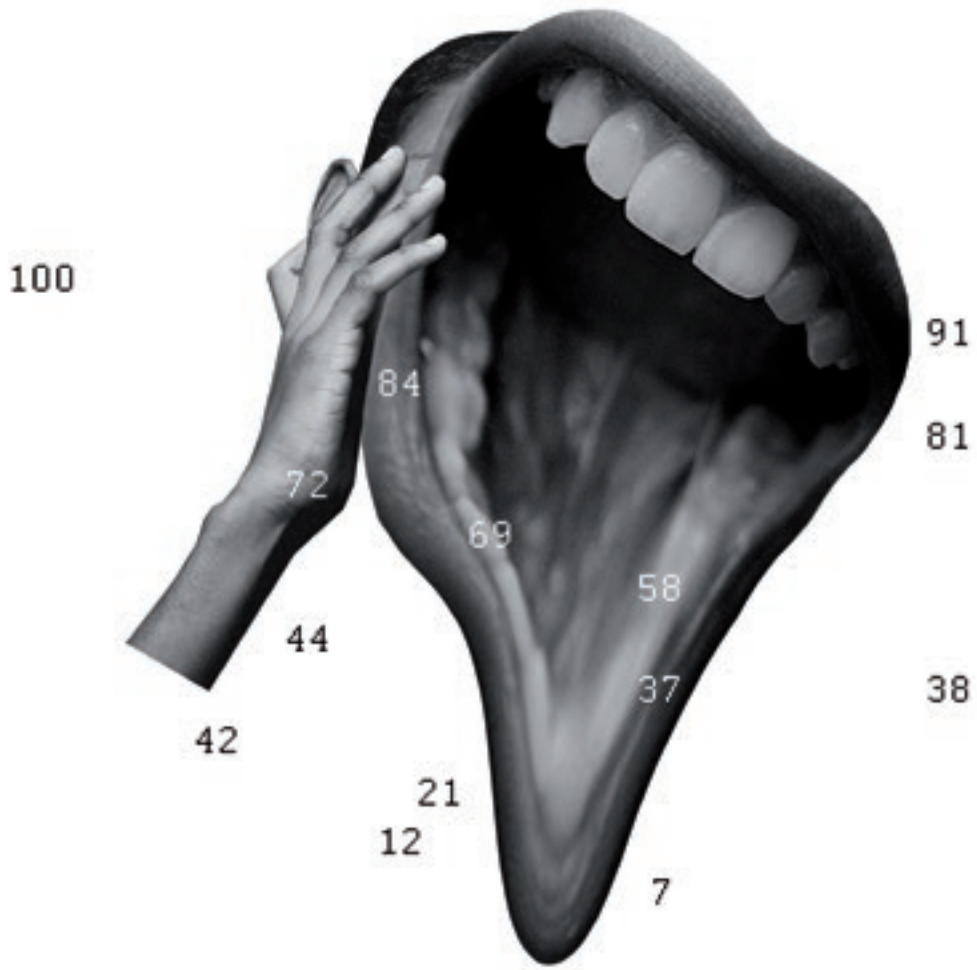
«Я не можу спати Я не можу думати Я не можу любити Я товста Я не можу бути сама Я хочу себе убити Одної ночі мені все відкрилося Як я можу тепер говорити Пошматований гермафродит він довіряв тільки самій собі бачить наяву як кімната кишить і шорхається і він молить не будити її від кошмарного сну Дивись як я щезаю Дивись на мене Дивись за мною»... Переказу сюжету цей текст не потребує.

Смерть авторки підтасовує всі можливі прочитання «Психозу». Вписаний у сам твір дискомфорт читання нині «вирішують» якраз за рахунок автобіографічності п'єси. Нам незручно і страшно читати саме цю записку самогубці, бо за нею відбулося таки самогубство, до якого тому відчуває причетність кожен читач Кейн. У цьому сенсі Кейн логічно завершила постмодернізм («Психоз» часто називають фінальним текстом постмодерну, правда): ми не пишемо про те, чим ми є, ми стаємо тим, про що написали. П'єса Кейн позбавлена діалогу і самої ідеї діалогічності тому, що її героїня втратила остаточно контакт зі світом. Її визначає тільки її ж текст.

Це не моноп'єса навіть, адже й вона передбачає слухача, здатного зрозуміти послання. У Кейн такого слухача бути не може – вона апіорі не має бути зрозумілою. Зрозуміти, що відчуває людина за мить до смерті – значить за мить померти самому. «Психоз» написано так, наче текст писався не за мить до смерті, а саме в цю конкретну мить, буквально смерть говорить. Їй, правда, не потрібні слухачі.

На позір ця жінка говорить банальності й очевидності. Про занадто широкі стегна. Про занадто нав'язливих друзів. Про нездатність бути самою. Таке собі принципове самогубство стилю, обожнена графоманія. Її мова не те щоб не надавалася до того, щоб «говорити смерть», це наша мова не надається, щоб зрозуміти її повідомлення. Повна автократія поетичної мови: «Психоз» занурений в особистий міф автора, і кодів до цього шифру нам не дають. Тому що все тут, зрештою, ясно: занадто товсті стегна, занадто самотня, забагато світла.

Прочитаний вголос «Психоз» триває близько 53 хвилин.



«Пшеничне зерно», Нгугі Ва Тхіонго

Нгугі Ва Тхіонго називають серед тих, хто от-от отримає Нобеля. Небезпідставне припущення. Кенійський класик пише серйозну прозу, зокрема, про наслідки колоніалізму. Його романи мають потужну ідеологічну й політичну складову, і в той же час насправді добре написані. «Зерно» – найпопулярніший із його творів. Роман 1967 року розказує про перші дні після отримання Кенією незалежності 1963-го. Назва роману – цитата з Першого послання до Коринтян: «Сієш не тіло майбутнє, але голе зерно».

Муго та Кіхікі – антиподи; і роман про них зроблений як парабола: дві точки зору рівно віддалені від «об’єктивних подій». Один із образів будується на біблійних символах, другий – на фольклорних африканських. Зокрема, так автор повідомляє щось про освіту, яку чоловіки отримали. Хай як дивно, саме Кіхікі – очевидний продукт діяльності білих місіонерів, він сам себе порівнює з Мойсеєм, і це до нього звернене Послання до Коринтян із назви. Він буквально говорить мовою тих, проти кого повстав. І саме тому, що отримав добру освіту.

Історія починається під час повстання Мау-мау, коли в 1950-х народ кікуйю виступив проти відчуження землі британцями. Події були криваві, і досі з легкої руки британців повстанців сприймають як неконтрольовану орду убивць. Тоді Муго видав владі активіста-партизана Кіхікі, який убив офіцера. Кіхікі повісили. Почасти підсвідомо бажаючи спокутувати гріх, Муго заступається за жінку і забиває до півсмерті британського офіцера, який на неї напав. Його відправляють до концтабору, де він оголошує голодування. Нині святкують незалежність, Муго як діяча визвольної боротьби просять виступити на святі. Він розказує історію своєї зради.

До самого публічного каяття Муго всі в романі вважають за героя. І читач до кінця правди не знає. Роман побудовано на серії флешбеків, які, зокрема, змістовно поєднують повстання Мау-мау і День незалежності, події для історії Кенії значущі.

Кенійці отримали незалежність, але вони не готові говорити і чути, якою ціною. Про це «Зерно». У день нового початку щось треба забути. Щоб продовжувати адекватне соціальне життя, і «переможці», і «переможені» мають уміти забувати. І це симетричні для обох сторін процеси. Але наскільки вони етичні? Покаяння – прощення – забуття. Така тріада мариться Нгугі? Навряд. Саме «Зерно» написано як контр-протест проти спроби зробити з антиколоніального повстання Мау-мау «вибрик купки фанатів».

Кіхікі в одній зі своїх запальних промов наполягає: дух революції визначає готовність кожного її учасника піти на жертву. Власне, він цією сакральною жертвою і стає. Таким саме актом жертвоприношення буде і покаяння Муго на святкуванні незалежності. «Ганді переміг, бо змусив відмовитися своїх людей від матерів і служити матері-Індії». Це теж із промови Кіхікі. Це Євангельська сцена насправді. «Хто мати моя? Хто брат мій? Той, хто служить Богу, той брат мій і мати моя». Кіхікі з Ісусом у романі не порівняно, зате порівняно з Прометеем (архетипічно це постаті одного порядку). Жертвоприношення все одно має відбутися. Муго тут випало бути Юдою, тільки цей здатен покаятися і отримати прощення.

Lucefărul. Так в оригіналі зветься романтична поема Емінеску «Ранкова зірка», те співзвуччя з Люцифером важливе, не дарма ж цей текст люблять автори і герої горорів. Але наразі важить, що йдеться про класичний твір, вершину румунської поезії (або молдавської, бо за Емінеску активно сперечаються).

Чи багато авторів позичили своє ім'я для психіатричних діагнозів? Не більше п'ятьох, здається. Один із них – Емінеску. «Синдром Емінеску» – це автоперсонамнезія, стабільне бажання позбавитися своєї особистості, розчинитися в іншій людині. «Зірка», звісно що, про кохання.

В основі поеми – німецька казка. Батько-цар ховає красуню-дочку в мармуровому замку. В неї закохується Змій, що випадково побачив її красу. Він перетворюється на зірку і проникає вночі до її спальні. Дівчина вимагає, щоб Змій став смертним. І поки той просить у творця дар смерті, красуня втікає з замку разом із царевичем, який її давно розшукував. Поема Емінеску тримається цього сюжету.

Але поет міняє один принциповий момент: красуня кохає тут свого «володаря ночей», але зустрічає його тільки уві сні. Він – «витязь із променистими очима» – спускається на сомнамбулічний поклик коханої. І по суті, маємо історію падіння його омонімо-тезки Люцифера, зрештою, красуня і звертатиметься до нього прямо: «Ангел блідочолий». Наяву вона його не любить, бо він мертвий у її країні живих. Сон тут – «репетиція» смерті, в якій вони годні поєднатися. Це одна «маленька смерть» – сексуальна насолода, вона теж здатна поєднати коханців, яким у реальному житті парою не бути (натякає красуня). Але безсмертним не відомі гріхи смертних та їхні насолоди. Вірш насправді чуттєвий і багатий на еротичну символіку.

Суперник ангела – Кетелін, служка в замку. Він прицільно красуню спокушає. Там, де в сценах з Лучяфером – візуальні образи: світло, колір, темрява, порух; у Кетеліна – кінестетичні: рука, пахви, поцілунок, обійми, лоскіт. Із одним їй страшно, з другим – соромно. Лексика теж міняється: якщо гість – то «ангел» і «демон», то служка – «базікало» і «блазень». До речі, їхні портрети таки скидаються на відповідні карти Таро: на «диявола» і на «блазня» відповідно.

Лучяферу тим часом відмовляють у тому, щоб позбутися дару вічності. І він із неба спостерігає, як насолоджуються коханням тіла смертних, поступово впізнаючи в жінці свою красуню. Вона прикликає його стати свідком її кохання, він відмовляється: безсмертя дарує байдужість.

Демон за версією Емінеску вражає якраз своїм «відхиленням» від романтичного ідеалу, він – дещо цинічний коментатор: спостерігає збоку ситуацію, в яку потрапив, і передбачає, чим усе закінчиться. Цей ефект таки вражає: прагнути фізичного кохання і гидитися ним одночасно, бажати позбутися самотності й усвідомлювати, що бути самотнім – єдина твоя властивість, «опція від виробника». У промовах Зірки часто трапляється слово «dor», кажуть, його можна перекласти і як «скорбота», і як «любов». Про неповноту самоти й одночасну загрозу ізоляції, про які міркує Зірка в поемі Емінеску, європейська література голосно заговорила років через п'ятдесят після нього.

«Регтайм», Едгар Лоренс Доктороу

Нове минуле. Ця формула звучить аж занадто звичайно. Свіжість парадоксу втрачено (що більш ніж показово). А ж не так давно думка про те, що минуле можна пере-ви-гадати, що-кувала. 1975-го з'явився роман Доктороу, який не тільки став найвідомішим твором цього американського прозаїка, а й цинічно-іронічним взірцем переписування історії методами літератури (а може й навпаки).

1902–1912 роки.

У регтаймі, популярній в Америці початку ХХ століття музиці, є зазвичай три-чотири головні теми, і вони синкоповані, тобто акцент перенесено з сильної долі такту на слабку. Така мелодія ритмізована, але наче «розірвана». За цим принципом зроблений і роман Доктороу.

Три лінії. Шанована і багата родина: Дід, Батько, Мати, Малий і Брат Матері. Живе родина, між іншим, із продажу американських стягів і феєрверків для святкування Дня незалежності. Родина іммігрантів: Батечко, Вона і мала Донька. І темношкіра Сара, яка народить від чорного піаніста позашлюбну дитину. Три родини: БАСПи, євреї-іммігранти, афроамериканці.

Всі вони час від часу перетинаються: від «глобальних» контактів типу одруження овдової Матері й розлученого Батечка або любовного зв'язку Брата Матері та секс-бомби Евелін — такої собі феї-хресної Доньки, до випадкових зустрічей на вулиці, що трапляється з Малим і Донькою. Всі впливають один на одного. І навіть на позір неочевидні події на кшталт «у машині Гудіні закінчилося пальне» чи «Теодор Драйзер забуксував на черговому розділі роману» матимуть наслідки — і в просторі роману, і в американській історії. І якщо юнак тут запав на секс-бомбу, то рано чи пізно він збере реальну вибухівку: чоловік Сари (уже покійної на цей момент) і Брат Матері — терористи-бомбісти.

Історія, за Доктороу, — це вміння інтерпретувати незначні й не пов'язані між собою події. «Історії не існує, поки її не написали», це очевидно. А неочевидне таке: якби ці події полишили непоміченими, вони б не призвели до катастрофи. Не сам факт, а спосіб його потрактування має наслідки. В епіграфі до роману згадано «хоровод блазнів». Танок, у якому все перебуває у русі, але нікуди не рухається; і персонаж, який говорить правду, а йому не вірять.

У фіналі роману, втім, — щаслива родина: Батечко і Мати виховують Малого, Доньку і осиротіле негрєня. Всі розплавилися в одному американському котлі. Це точно щасливий фінал? Батько-іммігрант, який пройшов шлях від різноробочого й автора популярних книжок-витинанок до кіношника, зі своєю багатоетнічною родиною тепер підкорює Голлівуд. Доба музики відходить, почалася доба кіно. От тепер і поговоримо про масштабність ілюзій. Гудіні, який тут теж править за одного з «необов'язкових» героїв, заригає від заздрості: жодна з його втеч за масштабами не дорівнюється ескапізм-ефектам старого Голлівуду. До речі, фантазії Доктороу насправді тонкі щодо факту. Голлівудську еліту в 1920-х склали переважно євреї з першої-другої генерації емігрантів зі Східної Європи. Як-от Батечко.

Автора «Регтайму» питали, чи правда відбулися зустрічі, про які він фантазує? От чи зустрічався Гудіні з Фройдом, наприклад? Він казав щось типу: «Тепер уже зустрічалися».

«Різдвяна ораторія», Єран Тунстрем

«Різдвяна ораторія» — то Бах, усі знають. Від початку 1980-х «Різдвяна ораторія» — це ще й Тунстрем, який так назвав потужний сімейний роман, сьйний навіть на тлі шведської прози, що подібними творами себе зарекомендувала.

Омаж Баху тут, звісно, не випадковий. Роман Тунстрема написаний як ораторія — ті самі композиційні принципи: шість частин, які починаються хором, а закінчуються хоралом, по-перше. А його головний герой одержимий саме цим твором Баха і детально розкаже нам історію його написання та способи виконання, по-друге. Бах тут наче ще один член цієї примарної (буквально) родини.

1930-ті. Гине Сульвейг, дружина Арона і матір Сіднера та Еви-Ліси. Жінку розчавило перелякане гучною музикою стадо корів. Після її смерті родина не може залишатися на фермі й переїздить до міста Сунне. Втрата стане своєрідним прокляттям родини, її пережити не зможе навіть наступна генерація — онук Віктор.

Арон починає марити мертвою дружиною. Паралельно листується з жінкою з Нової Зеландії. На певному етапі реальність і галюцинації накладаються, і Арон певен: у Новій Зеландії живе померла Сульвейг. Дорогою до Тесси він усвідомлює свою помилку, досягає нарешті смерті дружини. І кінчає з собою.

Сіднер дорослішає, стає письменником і закохується у Фанні Удде. Стосунки не складаються, вагітна Віктором Фанні покидає чоловіка. Сіднер доводить себе до нервово зриву. У психіатричній лікарні раптом вирішує: треба з'їздити в Нову Зеландію до тієї батькової пасії.

Віктор Удде — відомий диригент. Його мрія — аранжувати по-новому ораторію Баха. І це він іще не знає, що його бабця загинула якраз напередодні того, як мала співати в церковному хорі цю композицію. І між іншим, саме ораторія Баха налякала те стадо, під копитами якого загинула Сульвейг. Через тридцять років Віктор повертається до Сунне, треба нарешті залагодити непорозуміння з батьком.

Частини героїв чергуються: Віктор — Сіднер — Арон, і знову. У кожній наступній є щось, що пояснить зміст попередньої.

Від 1930-х до 1980-х триває смерть однієї жінки. «Є миті, які нескінченні», — запише в щоденнику її дорослий син. Така очевидна, але все одно красиво проговорена робота скорботи: не все починається спочатку, найчастіше все починається з кінця. В основі творіння — не народження, а втрата. Раптова смерть Сульвейг розділила всі події на «до» і «після», і виявилося, що «до» нічого нема. Роман весь час рухається в минуле і тут же повертається на попередні позиції. Не нас переслідують привиди з минулого, ми переслідуюємо їх.

В ситуації, де смерть бабусі так скидається на ритуальне жертвоприношення матріарха і де несамоовиту владу має якась жіночка з Нової Зеландії, дивує відсутність чіткої історії для Еви-Ліси. Є раціональне пояснення — дівчинка була зовсім малою, коли загинула матір, і швидко все забула. Але є й ірраціональне: Ева-Ліса як нова «матка» започаткувала новий «рій» і відокремилася від осиротілого «вулика». Тому, до речі, без розумних причин втекла і Фанні. Без матки весь рій поступово гине. Це стається і з родиною Сульвейг.

Чи люблять бджоли Баха?

Кореспондент і фотограф їдуть на автомобілі лісовою дорогою. Під колеса кидається заєць, ударом його відкидає далеко на узбіччя, тварина, певно, мертва. Але кореспондент вирішує піти перевірити. Він заглиблюється в ліс, знаходить пораненого зайця. І вирішує не повертатися. Ані до авто, ані до Гельсінкі, де залишилася його «лиха, правильніше сказати егоїстична» дружина. Пестячи поранену тваринку, Каарло Ватанен якось побіжно згадає: навесні дружина зробила аборт, бо дитяче ліжко не впишеться, бач, в інтер'єр квартири. І ми вже тут – на першому десятку сторінок – в принципі розуміємо, про що ця історія. Втратити ненароджену дитину може і чоловік, чоловіка можна позбавити його дитини, навіть не спитавши про його думки і почуття. Та інколи поранений на дорозі заєць – це якесь страшно важливе повідомлення про твоє життя. І то добре, що ми це вже розуміємо, бо більше в цій історії нічого суттєвого не станеться.

Подій вистачає. Він бере того зайця і колесить із ним Фінляндією, примудряється потрапити в радянську Карелію і радянську в'язницю. Майже закохується, заручається, влазить у лісову пожежу, втручається в торгівлю зброєю, міняє місто на село, потрапляє під суд, милується природою, втікає з тюрми, б'ється. Та навіть ведмедя собі в лісі надивав, щоб зовсім нудно не було. Двічі! Але стається в цій книжці тільки одне: чоловік збив зайця.

Щось, що пустить твоє життя під три чорти, не обов'язково має бути величним і трагічним. І часто-часто це саме те, що твоєму життю й було потрібно. Фінський роман написано 1975-го, такий рік зайця. Ватанен 1942 року народження. Прямо не скажуть, але йому тридцять три. Вік рубіжний і «міфотворчий». Заєць у всіх міфологіях – символ переродження, нового народження (бо міняє колір двічі на рік). От за його приладом «вилянв» і Ватанен. Чому людина не годна сама, без підказок узяти в руки власне життя? – Бо в руках у неї коробка з зайцем!

Дружина каже, що він не жаліє за ненародженою дитиною, а ревнує до неї. Це дивна фраза. Ревнує, бо абортований ембріон посідає в його житті місце більше, ніж сам Ватанен? Ревнує, бо йому пощастило не народитися? Заєць, зрештою, не перебігав дорогу, він кинувся під авто, засліплений фарами. А з усієї їжі зайцю смакує найбільше пажитниця на могилах тих, хто помер навесні. Аборт вона теж зробила «якось навесні». А могилки вони з зайцем отримали, коли нишком спали в церкві. Не книжка про вибір, а книжка про провидіння.

Ця книжка – карикатура. Не в сенсі смішна (хоча вона таки смішна), просто все в ній перебільшене. Людина не задоволена життям? Дайте людині поштовх життя змінити. На першій сторінці він – у робочій поїздці з другом. На останній – втікає разом із твариною-інвалідом в картонній коробці із в'язниці, куди його посадили, зокрема, за жорстоке ставлення до тварин. Що, не таких змін хотілося? Ну, вибачайте і беріть що дають. «Рік зайця» – не роман про пошуки сенсу життя, а про пошуки пригод на свою дупу, в яких і полягає сенс життя. А в Фінляндії десь якраз після виходу «Року зайця» (а він шалено популярний) посилюється рух «зелених». Збіг, мабуть.



«Річард III», Вільям Шекспір

«Коня, коня! Все царство за коня!» Ніколи ще вплив гужового транспорту на політику Англії не був таким визначним, як у фіналі легендарної історичної хроніки. Між іншим, це алузія на колісницю Геліуса, яка прилетіла й порятувала безумну Медею після серії політичних убивств. Річард, як відомо, нікуди від розплати не втік.

За життя Шекспіра «Річард III» був його найвідомішим твором: із 1590-х до початку наступного століття він пережив шість тільки піратських видань, що їх видавцям надиктували актори, задіяні у виставі (тепер у тій купі помилок ламають руки-ноги шекспірознавці). І репутацію Глостеру Шекспір, звісно, зіпсував безповоротно. Драматург орієнтувався на історичну розвідку Томаса Мора — зі стану Тюдорів, які змінили на престолі Річарда, — це був свідомо пропагандистський твір. Злий потворний кровожерливий підступний горбань. «Потвора недороблена». Тепер Річард III саме такий.

Останній етап війни Білої і Червоної троянд. Помирає король Едвард IV. Річард розчищає собі дорогу до престолу: вбиває брата, одружується з удовою принца Уельського (яка помре після виконання матримоніальної місії), прибирає за підтримки Бекінгема прибічників Єлизавети, убиває племінників, які мають законне право на престол. Має намір одружитися з Єлизаветою Йоркською, але тут піднімає повстання Бекінгем, який і собі хоче корону. Бекінгем приєднується до графа Річмонда, який Річарда і карає. Річмонда проголошують Генріхом VII, першим Тюдором. Річарду напророчили, що він помре від когось на літеру «Г».

Ця історична хроніка постає, по суті, трагедією. Завдяки, по-перше, уявленню про хід історії як наперед визначені події, в яких майбутнє — відтерміноване теперішнє, сюжетно, до того ж, минуле. І по-друге, завдяки саме Річарду, який поводить себе суто як авантюрист, ризиковано граючи з тим наперед-визначенням, і як трагедійний персонаж, що протистоїть фатуму.

Річард весь час утаємничує читача в мотиви і наслідки власних учинків — завдяки реплікам у залу, довгим монологам тощо. Здавалося б, герой виходить на сцену і відразу повідомляє: я зло, я виродок, я замислив криваві убивства, і перед моєю винахідливістю сам Макіавеллі блідне від заздрості. Просто. Але читач тут же стає учасником подій: він — поплічник Річарда, він — у змові з ним. «Річард III» не просто про викриття тирана, це роздуми, у який спосіб кожен добровільно (!) стає частиною репресивних практик. І поки ми читаємо дотепний діалог Анни і Річарда, де за десять хвилин він переконує жінку, що вбив її чоловіка, бо надихнувся її красою, а значить, сама у всьому винувата і має спокутати новим шлюбом — з нами в цей момент роблять те ж саме, що й зі скорботною вдовицею: спокушають.

Сила Річарда в тому, що він, задекларувавши свою підступність, діятиме і говоритиме надалі абсолютно прямо. Тільки два вбивства з «Річарда III» відбудуться на сцені (для Шекспіра — нетипово мало), головне з них — якраз фінальна смерть Річарда. Усе напоказ. Майстерність будь-якої ілюзії (політичної зокрема) — привернути увагу глядача до постаті самого ілюзійніста. Тоді йому простять обмани.



Замість переказувати сюжет, достатньо навести повну назву роману: «Життя, незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо, моряка з Йорка, який прожив 28 років у повній самотності на безлюдному острові біля берегів Америки поблизу гирла річки Оріноко, куди він був викинутий корабельною аварією, під час якої весь екіпаж корабля крім нього загинув, з викладом його несподіваного звільнення піратами; написані ним самим». Відомий факт: прототип Робінзона – шотландський моряк Олександр Селкірк прожив на безлюдному острові 4.4 року. Менш відомо, що «Робінзон» мав продовження, втім, «Подальші пригоди» та «Серйозні роздуми» успіху першого твору не повторили.

Це міфологічний в основі сюжет: людина усамітнюється, щоб пізнати себе – така собі історія паломництва. Коли щоб наблизитися до Бога, треба стати ближчим самому собі. Крузо наприкінці кається в гріхах молодості, і його порятунок свідчить: за помилки – сплачено. Дефо зробив історію осяйного самітника захопливою, авантюрною і більш наочною. І вкрай заангажованою.

Освоюючи острів, налагоджуючи риболовлю-мисливство-землеробство, Робінзон самотужки проходить головні фази економічно-суспільного розвитку – від примітивного господарства до імперії. З появою П'ятниці на безлюдному острові починається колоніалізм. П'ятницю він рятує від канібалів, вчить англійської, відучує від людоджерства і по-всякому цивілізує. Дає ім'я, наприклад, за днем тижня, коли врятував благородного дикуна. Наче знайомство з білою людиною стає днем, коли П'ятниця народився. Опанувавши англійську, той розповість, що походить із Тринідаду, який тоді вже був у власності Британської корони. А в полон П'ятниця потрапив у розпалі битв між племенами, які й потребували свого часу втручання імперії.

Тепер крок назад. Перед доленосною подорожжю Крузо побував у Бразилії, де купив собі плантацію. Саме ця мандрівка, яка привела його на острів, – нелегальний рейс до Африки, де Робінзон планував прикупити для своєї плантації рабів.

Джойс свого часу назвав Робінзона істинним символом британського колоніалізму. Протягом роману Робінзон кілька разів сам себе назве королем острова. Але цікавіше, що капітан корабля, який їх порятує, у фіналі прямо назве острів колонією. Зрештою, методи колонізації, які використовує Крузо на острові, абсолютно очевидні й передбачувані: розвиток сільського господарства, європейські технології (всьяке знаряддя він зміг урятувати з корабля, що тонув) і чітка соціальна ієрархія з «мудрим білим паном» зверху і «щасливим дикуном» під ним.

На цьому етапі «Робінзона» читають ще й як трактат із економіки. Спочатку йдеться про кореляцію ціни і вартості за відсутності грошей – Робінзон ретельно й експериментальним шляхом виявляє, яке співвідношення вільного і виробничого часу задовольнить його потреби. З появою П'ятниці та згодом його батька та іспанця підключається ще й елемент торгівлі. Особистий індивідуалізм проти економічного.

Маніфест про особистісні, економічні та державні ідеали доби Просвітництва. Що донині читається як «розважальна повість для юнацтва».

Про таке мріє кожен автор. Після його смерті знайдуть рукопис, і світ впаде на коліна перед генієм, вчасно не оціненим. Це схоже на долю «Розбійника». Роман насправді видали по смерті автора, опрацювавши його архіви. Вальзер писав на обрізках і картонках, спеціальним мікрошрифтом, будучи вже психічно хворою людиною. «Розбійника» буквально розшифровували і збирали зі шматків, керуючись логікою відсутнього тут сюжету. 15 років над текстом працювало четверо висококласних фахівців. Назву роману теж вони вигадали.

Якби та книжка з'явилася 1925-го (коли була написана), європейська проза, можливо, була б іншою. Кажуть, саме письмо тоді стало би законним героєм художньої прози на півстоліття раніше. А може, цього і не сталося б. Книжок про безумство є безкінечна кількість, а от книжок про те, що буває по той бік безумства?.. Здається, «Розбійник» — такий один. А ми рідко знаємо, як читати те, що не вміємо читати.

Розбійником себе називає молодий богемний письменник, який вічно страждає від безгрошів'я. Соціально стабільні громадяни його цураються. Він щойно втратив фінансову допомогу від столичного мецената, який його довгі роки утримував, тепер перебивається з милостей господині, у якої орендує кімнату. Інколи перепадає якась дрібна канцелярська робота. Він проводить дні у коротких зустрічах із жінками, що то ведуть до зближення, то ні. Серйозні стосунки має хіба з Вандою — респектабельною дівчиною з середнього класу. А потім буде офіціантка Едіт. Він робить її героїнею свого чергового опусу, чим сильно ображає дівчину. І вона його застрелює.

Це мотив, типовий для прози Вальзера, і для «Розбійника» теж. Його герой-чоловік повністю підкоряється чужій волі, коротше, виконує накази жінки як коханець і живе на утриманні жінок як протезе. Але це акція а) добровільна, б) усвідомлена, отже, в) має потенціал підривної. Покора тут лише чекає нагоди, щоб стати власною протилежністю. Розбійник — напевно не резонер, але, напевно, резонатор. Він відмовляється від влади і панування, він прагне перетворитися на ніщо — і це не покора, а свобода.

Те, що робить Розбійник як герой, він же втілює як розповідач. «Скидає з рахунків» владу сюжету і змісту. Усі події в романі викладено в хронологічній послідовності, «спойлер» — уже перше речення, але і воно супроводжується необхідним ритуальним «вибаченням»: «Едіт його кохає. Але про це — далі». Зрештою, це єдине «далі», яке в романі таки буде далі. Всі інші схожі посилання ідуть в нікуди, більшість епізодів так і залишається серією непов'язаних і непояснених фрагментів. Це не сюжетна амнезія, а відвертий глум над очікуваннями від традиційного «послідовного» роману. Він часто-часто говорить щось типу: «Автора вважають забудькуватим. Але це не так. Просто автор любить, коли цікаво». Роман цей творить навіть не письмо, а імпульс до письма.

Один із уважних його читачів сказав, що так проявляється в творі насолода-собою, егоїстична насолода людини, яка щойно подолала якусь важку хворобу. Тонке спостереження. Тільки-от у «Розбійнику» хвороба та невиліковна.

«Розбійники», Йоганн-Фрідріх Шиллер

«Люди! Люди! Породження крокодилів! Ваші сльози — вода!». Звідки в пафосний монолог романтичної німецької драми припливли крокодили, га? «Крокодилячі сльози» як сталий вислів, що означає «оплакувати власну жертву» відомий у німецькій мові. Але Шиллер не тільки це мав на увазі. Крокодил — символ божого покарання, відплати за гріхи, якої не уникнути. Отже: люди породжені страхом, що їх змусять відповідати за погані вчинки. Жертва злочину, яку тут оплакують, — це сам злочинець.

«Розбійники» — історія двох графських синів, Франца і Карла Моорів. Германія кінця XVIII століття. Старший Карл давно покинув родину, наробив боргів і скандалів. Молодший Франц надсилає йому від імені батька листа, де той від сина відрікається. (Такий собі біблійний конфлікт, де обманом віднімають спадок первородного сина, Карл тут за Ісава). Франца цікавить спадок, а ще вони з братом сперечаються за серце юної Амалії. Після того доленосного листа Карл подається в ліси й очолює банду розбійників. Але його розбій благородний: краде у заможних, віддає бідним. (Балади про Робін Гуда Шиллер знав).

Карл потай повертається в родинний замок, але Амалія його не впізнає. Зате впізнає Франц і намагається вбити. Тут же стає відомо: граф сильно хворий, але його утримують в ув'язненні, і всім повідомили про його смерть. Карлова банда нападає на замок, Франц накладає на себе руки. Амалія готова піти з розбійником, але той проти. Вона просить убити її, якщо він не годен бути з нею, що Карл і робить, після чого віддається правосуддю. Старий граф помирає від розпачу і безчестя.

Амалія має померти. Союз двох братів, пов'язаний однією жінкою — це інцест. Романтики часто обмірковують інцест, але в таких стосунках у жодному з сюжетів жінка живою не залишається.

П'єсу побудовано на антитезах, у яких Карла Моора протиставлено не тільки брату, а й іншим членам банди. Уже на рівні мови: Карл говорить «високими» урочистими монологами, інші розбійники — звичною мовою. Він — злочинець і бунтівник, але його бунт альтруїстичний, так би мовити. Героїв Шиллера визначають не їхні вчинки, а мотиви. (Суд Божий, між іншим, судить саме за мотивами — «а якщо подумав ти» і т. д.).

Для свідомості людини Просвітництва цей соціальний експеримент мав би закінчитися торжеством Ідеї. Група людей віддаляється від світу, відкидає тягар облудної культури, відкидає соціальну ієрархію і має перед очима беззаперечний моральний авторитет типу Карла. Тепер би тій банді Моора стати ідеальною спільнотою, утопією в лісах Франконії. Справедливість — внутрішня потреба людини, наполягали Просвітники. Але такого не стається. Ці «загублені хлопчики» Моора перетворюються на зграю вбивць і гвалтівників. Справедливість — це наслідок страху, джерело якого знаходиться поза людиною. Між іншим, Франц убиває себе, бо знає, що розбійники, наближення яких він чує, все одно його стратять. Самогубство з милосердя, якось так.

Ідея цієї п'єси — дуже «німецька». Шиллер пише твір про привабливу надлюдину-самітника, яка вирішила, що може бути вільною від закону. Та навіть крокодили живуть «регламентованими» зграями, що вже казати про людей.



Один із найвпливовіших польських романів ХХ століття, написаний в Америці англійською мовою. Неймовірно жорсткий, люто чорнушний текст про соціальну стигматизацію. Познати Чужого в «Птаку» — не значить його дегуманізувати, саме у такий спосіб у світі Косинського стають людьми. Знищуючи собі подібних, у постійній готовності бути знищеними. Ксенофобія як критерій гуманізму.

Розмальованого птаха пернаті родичі не впізнають як одного-з-нас і вбивають. Один із героїв роману так і розважається: розфарбовує птахів і відпускає. Шестирічний Юрек із «Птаха» має темні очі і смагляву шкіру. У Польщі воєнних часів цього достатньо, щоб бути улюбленою жертвою. «Люди — тварини різних порід», — ці слова винесено в епіграф.

З осені 1939 року, під час німецької і початку радянської окупації хлопця переховують у селі. Селяни — жорстокі, напівбезумні дикуни — мучать його по-всякому. Сцени знущання і тортур настільки перебільшені, що створюють враження гіпернатуралістичних. Малий схожий чи то на цигана, чи то на єврея (обидві версії небезпечні), він інакший і тим лякає. Зв'язок із рідною родиною хлопець втратив, прийомні батьки за кілька років померли, і далі йому довелося переходити від хати до хати, від села до села, жебраючи і голодуючи. Один здичавілий селянин від іншого не різниться, нацисти нічим не кращі й не гірші за червоноармійців, табори для інтернованих — від дитячих притулків, куди він згодом потрапить і де його знайдуть батьки. Кожна історія закінчується помстою обидникам.

Книжку написано так, щоб імітувати справжні спогади: два десятки драматичних сцен, змістовно не пов'язаних і не завжди хронологічно-послідовних. Такий-от ефект мимовільного і викривленого пригадування подій, які завдали болю. Він посилювався ще й коментарями автора: ідеться, мовляв, про його власний досвід. Згодом було чимало зроблено викриттів: Косинський не писав про себе правду чи всієї правди. Але та його містифікація про автобіографічність роману привернула увагу до художніх творів про Голокост, що на кінець 1960-х уже стала очевидною. Чи етично «фантазувати» на такому матеріалі? І з другого боку — чи пам'яті людини, яка пережила екстрему, варто довіряти? «Птах» поставив питання, на яке не мав відповіді: свідчити про гранично екстремальні досвіди апріорно мають право тільки люди, які свідчити вже не можуть. І що тепер із тим робити?

Після особливо сильного побиття хлопець втратив мову. Хай як дивно, якраз це врятувало йому життя. Його не чіпають — як блаженного. Навіть жаліють, через що він стає у червоних сином полка, від'їдається і відновлюється. Показово: щойно герой замовк, він тут же почав «говорити» цитатами: з воєнних повістей Катаєва, з прози Горького, з «Чарівної гори» Манна. Німота нічого не значить, люди однаково одне одного не чують.

«Птах» — художня вигадка (і посередня, між іншим). Роман-притча про ксенофобію. Який тут же після оприлюднення звинуватили у антипольській пропаганді, а згодом — в антисемітизмі. Кращої ілюстрації до головної тези «Птаха» не придумаєш. Розмальований Косинський.

«Роман про троянду», Жан Ренар

Такого типу творів було чимало, правда. Навіть зафіксували ходову формулу. Жінка тримає обітницю, а закоханого в неї чоловіка обманюють вороги. А за доказ жіночої невірності править інформація про якусь інтимну відзнаку на тілі — родимку в формі квітки зазвичай. Так їх і звали, «квіткові романи про обітницю». Нині так працюють формули любовного роману. Часто ця проста робота формули оманлива. У випадку «Троянди» простота і повторюваність, і позірна очевидність привертають увагу. Між іншим, Жан Ренар — псевдо: Жан — «простак», Ренар — «хитрун».

Події роману відбуваються у минулому для автора часі, але він то тут, то там з'їжджає у своє XII століття. Лицар Гійом із Доля грошей багато не має, зате має красуню-сестру Лієнор. Слава про прекрасну білявку несеться містами, точніше: її при дворі германського імператора розпускає давній друг Гійома Жонглер. Король Конрад заочно закохується в жінку і просить доставити до двору її брата. На лицарському турнірі Конрад і Гійом укладають щось типу договору. Один обіцяє другому сестру, а король у підтвердження серйозності намірів дає лицарю в борг.

Конрад — ідеальний: мудрий монарх, не терпить несправедливості й шанує закон, успішний мисливець і балакучий коханець. Будуть і «вислизання»: Ренар хвалить Конрада за мужність, бо перемагає на полі бою мечем, а не завдяки вправності арбалетників.

Підступного сенешаля непокоїть майбутній шлюб. Він розкажує королю, що бачив на стегні Лієнор родимку у вигляді троянди, що от-от розквітне. Репутацію жінки зруйновано. Сенешаль же про той бутон дізнався від простодушної матері Лієнор. Між іншим, родина параноїдально оберігала тайну тієї родимки. Ясно, з якою частиною тіла та квітка асоціюється: це дівоча плевра.

Двір Конрада святкує Перше травня (діонісійське свято весни). На бенкеті з'являється Лієнор, щоб довести, що вона — «незаймана з трояндою». Ні, не так, як можна подумати. Вона наполягає на судовому засіданні і доводить власну чистоту в переконливих промовах.

Коханці поєднуються в стихії весни. Протириччя правди і брехні знято. А сенешаля відправляють до хрестоносців у Єрусалим.

Власне, зміст цього роману зводиться до системного зняття протиріч. В «Троянді» — дуже сильні перські впливи. Тут важить, зокрема, що троянда в християнському світі — жіночий символ (це квітка Пречистої Діви), але в мусульманському троянда — квітка чоловіча (це символ краси Аллаха).

Лієнор дві третини роману немає. Дається про себе знати, звісно: то Конрад підішле довірену особу перевірити, чи дівчина насправді така гарна, то брат щось про неї розкаже, то друг. Сама вона з'явиться вже після того, як пішла чутка про втрату цноти. Остаточно в зону видимості Лієнор потрапить у фіналі. Ставши імператрицею, вирішуватиме долю сенешаля. Такий очевидний рух: від безтілесного ідеалу незайманої краси — до цілком втіленої правительки при паливоді-мужі. А може бути, що це не «роман обітниці», а «роман змови». І Лієнор (з Жонглером) реалізує елегантну аферу, щоб вийти у фіналі за короля. Конрад у перекладі, до речі, буде «роги».

Що ближча до мінімалізму поетична форма, то концентрованіший вона має зміст. Що жорсткіші вимоги до організації вірша, то скандальніше вони зрештою міститимуть послання. Канонічні рубаї незмінно складаються з чотирьох рядків із римою *ааба* чи *аааа*. Судячи з того, як жорстко рубаї регламентовані, це мають бути вірші просто таки, даруйте, сатанинські. Але в рубайят контрольований і зміст. Це моралізаторська філософська поезія. Розвернуться нема де поетичній душі.

Але поетична душа шпаринку собі знайде. Рубаї – маленька драма: в перших двох рядках зачин, у третьому – головна дія, в останньому – парадоксальна розв'язка. Для санспенсу – цілком адекватний художній простір.

Перський поет Омар Хайям – найвідоміший із поетів, який працював у цьому жанрі. Література – річ химерна: жодного доказу того, що математик-Хайям ті вірші писав. Атрибувати реально нині можна тільки *один* його твір. Між тим, на початок ХХ століття Хайяму приписували вже тисяч п'ять віршів, автором яких він, очевидно, не був. Збірка «Рубайят» теж Хайяму не належить, але вона зробила його відомим у європейському світі. Англієць Едвард Фіцджеральд переклав кількадесят рубайят можливо-Хайяма і видав 1859 року в збірці з такою назвою. Тут варто враховувати, що східна поезія орієнтується на чергування довгих і коротких складів, її перекласти європейськими мовами точно не можна. Але рубаї моментально західний світ зачарували.

Їх прочитали як гімн гедонізму, побачивши тематичні шари, які хотіли побачити. По-перше, посмертної відплати не існує – все, що стається з тобою хорошого, стається просто зараз. По-друге, посмертного покарання не існує – все, чим ти перед світом завинив, з тобою і живе щохвилини твого фізичного життя. По-третє, за таких умов думай уважно, що робиш. Нічого ніколи не уникнути – ні помилок, ні винагород, але не заважай творінню робити його складну роботу: сиди тихо, пий вино і цілуй жінок. Перекладну збірку десь так і було зібрано. Велика частина про фаталізм, велика частина про цикли буття, найбільша – про дрібні радості життя. І під фінал – найголовніші тексти Хайяма: про принципову непізнанність світу. Його людина – горда і дурна, але не безнадійна: «Ти з глини сам зліпив мене, о Боже!».

Вино, секс, тлін. Ясно, що Європі 1860-х це припало до смаку. Нині без зупину повторюють, Хайям – релігійна людина, він не закликав пробухати все життя, поки не перетворишся на глину для горщика. Його поезія апелює до двох відомих суфійських метафор: еротична любов – це радість від єднання з Богом, а вино – це духовна радість самопізнання. Це вірші про спасіння, – кажуть тамтешні інтерпретатори. «Брехня», – відгукуються їхні колеги. Якщо людині п'ять тисяч разів сказати: «Припиняй ставити питання про сенс буття і пий до смерті», то, може статися, людина нарешті зрозуміє іронію такого послання.

Це поезія сумнівів. Справжнісінька драма: моралістичні настанови, які складаються з суцільних питань і ніколи прямо не говорять, про що питають.

А ще: коли Хайям пише про фіалку, то має на увазі родимку на тілі – на смаглявій шкірі родимки здаються фіолетовими (страшенно корисна інформація, розумієте).

Фантастично-містичний роман, що його написав поляк французькою мовою. Він публікувався частинами з 1797-го до 1815-го, але текст так і не було завершено (автор наклав на себе руки). По суті, це перший польський роман. Класичний роман Потоцького, який читаємо нині, сам дає підказку, як його читати. Бо тут теж два шари є — твір із минулого і сучасний його читач (рукопис же таки знайдений). Класика і сучасний читач плідно взаємодіятимуть тоді, коли ми, нинішні, побачимо у книжці не відповідь, а питання, на яке вже самі відповідатимемо. Чого-чого, а питань у «Рукописі» і щодо «Рукопису» вистачає.

Триває Наполеонівська облога Сарагоси. Військові знаходять у покинутій будівлі рукопис. Там записано історію іспанського офіцера Альфонсо ван Вордене. Під час війни за іспанську спадщину початку 1770-х він більше двох місяців мандрує горами Сьєрра-Морени, бо має повернутися до свого полку, що зараз у Мадриді. Під час мандрів бачить багато чого дивного і надприродного та стрічає чимало фріків. Тут будуть інквізитори, мавританські принцеси, каббалісти, мальгійські лицарі, цигани, до яких Альфонсо приєднався. А циган тут, скажімо, очолює дон Хуан, який входив до почту імператора.

Кожен, хто в роман приходить, розповідає якусь історію — за безкінечним принципом «1001 ночі». Це не завжди оригінальні історії, інколи перекази тих же арабських казок, інколи — зі Старого Заповіту, інколи індуїстські легенди тощо. Багато еротики, ще більше — екзотики.

Визначити, чи реальні в «Рукописі» події, неможливо в принципі: автор не дає для того жодного критерію. Той бідака Альфонсо видає всі можливі пояснення за раз. Либонь, це забавки суккуба, припускає — і доводить цю версію. Ні, мабуть, це жінка, яка інакше не може виказати своє бажання, підозрює — і так само доводить це. Та й читає про це наполеонівський офіцер чи не читає — теж питання. А ми тут що робимо? Такий собі 700-сторінковий сон-у-сні. Зрештою, те, що роман не дописаний, це ми зараз припускаємо, щоб зовсім не заплутатися. Можливо, Потоцький свою роботу якраз завершив.

Коли бракує розуміння, варто робити ставку на одкровення. Це одна з тем роману — релігійна. Всі герої так чи так міркують про різні релігії, але в одному аспекті: яку роль у релігійній вірі відіграє одкровення? І логічне продовження: де закінчується віра в Провидіння? Найпереконливіше щодо цього в «Рукописі» звучить концепція тамплієрів про дуалізм. Така резонна, що її тут хіба не сам сатана переказує. Іде боротьба душі й тіла. Душа, по суті, замкнена в тілі, і вся матеріальна реальність душі — зло (сильно спрощую, ясно). Віра в Бога включає віру в зло і уявлення про боротьбу двох начал — добра і зла, і результат цього двобою наперед не відомий. І тут саме час згадати передбачення, яке рухає сюжет: нащадки Альфонсо приведуть людей до Світла. Але тільки якщо Альфонсо пов'яже свою долю з родом Гомелесів (а вони тут звідки?). У фіналі нам розкажуть, що дочка Альфонсо прийняла християнство, а син — мусульманин.

Потоцький написав виважену стратегію перемоги Добра над Злом.

Єста Берлінг — молодик, якому годилося б бути романтичним поетом, але він сам стає героєм романтичних новел нобеліантки Лагерлеф. Принаймні, так про нього говорить розповідка «Саги». Бо фактично Єста — просто дуже випадкова людина-невдаха, яка щоразу опиняється не в тому місці й не в той час. Його численні недоліки (хай вони і не стають на заваді тим, хто Єстою щиро захоплюється, а це — всі!) рухають пошматований сюжет. Він був священиком, позбавленим сану за пияцтво. Жебракував і намагався накласти на себе руки. Далі — знову пиятики, жінки, угоди з дияволом, зради, спричинені ним смерті, примирення з собою, щасливе одруження з тією, яка мусить порятувати цю грішну душу. Цілком християнський сюжет: янголів зазвичай зустрічають якраз кінчені потвори, тож недарма свою Нобелівку авторка отримала «за піднесений ідеалізм».

«Сага» — це загалом шведська версія «Кренфорда» Елізабет Гаскелл: розсип дрібних історій із життя озерної місцини, які разом перетворюються не так на детальний натуральний нарис, як на захопливу... сагу, так, певно що сагу. На відміну від стриманих британок, шведська авторка поселяє поруч зі своїми тривіальними героями сільських відьом, лісових фей, пані смерть. Саме це, до речі, свого часу шокувало її читача. Поеднання детального побутописання і банальної містики. Тоді говорили про романтизм, зараз би сказали про магічний реалізм: стається щось надприродне — і нікого це не дивує. На черговій п'ятиці місцеві гультяї підписують угоду з дияволом, який взагалі-то живе поруч, відьма старцює по хатах їжу — і нікого це не обходить. Вирують пристрасті на чорній кухні. Блаженні у своїй наївності давні часи, де слово Спасителя уважно слухають хвостаті феї.

Зауважили, що майже всі міфічні істоти тут — жінки? Сильні жінки давніх часів, власне, і є героїнями першого роману відтоді званої письменниці — і природні, і надприродні. Єста — етикетна «летюча сполука», яка мусить ці жіночі історії пов'язати. Не так багато національних літератур мають виразне жіноче обличчя. Шведська красна словесність (починаючи від одкровень середньовічної Бригіти Шведської) — саме така.

Майорша рятує Єсту від самогубства і дає йому притулок (це проти неї він укладе змову з дияволом). Його люблять кілька жінок. Одну з них від спокушає і, вирішуючи, що так буде на краще, передурочає багату наречену бідній дружній йому родині. Іншу, яка бачила свій поклик у служінні Церкві, доводить наполегливими залицяннями до смерті. Ще одна заради нього йде від родини, але коли вона — спотворена віспою — воліє повернутися до батьків, він сприймає це як зраду і розбиває бідосі серце. І нарешті, чужа жінка з чужою дитиною — вона і стане його дружиною. Всі ці історії нам розкажуть саме жінки. Щире кохання — щоразу. Невиправні помилки — щоразу. Хоча чому невинні? Жінки давніх часів спроможні були вирішити і свої проблеми, і проблеми своїх чоловіків, не відволікаючись на саморефлексії і пустотливість душі, — прозоро натякала Лагерлеф сучасницям. Луна розлягається від того делікатного натяку аж до сьогодні.



«Самурай», Сюсаку Ендо

Це історичний біографічний роман, але ім'я людини, про яку роман написаний, почуємо десь наприкінці першої його третини. Бо всі тут воліють іменуватися як не просто Самурай, то просто Місіонер. Зветься ж той скромний головний герой Хасекура Рокуемон Цуненага — перший японець, який побував у Європі як дипломат.

XII століття. Місіонер десять років перебуває в Японії: несе слово Боже нехристиянам. Він францисканець. А тон задають єзуїти: добре почали католицьку місію, але щось пішло не так (може, не варто було палити буддистські храми, га?). Формально християнство — під заборону. Місіонера не висилають із країни хіба тому, що він спромігся вивчити японську мову, відтак працює перекладачем. Затребувана функція: Японія торгує з Іспанією через Філіппіни. Але у падре Веласко амбіції пишніші: він хоче бути єпископом Японії. І знаходить собі обхідний маршрут: треба звернутися до Ватикану за підтримкою.

У цей час поблизу затонув важкий іспанський фрегат, команда врятувалася, японці пропонують їм побудувати корабель. До того Японія важкого флоту не мала. Нове судно має повернути команду додому, а ще на ньому до Нової Іспанії (Мексика, власне) поїде делегація. До її складу ввійде перекладач-францисканець і четверо самураїв. Один із них — головний герой, він має відчайдушно низький ранг — фактично дрібний бідний землевласник із родини з поганою репутацією.

Вибір його на роль посланця дивує, але Самурай підкоряється наказам і ступає на борт корабля. Попереду — Мексика, Іспанія і Ватикан. Попереду — прийняття Самураєм християнства. Низький ранг посланця насправді — це шок. Місіонер пояснює це якимсь йому невідомим японським звичаєм, а Самурай робить правильний висновок: якщо місія буде невдалою, ним зможуть пожертвувати. Так починається цинічна політична гра, в яку грають чи не виключно пішаками. Християни починають і програють.

Із біографії Самурая можна зробити авантюрну пригоду, Ендо ж пише повільний роман, у якому кількарічні мандри морем збігаються з духовними пошуками двох чоловіків. Один має укріпитися в вірі й досягнути спокусу хибних амбіцій (реальний Веласко, Сотело його звати, був оголошений блаженним). Другий має усвідомити власну покірність як чесноту не лише громадянську, а й особистісну. Обом їм ледь за тридцять. Для обох релігійні дискусії — спосіб вирішити особистісну кризу (яку, як тактовно підказав Ендо, прекрасно розв'язує ганебна публічна страга). Таїнство хрещення (ширше — навернення) в «Самураї» означає: Божий задум неможливо досягнути людині, і ця незбагненність «вищого плану» стає перевіркою істинності віри. Не найпростіший теологічно розклад, але цілком зрозумілий психологічно. Вони помирають щасливими. Місіонер спокутував гріх себелюбства. Самурай досягнув цінності любові до ворога й антагоніста. За цим варто було їхати за дальні моря.

Ендо — католик. Християнство в Японії — його магістральна тема. Автор «Самурая» має виграшну позицію: Японію бачимо очима іспанця, Європу — очима японця. Ендо цінує і шанує своє право бути чужинцем-серед-своїх.

«Сатирикон», Гай Петроній Арбітр

Розпуста, аморальність, дур-від-нудьги, нудьга-від-дурі. Цей роман цілком відповідає нашим уявленням про «надлишки» Риму часів Нерона, бо просто з нього ми переважно про них і дізналися. А це ще «Сатирикон» Петронія не зберігся повністю! Жорстка сатира, непристойна проза перемішана зі сміховинно-пишними віршами, які прицільно писані «під великих» – Овідія, Вергілія. Дісталось на горіхи всім, коротше. Навіть мові: книжку створено «свинячою» латиною.

Якщо переказувати сюжет (а читаємо таки лише трійко шматків, і то напевно десь із середини роману), то він нагадає більшість романів 1950–70-х про «зіпсуту молодь у пошуках сенсу буття». Трійко лоботрясів – Енколпій: убив людину, зрадив господаря, осквернив храм; Аскілт: розпутник рівня «та що я в цьому житті ще не бачив?»; Гітон: підліток, до якого палають пристрастю перші двоє, а він ту конкуренцію за юне тіло на свою користь підігрує. Оці троє шастають містами (десь на півдні Італії), живучи за рахунок гостинності розбещених багатих городян, і встряють у різні неприємності, що їх чоловікам, очевидно, для повноти буття бракує.

Легендарний бенкет у скоробагатька Трималхіона і сексуальна оргія у жриці Пріапа Квартілли, оргія з Філоменою та її дорослими дітьми, яка зцілить розбите серце Енколпія – найвідоміші фрагменти «Сатирикону», і не дарма. Але, здається, даремно такою ж славою не користується епізод із Евмолпом. Цей старий, тимчасовий попутник героїв, який вважає себе за поета, але страшенно при цьому бездарний. Він розважає громадян віршами про Трою, ті закидають його камінням. Повчально аж страх.

З бенкетом Трималхіона все непросто, до речі. Це не просто сатира на звички нуворішів. Дослідили: в усьому «Сатириконі» вино згадано 28 разів, 21 – у цьому епізоді. Із вином тут вчиняють дивні речі, наприклад, його подають для омовіння рук замість води, його використовують у бані. А наприкінці господар пропонує влаштувати ритуальні поминки по ньому, наче вже помер. Ще тут буде якесь дивне столітнє вино, яке не просто страшенно дороге (Трималхіон – хвалько, ясно), а ще й до вживання непридатне. Перед тим, як його подадуть до столу, господар скаже приблизно: «Пам'ятаємо, що ми псуємося швидше за вино». А відразу після того буде основна трапеза, яка зроблена у вигляді повної картини астрологічних знаків (світова гармонія). Таке раптове *memento mori* перетворює велику пиятику на ритуальний сакральний простір. Столітнє те вино – гірке, його п'є тільки господар. Всі інші вживають дешеве «вино для бідняків» – коктейль із вина і меду, солодкий. Сакральна опозиція солодкого і гіркого, життя і смерті, таких злитих, що відразу й не помітиш того протистояння – це дуже елегантно виглядає в ядучому вироку спільноті, до якої автор сам і належав. Солодке, розумієте, для плебсу.

Петроній використовує силу-силенну медичних термінів (чому – хтозна). Коли міркує про моральний розпад суспільства і сучасника, то зве це не інакше, як заразою-чумою. Про бенкет під час чуми всі чули, так? Ну от, «Сатирикон» – це він, перший «автентичний» у черзі з тисячі «імітаторів».

«Свічки догоріли», Шандор Мараї

«Свічки догоріли» вийшов у світ 1942-го. Це твір гостро ностальгійний, меланхолійний навіть. 1942 рік — саме час згадати славу і велич Австро-Угорщини? В німецькому й англійському перекладах (за якими роман відомий більше, ніж за угорським оригіналом) «Свічки» назвали «Жаринками». Неточно, а склався переконливий образ: догоріли, але не вигоріли.

Сорок один рік і сорок три дні тому ці двоє були близьким друзями, обоє навчалися у Віденській військової академії, згодом служили в одному полку. Один — книжник зі збідної родини, другий — гультьяй-поет із вищого світу. І вони були суперниками: обоє кохали одну жінку, Крістину. І відступниками: обоє її так чи так зрадили. Тоді — сорок років тому — їхні шляхи розійшлися. Власне, Конрад одного дня просто зник. Передував тій втечі випадок на полюванні в липні 1899-го: Конрад намагався вбити Генріка, щоб звільнити собі шлях до Крістін. Нажаханий і осоромлений Конрад зник. Але після того і Генрік фактично покинув жінку, з якою не бачився добрий десяток років до її смерті.

От прийшов час Генріку і Конраду зустрітися знову. Капітан Конрад живе нині в Лондоні. Крістіна — дружина генерала Генріка — давно, більше тридцяти років тому померла. Вони зустрінуться в родовому маєтку Генріка, десь там, у передгір'ї Татрів, щоб провести буквально кілька годин за вечерею в напруженій змістовно і поверховій на перший погляд розмові. Генрік уже більше як два десятки років живе відлюдником і нікого не приймає. Заради цього він порушив усамітнення? Заради цього Конрад перетнув усю Європу? Воєнну Європу! Щоб знову промовчати про щось важливе?

Вона померла, бо один пішов, а другий залишився. Вона померла, бо обоє були занадто боягузами, як на одну жінку. Хто вижив, той і зрадник. Не провина, але злочин... І якось от так поступово спомини про любов до прекрасної і загубленої Крістини синхронізуються з ностальгійними картинками імперії Габсбургів кінця XIX століття. Біль від втрати переходить у бажання помсти, яке згодом змінює очікування — сприятливого випадку. Так генерал і прожив своє життя. Батько Генріка спокусив свого часу наречену-француженку обіцянкою: «В моїй країні почуття сильніші й рішучіші». Країни більше немає, сила почуттів... догоряє.

Такі бесіди, як та, що її ведуть ці двоє, можуть відбуватися тільки в двох варіантах: «розмова з психоаналітиком» і «свідчення в суді» (умовно кажучи). Це ситуації, коли говорити неправду — значить завдавати собі непоправної шкоди. І там, і там варто довіритися своїй пам'яті, і в ній шукати відповідей на питання, що їх ставить тобі співрозмовник. А щодо пам'яті, у Мараї не все так очевидно. Там у юного Генріка була пригода красномовна. Поїхало маля на гостину до бабусі в Париж. Та його пригостила липовим чаєм, йому від того стало зле — проблював усю ніч. Це липовий чай, у якому розчиняє свої мадленки Пруст. Інколи спогадами просто блюють. Як оті двоє старих за одним обіднім столом при напівдогорілих свічках. Згадувати — це, в світі Мараї, неправильно інтерпретувати знаки.

Тільки знаєте? Дружба — це, схоже, розділені на двох помилки інтерпретації.

«Себастьянові сні», Георг Тракль

Тут дуже багато кольору. І наче в геральдиці — чисті кольори з чіткими межами. Синій — спокій (його найбільше), фіолетовий — сп'яніння, червоний — жага. Чисті кольори — це дуже інтенсивний подразник, ми їх автоматично сприймаємо як символи. Але ця чистота — штучна, бо натрапляємо на базові кольори, без відтінків і тонів, нечасто. Навіть не так, не штучна, а ірраціональна. Либонь, це і є визначення для поезії Тракля: інтенсивна й ірраціональна. Не дивно, що на сто років читачі в неї просто залюбилися, і далі буде.

До «Себастьянових снів» увійшов «Городок», найвідоміший і, очевидно, останній вірш Тракля. Сімнадцять рядків, не так ритмізованих, як добре темперованих. Усі закінчуються іменником, тільки один завершується прикметником — «місяцевий». Місяць у Тракля завжди срібний, навіть якщо тут же стане пурпуровим. В «Городку» місяцевою є кров. У Городок Тракль потрапив відразу після пекельного бою, і досі його вважають одним із найстрашніших за кількістю людських жертв. Срібло і в геральдиці, в персональних поетичних кодах Тракля позначає невинність. Ця невинність у «Городку» — чи то невинність дитини, чи то невинність офіри, але вона показово надмірна. Не передумова, а результат. Не «ще невинний», а «вже невинний».

Початок скидається на елегійні пейзажі. Але осінні ті ліси «бряжчать зброєю смерті» — це розхитуються на вітрі тіла повішаних. Це те, чим привітає містечко незваного і неждано-го тут гостя. «Вгортає ніч/Вмирущих воїв, дикий зойк/Їх уст калічних» — не мертві кричать, він сам кричить, не в силах себе відрізнити від вмирущих воїв і зброї смерті. Тракль часто «мінє місяцями» Я, Ти, Він. Є тут вірш «Розпад», де поет таку процедуру робить три рази поспіль: Я-Ти, Ти-Він, Він-Я. Це така собі категорична відмова відокремлювати внутрішній світ від зовнішнього. Але в тому й дуже особиста біда, що простір війни у Тракля — це простір принципового нерозрізнення Я і Вони, чужої і власної смерті. В німецькій мові дієслово «помирати» стосується людини, всяке листячко потребує іншого слова. У Тракля і природа, і людина, річ помирають однаково.

Якщо мертві не різняться від живих, то що ми тоді назвемо життям? — А от що: «Біль огненний племін духу/Ненароджених онуків». Хто діди цих ненароджених онуків? Точніше: де їхні батьки, які вже встигли на біду народитися?.. Після «Городка» Тракль намагався покінчити з собою вперше. Скоро-скоро спробу повторив. «Себастьянові сні» — збірка по-смертна.

«Осінь самотнього», ще один шедевр із «Снів». Купа дрібних, візуально сильних деталей: летять птахи, бродить молоде вино, свіжа солома на дахах, добре крізь голі дерева проглядають хрести на могилах і ставок. Осінь: плоди дозрілі й вимушена самотність. Таки вимушена, щось сталося. Цей калейдоскоп речей, які потрапляють у поле зору героя і тут же зникають, добре передає його стан. Око ні на чому не може зупинитися. Він збуджений і знервований, шукає того, хто може йому пояснити, що сталося, і розрадити. Того, хто допоможе. «І янгол тихо ступить, мов з імлі». А в імлі, де янголи, чистих кольорів бути не може, між іншим.

**«Севільській цирульник, або Марна обережність»,
П'єр-Огюстен Карон де Бомарше**

271

Ця п'єса унікальна. Щодо історії моди зокрема. Бо це єдиний художній твір, який подарував назву аж двом предметам одягу – короткій курточці фігаро і широкому плащу альмавіва. Пощастило моді. Ще більше – літературі. І вже з горою щастя – для театру.

Граф Альмавіва переодягнувся на бакалавра і гуляє нічними вулицями Севільї. Він закохався у Розіну, вихованку доктора Бартоло, і хоче, щоб юна жінка навзаєм полюбила його самого, а не титул чи гроші. Бартоло теж на дівчину поклав око, а на її чималий посаг і поготів. Під вікнами пасії графа здibuє веселун-гострослов Фігаро, якому його літературна слава (сороміцькі пісеньки складає) тааааак набридла, що він тимчасово взявся побути скромним цирульником. Вдвох вони розробляють план, як викрасти Розіну. Все, звісно що, складеться на користь змовників, адже Фігаро – не випадково від іспанського «пікаро», плутяга.

Фігаро, між тим, Бомарше так полюбився, що після «Цирульника» він написав про нього ще дві п'єси. Трилогії спочатку в планах не було. Хоча є один факт, над яким ламають голову, і без того, щоб у момент написання «Цирульника» задумалася вся трилогія, його просто не пояснити. У комедії є епіграф із трагедії Вольтера: «І я, мій батьку, там не міг умерти!». Єдині стосунки батька-сина виникнуть тільки у фіналі трилогії, коли Фігаро виявиться сином Бартоло. Зрештою, цей епіграф – таки загадка. А ще в п'єсі є побіжна згадка про «малютко Фігаро», і ця дитина більше не з'явиться. Бомарше, як і Фігаро, собі на умі. А ще, кажуть, що гострого язика Фігаро Бомарше свого позичив, бо був дотепником. Та і вдачу мав схожу. От наприклад, прем'єру «Цирульника» довелося відкласти – драматурга арештували за шахрайство. Першу виставу освистали, вона була у п'ятницю. Бомарше п'єсу переробив, і друга вистава зібрала зорепад позитивних відгуків, сталася вона в неділю. Бомарше, звісно, тут же написав вступ про Фігаро як Христа, якого розіп'яли театральні критики, а він воскрес за три дні. Франція напередодні Револуції, либонь, тільки у такого Спасителя і годна була б повірити.

Насправді ж Фігаро належить до одного з комедійних типів, широко відомих на кінець 1770-х, коли п'єса Бомарше писалася. Це такий нахабний купідон, посередник коханців. Він передає любовні записки, відволікає тат-мам-опікунів-рогоносців, що заважають зустрічам, утішає суперниць-невдах, таке інше. Новим у Фігаро було те, що його у п'єсі забагато. Це мало б, по-хорошому, зруйнувати комедійний сюжет, але доброякісно модифікувало його, зробивши новим типом комедії – міщанської. «Фігаро тут, Фігаро там»: передає листи, приводить нотаріуса зі шлюбною угодою, лікує слуг, нейтралізує потенційних суперників, складає пісеньки-послання, відволікає Бартоло і тощо, і тощо. І все це без відриву від літературної і перукарської роботи. Один герой самотужки веде і завершує драматургічну інтригу, у якій він-то безпосередньо участі не бере, бо це – все-таки історія двох коханців, роз'єднаних волею випадку. До «Цирульника» європейська комедія не була такою «моноцентричною». У неї не було Фігаро, тому.

«Серце п'тьми», Джозеф Конрад

За дорученням торговельної Компанії (напевно, бельгійської) Чарльз Марлоу здійснює рейс у Центральну Африку, він моряк. Там він має знайти і вивезти з країни Курца, одного з агентів, який заробляє добуванням слонової кістки. Спогади-розповіді Марлоу пригодницький, але не тільки, сюжет і творять. Він, уже досвідчений капітан, розказує цю історію на яхті «Неллі» в гирлі Темзи (таке-от «саме серце» Британії).

Два місяці Марлоу прямує річкою Конго до станції Курца, «одне з темних місць землі» (оце вже «саме серце» Африки). Курца вважають найкращим із заготовки кістки, і Марлоу не терпиться побачити людину-легенду. Герой виявляється схибнутим садистом (а оце вже «серце п'тьми»). Він оголосив себе богом, чорне населення шантажує і залякує, його кістка не добута, а крадена. Коли уже вдвох вони відпливають, із берега їх проклинає туземне плем'я. Курц дорогою додому помре. Дома його не дочекалася наречена і мати-при-смерті.

М'яко цю книжку кінця XIX століття називають «колонізаторською прозою», ще одним текстом у скарбничку «тягаря білої людини». Жорстко про неї говорять так: «Расистська». Між іншим, ані Бельгії, ані Конго в повісті жодного разу не названо.

У романі є два магістральні простори, які, здається, мали б суперечити, але пояснюють один одного. По-перше, це подорож незнайомим екзотичним континентом – тобто простір максимально відкритий. По-друге, це острови, станції, яхти, човни, кораблі – простір обмежений і закритий. Насправді складається дуже переконлива метафора білої людини на чорному континенті (чорний – у значенні «непізнаний, незрозумілий» теж). Тут важливий один момент. Марлоу, потрапляючи в Африку, переживає справжнісінький шок. Він не знає, як реагувати на побут і звичаї місцевого населення. Швидко його свідомість знаходить «шпаринку». Він починає трактувати свою подорож як мандри-у-часі. Африка – це минуле Британії: людина існує в умовах дикої природи, в «хаосі», який щойно почав оформлюватися в «порядок».

Курц збожеволів, не втративши людську подобу, а позбувшись цивілізаційних навичок, він – надлюдина (сильно схожа на автопародію). Курц, чие прізвище значить «короткий», майже 7 футів на зріст: прикметна деталь. Усе ще людина, просто не зовсім. Як і Конрадові «дикуни» – не зовсім іще люди. Вони охоче приносять жертви новому богу, новий бог охоче її приймає. В міфах Африки Смерть – велетень. Марлоу однаково нажаханий усвідомленням приналежності і до Курца, і до дикунів (ідея праматері-Африки герою Конрада знайома).

Майже всі слова зі значенням «темрява» тут співвідносяться з Курцом. Тільки перший раз це слово звучить «для» Марлоу, який спостерігає захід сонця. Марлоу вірив у Курца, як в легенду, потім жахався його як бога-чудовиська; він буквально перехворів своїм героєм (помираючи, Курц його інфікує). Тільки, здається, до кінця Марлоу так і не одужав. Після смерті Курца Марлоу знайде його наречену і збреше, що той помер із її ім'ям на вустах. Курц помер, кричачи: «Жах! Жах!». Марлоу підрихтує правду, щоб нікому не боліло. У нього насправді велике серце. Та й сонце от-от сяде.



Син людський — тут необхідно уточнити. Герой роману має прізвисько Кіріто, Спаситель. Син людський — щоб із сином Божим не дай бо' не поплутали. Власне, цей роман — про послідовні й успішні спроби-способи сотворити собі кумирів (у межах однієї страждальної історії однієї країни).

Дія твору починається десь наприкінці XIX століття, але виключно як переказані спогади. Далі прямує до реального часу 1930-х уже як свідчення учасників — але ривками. Одна з героїнь тут скаже про рідну країну: «Кожні два роки — революція». Так, із кожною революцією і війною оповідь переривається, в ній з'являється новий герой і новий розповідач. Це навіть не роман-уривках, це суто історичний «послідовний» роман, але написаний про народ, який щодва роки «перезапам'ятовує» власне минуле. Показово, перші історії тут розказують на мові гуарані (до південноамериканських індіанців належав і романіст, це рідна мова Бастоса). Десь до третього сюжету цю мову остаточно забудуть і перейдуть на іспанську.

Перша історія — прокажений Христос. Гаспар, вправний столяр, захворів на проказу і пішов жити подалі від людей у лісі. Там вирізьбив дерев'яне розп'яття в натуральну величину, односельці вкопали того прокаженого Христа на горі, яку назвали «путь Христа» (згодом перейменували на «путь людини»).

Наступна — обезглавлені ідоли. В селі з'являється емігрант Дубровський. Пиячить і лікує місцевих прокажених. У відплату йому принесли дерев'яну скульптуру святого, яка виявилася давнім сховком для золотих монет. Відтак він збирає ті скульптури, але монет більше немає. Обезглавлює колекцію ідолів, гвалтує місцеву дівчинку і зникає.

Далі за сюжетом з'являється пара головних героїв — Мігель і Кіріто, Месія і лжеМесія свого штибу. Може бути, всі попередні історії нам переповідав якраз Мігель, а може і ні. Ці двоє — палкі революціонери, які беруть активну участь у серії повстань, що закінчиться війною з Болівією в середині 1930-х. Але Мігель зраджує революційним ідеалам, а Кіріто йде до кінця (до розп'яття). Один буржуа, другий пролетарій. Для автора ж Мігель і Кіріто — це прокажений Христос і обезглавлений ідол, та ще й одночасно.

Бастос безжалісний: у момент, коли розбивають чергового Золотого тільця, у нього готують чани для переплавлення золота. Перемога революції означає лише, що попереду — наступна. Він пише суто про соціальні конфлікти, актуальні для його власного досвіду (був безпосереднім учасником воєнних подій). Але соціальний конфлікт у світі Бастоса сягає міфологічного. Наділяти людей властивостями богів — у цьому сила і слабкість його людини.

Бастос міркує про культуру Парагваю як про симбіоз християнських вірувань та міфів гуарані. Так він мислить й історію: як синкретизм об'єктивно даної реальності та нашого уявленого до неї ставлення. Історія, за Бастосом, — лише ідеологія. В цьому автор романів від своїх героїв не різниться (і свідомий цього). Він так само різьбить своїх ідолів, а потім обезглавлює.

Того дерев'яного Христа винесли за межі села не просто так. Його зробив хворий на лепру, дотик до ідола заразний. Уявний світ проникає в реальний та смертельно інфікує його.

«Син начальника сиріт», Адам Джонсон

Про Північну Корею розповідає популярний американський прозаїк. Розповідає як про останнє нині тоталітаристське суспільство, як про грандіозний антиутопійний проект, що реалізується безпосередньо близько від нас і у наші ж дні, а ми нічого про те не знаємо. Цивілізаційний світ любить страшилки, Джонсон уміє лякати.

Пак Чон До виховується в сиротинці, яким керує його батько. В чотирнадцять років, щоб урятуватися від голоду, стає військовим: спеціалізація – тунельні бої, тобто озброєні сутички в повній темряві. Потім його вербують викрадати з Японії людей, щоб видавати їх за емігрантів із капкраїн. Далі він – радист на риболовному човні, який насправді є розвідувальним. Зрештою, дослужився до безпрецедентного підвищення: їде дипломатом у США. Він отримав шпигунське таємне завдання, але провалив його, і по поверненню потрапив до таборів. Уже через півроку він живе так, наче буцегарні й не покидав ніколи. Охоронці здаються йому сиротами з притулку, де він виріс.

Чон До при кожній нагоді уточнює: він – не сирота, просто жив у сиротинці, бо там народився. Прозоре міркування про батьківщину, яку – хорошу чи погану, – сину, не можна обирати, як відомо. Чон До фантазує дитиною і все життя вірить у свою вигадку: начальник притулку не є йому батьком. Зрештою, про це вже ім'я просигналізує: Чон До – це «Джон Доу», невідомий.

Командир Га – північнокорейський герой, міністр із апарату Кім Чен Іра. Він одружений на акторці Сан Мун. Га візитує в'язницю, де утримують Чон До. Сюрреалістичне пекло, де ув'язнені викликають пологи у риб, щоб їсти ікру (риб не можна – їх рахують), доводять волів до еякуляції, щоб їсти сперму, ковтають метеликів. Голодно ж. Раптом прекрасна Сан Мун сходить до Чона До з білої стіни бараку і стає його дружиною. І Чон До – уже не Чон До, а «замісник» Га, якого вбиває, переодягається в його одяг, посідає його посаду тощо. І тепер він має родину, яку має порятувати від смерті ціною власного життя.

Пак – це все-таки розбишака-пересмішник, роман про нього не буде історією «переродженої душі», але серією абсурдних пригод. Амбіційний роман Джонсона – успішна вправа на «чорний гумор». Як зробити з нажитого страху перед тоталітаризмом жарт? Часом тут з'являється персонаж, якому повністю зливають кров, її потребують станції переливання. Ті, хто процедуру спостерігають, заздять: прекрасна смерть. Ти мариш і засинаєш, а навіть якщо переживаєш смертельний жах, то все одно вже нічого не можеш про нього сказати. Це, очевидно, метафора антигуманних режимів, про які Джонсон міркує.

Автор робить ефектну й ефективну річ: він пише класичну антиутопію, але про наш час і наш світ. Хоча до книжки буде попередження, що всі біографії тут – цілком вигадані, це не так. Джонсон опрацював свідчення біженців із Північної Кореї, зокрема. Але то не є документальним романом, звісно. Про принцип, за яким книжку написано, повідомляє один із її героїв: «Якщо людина і її роль конфліктують, змінитися мусить людина». Не людина важлива, отже, а її історія. Так, між іншим, міркує і майстер політичної пропаганди в «Сиротах», а не тільки їхній автор.

Щось завжди схоже на щось.

Це для нас спосіб пізнавати світ. Це ще й «правило» побудови художнього світу. Зветься еквівалентністю. Але коли в творі «використовують» цей спосіб, не значить, що твір стане «зліпком» із реального життя. Радше матимемо модель у якомусь масштабі 1:1000. Як у випадку найвідомішої п'єси бельгійця Метерлінка. Її називають алегоричною, символічною тощо. Очевидно ж: усе в цій п'єсі схоже на щось інше. Хвора сусідка – на світло, щастя – на птаха, мертві – на живих, ненароджені – на мертвих, сни – на одкровення. Втім, ця «схожість» у Метерлінка – таки відносини «моделі» та «оригіналу».

На Святвечір брата і сестру Тільтіль і Мітіль відвідує фея. Її онука занедужала, врятувати хвору може Синій Птах. Фея дарує дітям здатність бачити приховане і просить добути пташку. Тепер діти бачать пса, кішку, молоко, цукор, хліб, воду, вогонь тощо як їхні Душі, себто як антропоморфних істот. Ті будуть їхніми провідниками.

П'ять «головних» провідників – це п'ять відчуттів і відповідних органів чуття. «Мусиш бачити приховане», – повторюють у п'єсі. Не тільки бачити: чути, відчувати на смак, на запах, на дотик. Діти відвідують кілька світів (які теж напряму стосуються відчуттів, адже задовольняють одну з сенсорних потреб, але тільки одну). Країна спогадів, де живуть померлі бабуся з дідусем; Палац Ночі, де живуть хвороби і біди; Сади Блаженства, які сильно скидаються на спокуси і гріхи; Царство майбутнього, де стрінуть свого ще ненародженого брата тощо. Десь буде галасливо, але темно; десь тепло, але моторошно тихо; десь яскраво, але не смачно etc.

Синього Птаха ніде немає. Птах чекає вдома, поки вони прокинуться.

«Наївна і проста, як дитячий сон». Типовий відгук про «Птаха». Хіба погодитися з пунктом про сон. П'єсу побудовано на викривлених «онейричних» уявленнях про реальність – архетипних, підсвідомих, підкоркових (як ще це назвати?). Цю казку придумав не Метерлінк. Вона відома ще з XII століття: в тому сюжеті теж треба було навчитися за зовнішністю бачити істинну природу речей і так знайти птаха-щастя. Драматург «грається» зі своїми казковими попередниками вже тоді, коли робить пару хлопчик-дівчинка дітьми дроворуба (як і Ганзель-Грета), а його Хлібові випаде, зрештою, побути в ролі «хлібних крихт», які розсипають дорогою, щоб не загубитися, казкові малята. Маємо точно розуміти, що читаємо чарівну історію, точніше: історію про чари. «Птах» Метерлінка – не просто буцімто-казка, а на позір іще й типовий міраклъ, драматургічна історія про Різдвяне чудо. Але ідея віри тут не схожа на те, як ми звикли читати диво. Вірити – значить, довіряти безпосередності своїх фізичних почуттів. Віра у Метерлінка – буквально чуттєва. Чудо у нього можна буквально досягнути.

Синій Птах – насправді блакитний. Це вітання «синій квітці» Новаліса – образу на початок XX століття відомому, який так само говорить про пошук дерзновенного щастя. Блакитний – це «просторовий» колір, його робота в системі базових кольорів – робити «видимим» чорний. Оце і є масштабна лінійка до феєрії Метерлінка, 1:1000.



«Синуге, єгиптянин», Міка Валтарі

1945 року фінський прозаїк випускає грубезний історичний роман про Давній Єгипет. Уже на початок 1949-го ця книжка стає світовим бестселером (а ж при перекладі англійською втратили добру чверть роману). Автор же автоматично здіймається на посаду «найвідоміший у світі фінський письменник (для дорослих)». І відтоді на ній і тримається. Звучить не-ймовірно, але так воно все і було. Ми ж тут не якісь вам фантазери, щоб із документальних фактів вигадувати епічно-авантюрні пригоди. Між іншим, саме це Валтарі у «Синуге» і зробив. Це шпигунський роман.

Від 1390-х до 1330-х до н. е. Єгипетський відомий лікар Синуге, який на початку роману вже — старець, якого вигнали з країни, розповідає свою непросту історію. Покарано його за те, що отруїв фараона.

Народився він у Фівах. Точніше, за офіційною версією він не був народженим, позаяк своїх біологічних батьків не знає. Немовля знайшли у плетеній корзині на березі Нілу (уже було таке з одним відомим старцем). Його взяв на усиновлення шанований лікар Сенмун. За підтримки батька і його колег Синуге опановує лікарське мистецтво при храмі Аммона. Йому випадає асистувати на операції старого фараона, який під час процедури помирає. Як заведено, лікарів після того символічно страчують, і Синуге від нового фараона Ехнатона отримує нове ім'я — Самітник. Пророче ім'я.

Колись іще юнаком він зустрів куртизанку Нефернефер, згодом бачить її в борделі й закохується. Підступна жінка витягує з нього всі гроші і майно, навіть будинок батьків. Батьки у відчаї убивають себе. Синуге їде до Сирії, де цінують єгипетських лікарів. Там юнак стає і успішним, і зрештою багатим. Між тим, починається політичне напруження в регіоні, яке час від часу закінчується бойовими зіткненнями. Служба фараона фактично вербує лікаря як шпигуна — він рушає до Метанні, Вавилонії, Хетського царства і Криту, збирає інформацію і лікує. Власне кажучи, тільки тут його пригоди і починаються.

Валтарі переспівує дуже відомий і мало ким читаний твір — «Мандри Синуге», давньоєгипетську оповідь, можливо, ХХ століття до н. е. Маршрути і мета подорожей збігаються. Втім, Валтарі робить Синуге лікарем (був придворним) і міняє його художній час на добу правління Ехнатона (це пізніше за оригінал). Завдяки чому може розіграти ще й історію про жертвоприношенню Мінотавру на Криті (Синуге закохується в одну з жертвних дів) і розказати кілька історій про Яхве, про якого поки мало хто що чув. Валтарі потребував цих «додаткових» богів, бо одна з тем роману — це становлення монотеїзму. Ехнатон тут постане як перший монотеїстичний правитель Старого світу, він поклоняється Атону. За прообразом же культу Атона, вважають, діяв і проповідував Мойсей, земляк Синуге. До речі, сам лікар жодному з богів не вірить. Зате вважає себе тайно родженим братом фараона, як і інше немовля з кошика на березі Нілу, він-то помиляється.

Саме ім'я героя уже мало вказувати на «достовірність» цієї книжки про Єгипет. Але нині Синуге знають як витвір уяви Валтарі, забувши його документального попередника. І не помічаючи неназваного вголос Мойсея.

Благородна потвора і гордовита красуня. Вічний сюжет про людей, заціплених фізичною вродою і не здатних бачити душевну красу. І як годиться, за поверхову людину тут — жінка, яка не спроможна оцінити істинно красивого чоловіка, привабленого чомусь саме її фізичними достоїнствами. За п'ятдесят років до «Сірано» уже написано історію Квазімодо, але література в цьому випадку нічому не вчиться: краса фізична — для жінок, душевна — для жертвовно залюблених у них чоловіків.

Запальний гасконець Сірано — талановитий поет, відчайдушний чепурун і завзятий дуелянт, багатий, успішний і славний. До речі, це реальна людина, французький письменник XVII століття.

Тільки одна біда: має потворний довгий ніс, і переконаний, що через цю очевидну ваду ніхто і ніколи його не полюбить. Більшість його поєдинків стаються через невдало сказане слово: «Ніс!». Сірано змалечку закоханий у кузину, відчайдушно красиву Роксану. Але та любить доброго і чесного, але «тупішого за барана» красунчика Крістіана, однополчанина Сірано. Щоб ошчасливити кохану, Сірано робить із Крістіана ідеального гармонійного чоловіка: красивого і розумного. Він пише за Крістіана любовні листи Роксані, працює суфлером на їхніх побаченнях — красуня підкорена і вінчається з юнаком. Могло бути інакше? Адже любовні вірші Сірано позичає сам вправний Ростан: вони легкі, дотепні, майстерні. Чимсь схожі на саму п'єсу, де буфонада непомітно перетворюється на драму.

Полк рушає на війну. Крістіан, який має намір зізнатися в обмані, гине. Роксана оплакує втрату в монастирі. Минає десять років. Сірано, смертельно поранений, візитує Роксану, і зізнається їй в коханні та викриває той тривалий обман. Жінка в розпачі: вона повторно втрачає того, кого любила.

Наприкінці в напівмаренні Сірано вихоплює шпагу і починає бій зі своїми примарами — брехнею, якою сам позбавив себе щастя. (Аби тільки себе, варто додати). Ще на початку п'єси його порівнюють з ідеалістом дон Кіхотом, у фіналі ми побачимо той легендарний бій із велетнями-млинами. Тільки Сірано бій програє. Це сцена, між тим, симетрична до його монологу на початку, коли він, травмований власною потворністю, «не сміє мріяти, щоб його любила навіть негарна жінка». Біда не в довгому носі, звісно, а в узурпації права вирішувати за інших. Бій проти примар, яких сам і виростив.

Ніс — найвиразніша частина обличчя, ми запам'ятовуємо людей переважно завдяки носу. «Задирати носа» — це гординя, уявлення про себе як про унікальну особистість. Між тим, у французькій є ідіома «хапатися за носа», це значить «зізнатися у брехні». Ну, і ще очевидна сексуально-фалічна символіка, без неї теж нікуди. Зібрати все разом, і ми отримаємо характерні ознаки героя-трікстера: того, якому людські закони не писані, бо він сам собі закон. Він і «тут», і «там» одночасно, він роздвоюється буквально на наших очах (на Крістіана і, власне, Сірано, наприклад, на мужнього військового і боягуза-коханця, скажімо), він бореться із примарами, що їх інші не зрять. Він розважається — і, бачите, загрався.

І головна загадка Сірано: його так складно не полюбити.

«Сліпа сова», Садек Хедаят

Ця повість — «потік свідомості», тоді як саме з усвідомленням реальності у головного героя круті проблеми (чи героїв, їх тут два, може бути, чи три). «Сліпа сова» (1937) — класика модерної іранської прози. І не кожній літературі так щастить, щоб за класику їм правило дистильоване безумство, якого сягає людина, занурюючись у себе. Перше речення короткого роману Хедаята — найчастіше цитований у світі фрагмент із фарсі: «Є в житті страждання, що, як проказа, повільно роз'їдають душу зсередини».

Художник бачить у вікно, якого в нього немає, картинку, що її все життя малював. Юнка простягає потворному стариганові лотос. У неземні очі красуні він закохується і починає ними марити (вино і опіум допомагають). Одного дня вона приходить у його кімнату. Він її поїть вином, вино виявляється отрутою. Після того він її гвалтує і малює: мертва, позуючи, відкриває очі. Розчленує тіло ножем із кістяною колодкою. І разом із потворним старим ховає. Сідає ту історію записувати — складається геть інша. Про неї друга частина «Сови».

Кілька століть до того. Напівбезумний юнак одружується з молочною сестрою. Він сам — син індійської танцівниці і когось із братів-близнюків. Якогось батька мати вбила, отруїла. Хлопець, маючи у спадок тільки бутель отруйного вина, виховувався в родині Шльондри. Так він зве дружину. Бо, по-перше, вона йому не віддається, по-друге, віддається іншим, по-третє, перманентно вагітна. І ці її очі! Він запідозрює дружину у зраді з потворним старим. І убиває її, вийнявши, зокрема, «кістяним» ножем око. Сам перетворюється на потворного старого (того самого).

Прекрасний зразок сюрреалізму, де все перфектно збалансоване: якщо хтось когось намалює в майбутньому, то в минулому хтось тим вином отруїться.

Історія ця адресована тіні розповідача. Ця тінь на стіні — і є «сліпа сова». Тінь і двійник завжди ідуть в літературі поруч, коли треба показати прояви надприродного чи якусь роботу психіки, яка не піддається потрактуванню. Те сексуальне бажання, яке так болісно переживає розповідач, є його «жахливим», його глибоким потрясінням. Коли наче бачиш щось уперше, навіть якщо зростав поруч із тією жінкою чи все життя її малював. Втім, кохається він із мертвою обидва рази, і це він її умертвив. Те страждання з першого речення — це сексуальне бажання. Воно отруйне.

Отрут у «Сові», між тим, є кілька видів: зміїна, опіум, вино, мандрагора. І ще плюс: живопис, письмо, читання сур Корану — які теж тут є такими собі формами «прокази». Здається, ці дві групи «писхоактивів» діють одна щодо одної як отрута й антидот. З коренем мандрагори він порівнює сплетені тіла коханців, а той же таки схожий на немовля. І тут на часі буде жах, який у безумця викликає думка, що, можливо, його годувальниця його розбещувала, а він те забув. А майбутня дружина воліла б того не бачити.

Вираз очей тієї ефірної жінки і цілком тілесної дружини, який він намагається зрозуміти і намалювати, — докір. Вона каже: він соромиться її очей. Він соромиться того, що очі можуть побачити.

«Світ, який весь сотворив я», — маніфестує «Сова». Тексти, які творять я-світи, і стають класикою.



Не знаємо достеменно, хто його написав. Не знаємо точно, коли його написали. Але переконані на всі сто: «Слово» — поетичний шедевр.

Автор каже, що наслідуватиме Бояна. А той умів розтікати мисію по дереву, сірим вовком по землі, сизим орлом під хмарами, «як хотів кому пісню творити». Те дерево — це Іггдрасіль чи якийсь інше різновид Світового Древа. Птахи, що літають над ним — вісники вищого світу. Вовки, що живуть у його корінні, належать світу підземному. Лісові білки, що пересуваються стовбурами, є насельниками «середнього виміру». Нелегке завдання: злити в одному творі три світи — божественний, людський і демонічний, проникнути у всі виміри всесвіту в пошуках істини-пісні.

Було б то легким завданням, не було б то «Словом», яке почнеться з «демонічного» сонячного затемнення, а закінчиться молитвами Святій Заступниці. Але Боян той був усе-таки Велесів онук, нащадок бога. Хай би хто писав «Слово», з амбіціями у нього проблем не було.

Тим більше, що розповідь про *невдалий* військовий похід. Така-от «трудна повість» — себто, оповідання про військову кампанію, але не тільки. Автор «Слова» каже, що якщо не може бути таким сильним у вигадці, як Боян, то йому лишається триматися в розповіді історичної правди.

Князь Ігор Святославович збирається на половців. Усе передрікає біду: Ігор бачить сонячне затемнення, але планів не міняє. (Вирахували: те затемнення було — 1 травня 1185-го). До Ігоря приєднується брат Всеволод. Перше зіткнення з ворогом проходить на користь князів, але половці збираються з силами, і починається триденний бій. Поразка, поранений Ігор потрапляє в полон. Тим часом Руською землею розходить звітка про розгром. Київський князь Святослав бачить про те віщий сон. Він закликає своїх братів об'єднатися проти половців, бо бути скоро біді: молоді князі розізлили сильного ворога. А в Путивлі, яким править Ігор, його оплакує дружина Ярославна. Тим часом князь Ігор втікає з половецького полону і йде на прощу до київської Пирогощі.

Подальші події до «Слова» не увійшли: половці рушили за князем, об'єднані війська їх із Русі прогнали, але з великими втратами. Половці були люті вороги, про наслідки їхніх облог в літописах залишилися вражаючі відомості. За кілька років після того Ігор повторив спробу побити половців, цього разу успішно. Фінал «Слова», де «землі раді, городи веселі, співають вони про давніх князів, про молодих виспівують», стосується радше не порятунку Ігоря з полону, а цих — подальших — його перемог і слави його прямого нащадка Володимира Ігоровича.

Невеличка повість справляє враження широчезної історичної панорами. І річ навіть не в тому, що автор, закликаючи руських князів до об'єднання, в одному реченні згадає і Буса, що загинув 375-го, і тут же — Володимира Святославовича, який помер 1015-го, і тут же Володимира Ігоровича: такий собі «контрольний зріз» Великої історії. Річ у тому, що конкретна історична подія написана метафорами такими глобальними, що вони не втрачають актуальності. Типу того Всесвітнього Древа з зачину, на якому проростають такі от «трудні повісті».

«Смерть Вергілія», Герман Брох

Поета, який уславлюватиме світ, слухатимуть завжди. Поезію, яка говорить правду про світ, чекає покарання. Її автор свідомий істини, якої інші не чують. У невеличкому зазорі між прагненням, щоб тебе почули, і потребою говорити правду – починаються проблеми у героя повільного багатомудрого австрійського роману. А книжка побачила світ 1945-го, коли питання компромісів чистого акту мистецтва і нечистої совісті митця було ой як на часі.

Остання доба життя Вергілія. У Брундизій прибувають кораблі імператора Октавіана Августа. На одному з них за вимогою Цезаря подорожує поет, який мучиться задушливим кашлем, спогадами і мареннями. На ношах Вергілія переносять в імператорську резиденцію. До нього приходять давні друзі, лікар, який готує до розмови з імператором. Після розмови поет складає заповіт і зокрема просить знищити «Енеїду». Останні години життя – передсмертні галюцинації.

Всього чотири частини: «Вода», «Вогонь», «Земля», «Ефір». Із цих елементів, за уявленням античності, складався Всесвіт. Ці ж чотири розділи звучать: «Прибуття», «Сходження», «Очікування», «Повернення». А це вже, либонь, чотири етапи буття. Те, що всесвіт і життя в ньому можна розкласти на елементи, вказує на його конечність. Доля смертного – це, за Брохом, якраз усвідомлення конечності. У безсмертя – те саме насправді, просто фінал відтермінований. Намагаючись знищити Енеїду як проект політичної утопії, Вергілій знає, що знищує поетичний шедевр.

Його піднесені марення про силу і відповідальність мистецтва регулярно переривають гучні теревені трійки п'яничок. Вважають, що це реальність, яка вклинюється в свідомість чоловіка при смерті. Було б припустити, що великий поет на порозі смерті марить галасливими п'яничками. Зрештою, це ті, для кого він творив.

Коли Вергілія спускають на ношах у порту Брундизія, його спускають просто в Дантівське Пекло. Там є прямі цитати з Данте, і вже прямі цитати Броха, автора знаної концепції про психологію мас. Поета спускають у натовпи керованої Черні, а він не має сил опиратися. Пекло для язичника Вергілія – звісно, анахронізм, але Броху важить саме християнська образність. Він пише з Вергілія християнського мученика за віру, який жив до християнства. Спроба знищити поему – це замісна жертва, саморозп'яття. І навіть безсонна ніч перед смертю, коли його відвідуватимуть примари з минулого, матиме Євангелічний аналог: «Попильніуйте зо Мною». Вергілій перед смертю отримує «невідомого Бога», якого відає насправді, просто не вмів назвати.

Броха часто називають містиком. У свідомості Вергілія він робить спробу об'єднати раціональне й ірраціональне, і друге має пояснити перше. Тобто, не пізнати непізнаване, а спробувати уявити вже пізнане принципово невідомим. Для цього знадобилося ввести непересічного апріорі героя в екстремальний апріорі досвід. Коротше, речі, люди, ідеї в романі Броха перестають дорівнювати самі собі. Ще простіше: людина Броха неспокійна, але прагне спокою, нічого для того не роблячи, адже будь-яка активність – уже неспокій. І очевидне: та тому бідасі навіть спокійно померти на самоті не дадуть!

«Смерть Артемію Круса», Карлос Фуентес

Загадкова мексиканська душа. От не прижилася така формула на визначення мексиканської прози, а шкода. Бо таки загадкова.

Роман класика іспаномовного світу цілком назві відповідає. Латиноамериканський мультимільйонер зібрався помирати, життя проходить перед його очима, і він із нами щедро ділиться тими невеселими картинками. В романі чимало персонажів, але герой – один: він, агонізуючи, всіх інших або згадує, або вигадує. Ретроспекція тут чергується з інтроспекцією, Артемію то в минуле мандрує, то у власну голову. Зроблено елегантно: про реальне тілов-агонії він говоритиме «Я», про себе-у-спогадах – «Він», а про те уявлення-себе, яке сформував протягом життя – «Ти». (Фуентес – майстер екстра-рівня).

Що є, що було, що могло бути... Позолоти ручку, красивий, усю правду розкажу. Він ті свої гроші заробив шантажем і злочинами переважно, піднявшись із самого дна. Корумпований військовий, політик-популіст, продажний журналіст, невірний коханець, поганий батько і чоловік, успішний магнат – багато ким побував, іще більше: ким так і не став. Він, скажімо, відмовляється від тієї єдиної, котру любив і яка його любила (вона потім загине через нього), бере шлюб із багатою спадкоємицею. Так починався його фінансовий злет. У його триєдиній грі в Я-Він-Ти віриш найбільше тут-і-тепер присутньому Я. Я – це око. Я – це повіки. Я – це вилиці. Я – це кривий ніс. Я – помираю.

Помирання в літературі часто пишуть як мить заглибленого самоаналізу, Крус занурюється туди, де побувати, либонь, і не хотів. Артемію – не найприємніша людина, і справи робив нечисті й нечесні. Єдиний, зрештою, світлий і людський його спогад – про сина Лоренсо, який загинув під час війни в Іспанії. Історія триває від 1919-го до початку 1960-х. Дія ж роману – кілька годин. Дружина, дочка, секретар намагаються полегшити страждання при смертного і дізнатися його останню волю. А закінчують твір ті триєдині Я-Він-Ти не смертю, а згадкою про народження Артемію. Він буквально пригадує момент своєї появи на світ. Він – дитина згвалтування, але його прихід у світ мати вітала як радість. І все, фінал. Останнім помирає Ти, першим – Я.

Якщо вам це нагадало кіно «Громадянин Кейн» Орсона Уелса, то це не випадковий збіг. Фуентес пише свою історію в прямих перегуках із тим фільмом; і так відкрито, що здається: його Артемію згадує стару кінострічку впереміш із власним життям. Та й методи в Уелса й Фуентеса схожі: Фуентес часто робить серію крупних планів. Перша сторінка, наприклад, це обличчя старого: очі, ніс, вилиці – все по черзі, довго, детально і стоп-зафіксовано. Історія, яку розповідає «Смерть», насправді проста і банальна, але як же тонко її тут розказують!

Йому страшно не від того, що він помирає. А від того, що йому не страшно помирати. Колись, іще на початку історії – під час Мексиканської революції – його захопили в полон і мали стратити. Він перелякався невідворотної, здавалося б, смерті, зрадив і в такий спосіб урятував собі життя. А тепер-от стало так ясно: смерть – це не страшно. Просто невчасно.

«Собор», Олесь Гончар

Має відразу згадатися відома притча про трьох каменярів: один несе важке каміння, другий виконує свою роботу, третій будує храм. Усе залежить від точки зору і від того, що потрапляє в поле зору того, хто дивиться: процес важкої праці чи її результат.

«Собор» 1968 року – класичний український роман радянських часів, а «радянським» його назвати не годиться. Історія нескладна і прозоро-алегорична. Металургійне селище Зачіплянка (Дніпровщина, либонь) пишається своїм старим собором. А ходять чутки, що собор от-от знесуть. Микола Баглай – студент – певен, що собор – послання, що його людина повністю прочитати не може, бо і «писаний» той собор не для пасивного розуму. Нині ж у соборі розмішено склад комбикорму. Роман – це одне літо в Зачіплянці і два десятки героїв, які так чи так пов'язані з собором. І так чи так діляться на дві групи: за і проти ліквідації споруди. Хоча групи неоднорідні, Микола-от бачить у соборі суто «носій історичної пам'яті», для Єльки це – місце для молитви все-таки, навіть жертвник свого штибу (вона там незайманість втратить). Собор – ліричний елемент роману, він запускає якусь тонку роботу в свідомості героїв – спогади чи роздуми. І вже вони, спогади і роздуми, стають змістом роману про «собори наших душ».

Попри вульгарність цієї формули, вона чітко оприявнює, чим є собор у «Соборі» – це символ на позначення неперервності національного міфу. Саме за цю думку Гончара і протягнули через усі цензурні пекла. Радянська література точно знає дату свого початку – 1917-й, їй не до лиця думка про тяглість традиції та неперервність історичної пам'яті. І тим більше упевненість автора, що національний міф можна перетворити («реставрувати», «взяти в риштування»), але не створити наново. Як і з людством, в принципі. Історії сотворіння переписати не можна, тому й Собор – це послання, що його розшифрують пришельці (так собі Баглай мріє).

У «Соборі» є три часові шари: 1775-й – громадянська війна – 1960-ті. Є, між іншим, навіть міжчасові асоціації героїв, Баглая протиставлено активісту Лободі, так само як Яворницького – Махну, чиїх бандитів він вигнав свого часу з собору. Цю історію не дарма ж Баглай згадає, проганяючи хуліганів із будівлі (легкий ритуальний намул «нечисті, геть із храму!» тут теж присутній). По негативний бік у романі – анархія, це ясно. Хто по «сей бік»?

Гончар описує споруду козацьку, для його роману важливо, що собор постав після руйнування Запорізької Січі в XVIII столітті. Будівництво собору за таких часів і умов – виклик імперії. Це будівництво прямо названо «непо корою». Коли собори взяли у риштування, місцеві це назвали «потьомкінщиною»: імперія нанесла удар у відповідь. Згадка про пришельців чи не в першому реченні підкаже: «Собор» – не історичний роман, він скерований у майбутнє. Гончару важить світосприйняття сучасної людини, яка вірить у поступ історії. Хоча зрештою, чим історія з Собором у містечку закінчилася, у фіналі роману не ясно. «Собор» свій Гончар теж пише як виклик – і так само імперії. Такий собі проект революції в Зачіплянці, де «собор» – це приватний випадок «соборності».

Циганка Есмеральда танцює на Гревській площі. За нею спостерігають архидиякон Собору Паризької Богоматері Клод Фролло і дзвонар Квазімодо, там поруч є й капітан королівських лучників Феб де Шатопер. Клод і Квазімодо тут же намагаються викрасти циганку, її рятує юний капітан. Троє чоловіків запалають згубною пристрастю до юнки, вона відповість взаємністю Фебу.

Скоро-скоро Квазімодо розіграє переконливу алегорію: поставить букет свіжих квітів у гарну, але тріснуту вазу, і такий же — у грубу глиняну карафку. В якому посуді квіти зберуть свіжість, хто здатен подбати про добробут малої циганки? Прозоре послання: людська краса марнославна і поверхова, варто любити і бачити те, яка людина. А люди є такі: потворний горбань Квазімодо — красива душевно людина, гарний Феб — моральний виродок, і Фролло — потвора зсередини і ззовні. Поверхова Есмеральда закохується не в того. Назва роману стосується не тільки храму, а й її: вона як та Діва, але не годна почути Благу звістку.

Не спішімо її засуджувати. Трьох чоловіків полонили теж не високі моральні якості дівчини, а її вільні пристрасті танці на площі поблизу Собору. На стінах Собору накреслено чиеюсь рукою слово «фатум». Історія почалася, і щасливого фіналу тут ніщо не передвіщає.

Французький історичний роман 1831 року, новий етап романтичної прози — і довічно «літературна класика». З класичними романами можна бути певним в одному: 9 із 10 названо за ім'ям головного героя. Роман Гюго, між тим, не виняток. Собор тут — більше, ніж місце дії.

Майже всі події ми бачимо очима міського поета-волоцюги Гренгуара, він кров від крові мешканець Парижу. Разом із ним мандруватимемо вулицями, потрапимо на злодійський Двір Чудес, милуватимемося Собором Паризької Богоматері. (Чогось весь час забувають: Гренгуар — законний чоловік Есмеральди). Архітектоніка роману перегукується зі стилістикою самого Собору. Відомо, що будівля поєднує романські та готичні елементи, які на позір мали б суперечити, але їхнє злиття творить потужний естетичний ефект. Так само в романі намагаються «злитися» елементи позірно антагоністичні: волоцюжка Есмеральда і блискучий кар'єрист Феб, красуня Есмеральда та потвора Квазімодо, «поганка» Есмеральда і священник Фролло, Темні Століття і любовна романтика. Це роман насправді про красу, яка можлива в поєднанні елементів непокєднаних.

Собор у романі — він не з поля «прекрасного», правда, а з «піднесеного». Любов Феба та Есмеральди — «красива». Любов Квазімодо до Есмеральди — «піднесена». У фіналі розкажуть, як у Монфоконі, де ховали вішалників, знайшли два скелети — один, потворний, обнімав другий, тонкий і гармонійний. Коли їх намагалися розділити, скелет Квазімодо розсипався на порошок. То не тільки традиційний сюжет про коханців, які з'єдналися після смерті (бо циганка дзвонаря все ж не кохає). Це повчальна історія про те, що відокремивши потворне від гарного, ми не просто знищимо «некрасиве», ми втратимо можливість здійснити «просто красиве» до «захопливо піднесеного».



Не найвідоміша книжка, зате відомого і шанованого угорського поета. В ній п'ять великих циклів: у першому він прощається з коханням і переживає болісний розрив стосунків, у п'ятому – вже знову закоханий і готовий проститися з черговою пасією. Наочна динаміка юності-любові: система у вічному перезапуску.

Його поетична мова прицільно індивідуалізована. Більш ніж половину слів у кожному вірші Аді сам вигадав. Таке-от послання: пишемо про інтимне почуття закоханості, використовуємо для того мову, яку зрозуміє уповні лише той, хто пише. Закоханість як мить розділеного безуму. Аді в своїй добірній мові часто використовує якусь нетипову дієслівну форму на «-el»; так у його поезіях з'являється чимало слів-новотворів із одним граматичним значенням. Ідеться про можливість в минулому, якою було знехтувано чи якої не було реалізовано. Такою є провідна інтонація в поетичному збірнику про закоханість. На що ж там скидається саме кохання?

«Я хочу зберегти тебе». Це еротичний вірш, опис сексуального акту. Один із партнерів тут насолоджується моментом завоювання і панування, щоб рівно тієї митті відмовитися і втекти. Текст побудовано на антитезі «віддання» і «владання». Так зазвичай робить *фатальна жінка*. Але наразі Аді – *фатальний мужчина*: молить партнерку дати згоду (буквально прокинутися, так) і тут же йому відмовити. «Відчайно, рвійно, тужно, спрагло/Молю: відмов мені, мадонно!». Це не мадонна Лаура Петрарки, а таки Діва Марія. Для нього розділене кохання – це любов, перервана у мить найвищої насолоди, коли вона може навіки стати болісним повторюваним спогадом. Ввійти в Єрусалим і там знайти свою Голгофу.

Для любовної лірики Аді ті моління і молитви важливі. Це самовиправдання. Закохані нестерпні: без зупину торочать про свої почуття. «Закохане» – прицільно антиінтелектуальна книжка. За аналогією: як повтори в молитвах є бажанням славити Бога, а не претензією на повне розкриття теми.

«Чорна квітка», в якій безжальна коханка з'їдає його серце. В європейській літературі є вічний сюжет, коли зраджений чоловік згодовує дружині серце коханця. Але Аді йдеться про інше. У східних поетиках цей же сюжет – алегорія сексуального акту. Їсти серце = кохатися. Наростає «відеоряд»: зірвали чорну квітку – у м'ясній ятці сердець достолиха, але поживилися людським – скривавлена, скривавлений – стою і прошу: поверни, що взяла – вона віддає мені свою юність. Отакої, не просто про секс ідеться, а про сексуальний дебют. Ясно тепер, чому він просив її зупинитися. Чому квітка чорна? Це знову зі Сходу: чорний символізує досконалість і чистоту.

І нарешті. «Собою закохане». Це зізнання в коханні – щире, віддане, пристрасне. Перед власним фото. Було б кумедно, аби він так часто не благав коханку зупинити момент блаженства і перетворити його на спогад, а значить, увічнити їхню любов. Він отримав, що хотів: на тій фотокартці він закоханий і щасливий. І зараз він «собою закоханий», бо приречений вічно любити тільки ту мить, коли кохав. «І тисячі разів цілую/Бідаку, найостаннього/Напевно/Хто залишився і встояв». Фотокарткам треба частіше думати про смерть, і рідше – про секс.

«Соляріс», Станіслав Лем

Дитина починає усвідомлювати себе як індивідуальність, коли розуміє, що вона та її відображення в дзеркалі – це не різні істоти. Не Інший, а Такий-самий. Із того ж моменту ми починаємо шукати в Іншому дзеркала. І нам не сподобається те відображення, коли і якщо ми його знаходимо. Поверхня Соляріса, хоч і зветься Океаном, непрозора: вона складається з живої в'язкої субстанції. Як у воді, відбиватися в ній людина не здатна. Але Океан – дзеркало-Інший такої потужності, що зустрічі з ним психічно не витримати. І не випадково Океан в одному з діалогів роману назвуть «недолугим богом», нездатним визнати автономію своїх створінь. Бог – це теж Інший, Великий Інший. «Ми не шукаємо світів. Ми потребуємо нашого відображення», – це теж із роману Лема.

За 130 років до прибуття Кріса Кельвіна на Соляріс люди почали вивчати цю нововідкриту планету. Соляріс привернув до себе увагу, коли стало ясно, що орбіта планети не відповідає законам небесної механіки, вона давно вже мала б упасти на поверхню однієї з зірок. Розумне життя тут представлене Океаном, який генерує на своїй поверхні різні чудасії. Сто років пішло на те, щоб просто описати різні флуктуації на поверхні Океану і дати їм чудернацькі назви: мімоїди, сіметріади тощо. Біда в тому, що «прояви» Океану не мають логіки і системи. Він нестабільний і мінливий, він не надається до вивчення науковими методами. Тож людям залишалося спостерігати і, як тому новітньому Адаму, давати всім імена, роблячи вигляд, що у такий спосіб вони щось та й розуміють. Симпатична магія замість точної науки. Втім, спостерігаючи, ми впливаємо на об'єкт спостереження, це відомо.

Солярістика повільно затухала, коли на планету прибув Кріс. У цей час на дослідницькій станції жило ще двоє людей. Вони звичайні люди – всі мають свої сороміцькі таємниці. Тайна Кріса пов'язана з Гері, жінкою, яка померла через нього. І от Океан «присилає» Крісу Харі. Таких саме візитерів мають й інші люди на станції, не обов'язково матеріалізовані спогади, можливо, просто втілені сні. Це Океан зчитує сновидіння людей і матеріалізує їх. То його спосіб налагодити контакт. І явно: як люди не розуміють Океану, так і він не розуміє людей. Він вважає нормальним станом людини саме сон – коли назовні рветься несистемне підсвідоме.

«Гості» – подарунки Океану, які доводять «сновидців» до безумства. Контакт – це ж не завжди рівноцінний обмін. Занадто вже різняться типи свідомості людини й Океану. Коли нам дарують щось таке гігантське, що ми не здатні зробити рівнозначний подарунок навзаєм, ми починаємо ненавидіти дарувальника. Усі тут зайняті взаємним конструюванням Бога, що породжує. (Між іншим, Соляріс польською – жіночого роду). Втім, Бог, який творить людину за принципом свободи її волі, не може передбачити дій свого творіння. Зворотне теж вірне. Кріс Кельвін своїм прізвищем наведе на іронічну думку про кальвінізм із його догмою про суверенітет Бога.

На Солярісі немає нічого і нікого, окрім Солярісу. Океан тут назвуть Богом однини. Цікаво, що людина Лема шукає Іншого там, де самого поняття інакшості бути не може. Але ж знаходить!



«Сонети до Орфея», Райнер Марія Рільке

Смерть людини і смерть поета — це різні поняття? Помирає Орфей, пошматований менадами, Рільке пише про це вірш і присвячує його пам'яті померлої дев'ятнадцятирічної жінки. Вірш про те, що існування є піснею, а пісня є існуванням. Поезія і смерть — це різні поняття?

Цей поетичний цикл — вершина творчості Рільке — складається з 55 віршів, і його було написано буквально за три тижні. Автор дізнався про смерть юної подруги, і ця звістка змусила його писати — шалено, заповзято, в ритмі «творчої бурі», наче за вимогою померлої. І кажуть, Рільке створив ідеальний вірш у 55 ідеальних фрагментах.

Щодо сонету, то з цією поетичною формою Рільке повівся злегка самовладно. Насправді всі вірші циклу складаються з двох чотиривіршів і двох терцин (як сонету годиться), але все, що лишилося від сонету. Натомість є складна внутрішня і регулярна рима, взаємодія різних поетичних розмірів.

У циклі є суто читацька проблема з займенниками: ніколи не ясно, до кого і до чого вони відносяться. Тут часто-часто вигулькне приголомшене «Du, der Eine», скажімо, — «Ти, хтось» (конкретне і неадресне одночасно). Чи наприклад: «Бог це зумів, та чи пройти людині/Скрізь вузькість ліри так, як бог-співець?/Двоїться думка. На схрещенні сердець/не зводять Аполлонові святині». Схрещення сердець передбачає рівність Бога і Людини, спроможної так само — в потенціалі — пройти скрізь «вузькість ліри». Втім, творчість апріорі автономна і самотня, попри її здатність до співчуття. В оригіналі до думки, яка двоїться, додається «його». Його думка двоїться: Божа чи людська? Якщо Бога — це присуд до поезії, якщо людини — це надія. Бог із лірою в оригіналі теж не просто Бог, а «певний» Бог — це Орфей, звісно, якого якраз Аполлон і покарав. А єдність пісні й ліри «породжує» людину-дівчину, яку та пісня має врятувати. Для Бога це просто. А для людини? Чи має цінність те, що зникає? А те, що так ніколи й не з'явилося?

Але головне в «Сонетах» — витончений звукопис: Рільке робить ставку на голосні й сонорні звуки. Це ті звуки, які можна проспівати. Його «Сонети» буквально звучать, це буквально пісня. Та пісня, яка мусить допомогти вивести Еврідіку з пекла. Та пісня, за яку менади закатують Орфея. Пісня — головний тут образ і головна метафора.

Звук для Рільке — це простір, фізичний простір, подібний до світла. Наскільки знеречевлене в нього сутінкове Пекло, скажімо, настільки матеріальним є в Аїді звук. Пісня — це безпосередня присутність Думки тут і зараз. Його думки. Безпосередність змісту якоїсь дії не має стосунку до причини чи наслідку цієї дії. А щодо самої дії, то найчастіше в «Сонетах» усміхаються, навіть так — «поет усміхається». Це про радість знати. Протиставлену печалі відчувати. І тут основне завдання — не обернутися на спів і не зруйнувати тим самим його діяння. Бути Орфеєм, будучи одночасно Еврідікою.

Це уявлення про поезію як про одкровення — і воно зовсім не нове. Але це одкровення стосується самої мови, походить ізсередини мови, і за межі мови не виходить. А це вже — і нове, і ліричне, і потужне послання. В одному з «Сонетів» це зветься «бути образом».

«Сповідальні бесіди», Інґмар Берґман

У протестантів немає сповіді як таїнства. Замість того — «щирі», «сповідальні», «довірливі» бесіди. Обличчям до обличчя з духівником. Фактично цей короткий роман мав би називатися «сповіддю», результатом якої є не розкаяння і прощення, а усвідомлення, що десь там було зроблено помилку, яку ще не пізно виправити.

Цей роман завершує автобіографічну трилогію Берґмана: «Добрі наміри», «Недільне дитя» і «Сповідальні бесіди». Разом ті три твори: історія його дитинства та історії про його батьків — таких, якими їх пам'ятає мала дитина: трохи страшними, недосяжними і безмежно любими. Навколо: напружена атмосфера нещасливого подружжя, якісь закам'янілі в своїй самотності люди — і їхні нещасливі діти. Що саме спровокувало взаємне відчуження батьків — про це якраз і міркують «Розмови».

Генрік служить священиком, Анна виховує синів і доньку-немовля. Шлюб триває дванадцять років: вона вдає, що не бачить, який він жорстокий із синами; він вдає, що не бачить, як вона гидиться сексом із ним. З'являється Тумас — студент-богослов, на десять років молодший за Анну (їй тридцять шість), та стає його коханкою. Свій адюльтер Анна обмірковує в кількох розмовах: із самим Тумасом і подругою Мертою, потім сповідується старому священику Якубу, згодом чоловіку, відтак матері та наостанок — знову Якубу. Чотири сповіді, які тривають із весни 1925-го до весни 1927 і потім жовтень 1934-го.

«Бесіди» — кінороман (прошу не плутати з кіносценарієм). Автор тут не розказує, що відбуваються його герої. Натомість він детально (!) описує кожен жест, рух, предмет інтер'єру, одяг — вони всі стають «маячками» внутрішнього стану людини. І якщо слова, скажімо, тут надаються до брехні, то погодні умови — аж ніяк. Ну от, роман Тумаса і Анни починається на день літнього сонцестояння — найкоротша ніч у році. Потім нам Анна брехатиме, що ті стосунки тривали більше трьох років. Але правду видно.

Якщо треба визначити загальний настрій «Розмов», то так: гіркота. «Розмови» — не про любовну інтрижку. Це роман про втрачену віру. Точніше... Як назвати сум від втрати того, чого в тебе ніколи не було? Якуб назве це Святістю Людини. Здатність вчиняти недобре — свідчення нашої свободи перед Богом. Анна-юнка відмовляється від причастя, її до нього майже змушують. Старіючу Анну в фіналі через складні емоційні маніпуляції просто змушують причаститися. Благословення, отримане через насилля над свободою людини.

У романі двічі розповідач перерве історію Анни і Генріха, щоб повідомити: я не знаю, чому мені так важить приєднатися до цих двох людей; можливо ви, читачі, мені зможете це пояснити. Коли припиняють говорити неправду герої, її починає говорити автор. Неприємна сцена: Генріх на межі нервового зриву б'є сина. Розповідає Анна: ми всі закам'яніли за обіднім столом і слухали, як він б'є дитину тріпачкою для килимів. Звідки вона знає, чим саме б'є, якщо сидить у вітальні? Берґман — профі, це не помилка оповідача. Мати потім втішить побитого сина. Ця сцена — акт виправдання матері, спроба зрозуміти її байдужість. Там, де нема сил сповідатися Анніному сину, викриває себе сам Берґман.

Ця книжка Августина, створена латиною десь між 397 і 400 роками, – перший зразок сповідальної прози; усі наступні твори, написані «кров'ю серця», беруть початок звідси.

«Сповідь» – це не один твір, а 13 автобіографічних фрагментів, які мають не тільки спільного героя (це і так ясно), а й спільний «внутрішній» сюжет. Він розказує про тридцять три роки зі свого життя. І пише про сумніви, які в нього виникали на кожному життєвому етапі, сумніви віри насамперед; розказує, у який спосіб він їх подолав і пережив. Це історія, в якому Я наближується до Бога, від екзистенції до обоження, коли вже не Я живу (точніше: не тільки Я живу), але в мені живе Бог. Обоження розуму знали до Августина, він же заговорив і про обоження тіла.

Він народився і ріс, як той будяк. Всі події аж до чотирнадцятиріччя героя скеровані до думки про первородний гріх: дитина зла, якщо її залишити без уваги, без мудрої настанови. Жодної ілюзії про невинність немовляти бути не може. Гріхи його дитинства здаються найвніми: ну от, любить читати романи всякі, а не пітніти над Псалтирем. «Але ж чим вимірювати ступінь гріха?», – з цим питанням Августин і переходить у доросле життя. Далі злочинська юність: краде з друзями грушки, хоча може і своїми ласувати, але крадені солодші. Глибока думка прозвучить: вроджене зло люди проявляється легше в компанії таких же злих. Грішник і свідок цього гріха – по суті тотожні. Йому за двадцять. У житті з'являється жінка, її тут на ім'я не названо, вони народжують сина, він же гостро переживає, що став «рабом плоті». Втрачає близьких і друзів. І не вірить у милість Господа більше, але знаходить тимчасову втіху в католицькій доктрині тимчасового ж щастя. І нарешті одкровення. Він чує дитячий голос, який закликає «встати і читати», шукати відповідей у Святому Письмі, а не у власних бажаннях. Він відмовляється від жінок і всяких тілесних спокус, приймає хрещення і знаходить розраду у вірі.

Автобіографія не може мати фіналу, зрозуміло: історія життя закінчується смертю, але не тоді, коли розказують історію *свого* життя. Сповідь завжди має фінал: ми каємося, щоб отримати відпущення гріхів, пережити очищення і, якщо треба, покарання як частину цього очищення. Людина, яка сповідується, ніколи наприкінці своєї розповіді не буде такою, як на початку. Вона міняється просто в процесі говоріння/письма. Тому останні книжки «Сповіді» – це, по суті, релігійний трактат, в якому обмірковується таїнство сповіді зокрема. «Фіналом» Августинового тексту стає надбане автором право міркувати про природу змін-у-собі, яку він уже пережив.

В першому ж реченні Бога кілька разів названо великим. Поруч є людина, яка береться славити великого Бога своїм словом. Бог – великий. Людина – смертна, грішна, горда (саме в такій послідовності тут). Це наче ті три ступені, які людині слід подолати, щоб наблизитися до Божої величі. 13 книжок «Сповіді» умовно розпадаються на ті три «фази» (5+4+3): автогерой долає гординю, протистоїть спокусі, кається в гріхах та помилках. І нарешті безсмертя. Його і має забезпечити ця чесна розповідь про себе – гордого, грішного і розкаяного.

Цей турецький роман було видано у 1948–49 роках. Написаний він про один день — 31 серпня 1939 року. Саме так: про день напередодні Другої світової. Саме так: написаний, коли наслідки війни вже усвідомили в усій ганебно-жахливій повноті. І так, роман зветься «Спокій».

Знаєте те вірусне питання: «Що б ти робив, якби тобі залишалося жити один день»? У романі четверо героїв — Іхсан, Нуран, Суат, Мюмтаз (їхніми іменами названо розділи). Вони і живуть ті умовно-символічні версії «останнього дня перед кінцем світу», періодично повертаючись спогадами в події попереднього року.

Мюмтаз, університетський викладач, закоханий у Нуран, яка з дочкою пішла від першого чоловіка. Фахір її зраджував, і після Нуран зажив разом із коханкою. У Мюмтаза в анамнезі — теж сумна історія: у Другій греко-турецькій війні на його будинок напали, вбили батька, зруйнували майно, Мюмтаз із матір'ю ледве втекли. Скоро мати померла, юнак подався до Європи вчитися, а потім повернувся в Туреччину. Мюмтаз реагує на всі події з відчутною емоційною затримкою, це наслідок його воєнної травми. Але до порівняння є «акселератор» Суат!

Суат теж закоханий у Нуран, наполегливо просить скасувати її весілля з Мюмтазом. Коли одного дня коханці повернуться додому, знайдуть там тіло Суата: він показово покінчив із собою. Нуран це сприймає як знак долі і зникає, повідомивши, що ніколи більше не вийде заміж; хоча згодом вона повернеться до Фахіра. Мюмтаз у відчаї, але його відволікають буденні справи. Захворів його кузен Іхсан, тож потрібні лікарі-ліки. Вразливий чоловік дорогою з аптеки марить привидом Суата, втрачає свідомість, ледь дістається дому і знову мліє. Під час чергового знепритомнення Мюмтаз чує по радіо новину про початок війни. Він сприймає її як марення.

Мюмтаз — автобіографічний герой, автор «Спокою», між тим, так і не одружився ніколи.

Вони всі тут багато гуляють Стамбулом, європейською частиною переважно. (Тампинар — неперевершений урбаніст!). І щоразу така прогулянка закінчується констатуванням внутрішньої тривоги: і зайти, як Мюмтаз, і автохтони, як Суат, не можуть звикнути до переносу столиці до Анкари. Логічним наступним кроком таких роздумів стають міркування про реформи Ататюрка, завдяки яким (у)спішно вестернізувалося турецьке суспільство. З одного боку — Нуран, яка сама може обирати, хто їй зраджуватиме. З іншого — заражений західними ідеями Суат, переконаний, що має право вирішувати, як йому помирати. Втім, Суат до роману Тампинара прийшов просто з «Бісів» Достоевського.

Роман чітко структурований: один день, чотири частини з чотирма головними героями, навіть спогади проростають рівнісінько на рік «углиб». Така жорстко регламентована структура тільки підкреслює хаос, яким і в якому живуть герої. Жоден із них не годен визначити «кордони» свого буття. Вони багато говорять: про відповідальність інтелектуала перед історією, про раціональне підґрунтя любовних стосунків, про свободу волі, тощо — і це аж ніяк не впливає на сюжет. Зрештою, готовий узяти на себе відповідальність перед історією інтелектуал Мюмтаз буквально не помічає початку Другої Світової.

«Срда співає у сутінках, на Трійцю»,
Міленко Єргович

У передмові Єргович пише: події твору могли статися у будь-якій частині нинішньої Європи, у всіх державах, які склалися з уламків. Але цей роман написав саме південно-балканський автор. Жодна «локальна» війна не осмислювалася так глибоко і так болісно, жодна ідентичність не проходила через такий вир «спокус розбіжності» як повоєнна балканська.

Вбито малолітню жebraчку. Історія її смерті (!) дозволить відбутися історії кількох дуже різних персонажів: слідчого, сторожа моргу, адвоката-волонтера, мусульманина, якого звинуватили у вбивстві, і того подорожнього, що напевно таки вбив. І всі вони слідом за Срдою пройдуть через Балканські війни. Кожен по-своєму є жертвою. Але чітко розподілять між собою функції носіїв історичної пам'яті: комусь випаде бути учасником війни, комусь свідком, комусь нащадком. Хай і звертатимуться вони в романі один до одного однаково: «Брате».

Лазар Хранілович, сторож у морзі – його історія найпереконливіша, либонь. Сина ворога народу, сталініста. Сам уже старий, а ніяк не може позбутися примари батька. Боснійський Гамлет служить у морзі. Батько був за Сталіна, значить, син підтримував Тіто – гаряче і щиро. Він хорват, який з усіх сил намагається виглядати на серба. Його з поліції-то звільнили, бо був занадто-сербом. Нікому більше не належить – ні родині своїй, ні крові, ні країні. Хіба оцьому мертвому дівчачому пошрамованому тілу. Яке ж воно красиве! Іде до батьківського дому, застає там руїни і чомусь уцілілі дубові двері. Він про ті двері так багато думатиме, що навіть вигидає якусь запаморочливу історію, що за ними змогла сховатися і вберегтися маленька Срда. Руїни з міцно припасованими дверима, за якими переховуються мертві. Точна і сильна метафора.

Один із тамтешніх героїв змінив ім'я: Люциферо став Светланом. Просто переклав, що тут такого. Бо, – каже, – бути Люциферо – це бути Сербом. Світло все ще випромінює, але під час бойових дій світити небезпечно. Тільки навряд чи йому це допоможе: є тут іще один головний герой, приречений носити ім'я як мішень – Ловро, названий на честь святого Лаврентія, мученика віри.

Героїня, наполягає письменник, – типова жертва Великої історії ХХ століття. Вона походить із тих вічних чужинців, які намагаються вижити на руїнах. «Берлінська стіна впала і роздушила їх», – одне з перших речень у романі. Показово поєдналися Балканська війна і падіння Берлінської стіни. Вони засвідчили радикальні зміни в Європі, які спричинили таке ж радикальне переосмислення себе-в-історії. Хоча якби й ішлося про Себе як про мертве голе тіло неповнолітньої циганки у загребському морзі. До речі, циганка – тут професія. Срда Капурова – не ромка. Взагалі не ясно, хто вона: молдаванка, росіянка, українка? Вона – теж символ і метафора. Вона – хтось, хто поєднує дуже різних людей у якоесь непевне «братерське» ціле.

Срда співає і танцює на непримітному перехресті в Загребі. Вона скоро помре і ніхто не дізнається, ким вона була і чому перестала бути. *Пильнуй, кого призначаєш на роль жертви.* У країні, яка вже не знає, ким вона була і чому перестала бути.



«Старі майстри», Томас Бернгард

Майстерна складна австрійська проза. Із тих, де автор захлинається нарративом. Із тих, де герої мають за фетиш безкінечне говоріння. Там, де ніколи одне одного не чують і ніхто не замовкає. Там, де нарративний цей фетишизм не має мети. Де все непродуктивне апіорі, бо це просто красиво, по-перше. Коротше, проза про мистецтво-в-собі.

Є якесь таке собі артистичне Я. Є глибокі естетичні переживання, які те артистичне Я підживлюють. І є мова, яка не надається вповні до того, щоб описати ті глибокі естетичні переживання, які артистичне Я підживлюють. Це дім, який побудував Бернгард. Так складається дуже штучна проза, але «штучна» тут — комплімент

Вісімдесятидворічний Регер витрачає десятиріччя свого життя на те, що ходить до Віденського художнього музею і дивиться на шедеври живопису, намагаючись відшукати в них недоліки. «Срібнобородому старцю» Тінторетто особливо дістається, бо недоліки його неявні. Але й іншим не менше. Штіфтер не написав жодного гідного рядка. Моцарт — кітч. Малер — нижча точка розвитку музики. Клімт — просто гидота... Уже здогадалися, що Бернгарда колеги не любили? Але він аж ніяк не є епатажником чи провокатором. Його насправді чарує мистецтво послідовного знищення мистецтва. Перетворюючи шедевр типу портрета Тінторетто на карикатуру, Регер і Бернгард за допомогою такого гротескного перебільшення (суто інтелектуальної забавки), роблять видимою саму картину. Тільки недосконалість доступна розумінню. І тоді мистецтво стає рівним людині.

Регер чинить серійні убивства «досконалості», свідомі й тривалі акти переступу. Звісно, є раціональні аргументи: Регер — хвацький арт-критик із мерзенною вдачею (хоча його спеціалізація — музика, а не живопис). Але він потребує цих акцій споглядання і розвінчування суто психологічно: то помста. В цьому ж музеї він зустрів свою майбутню дружину, і вона на деякий час врятувала його коханням. Після смерті дружини у нього не залишилося нічого.

Мистецтво — жива система, бо надається до самовідтворювання. Регер, аналізуючи живопис, музику, театр, не будучи музикантом, художником тощо, якраз мистецтво як систему і відтворює. Критика, навіть несправедлива, апіорі слугує виправданям мистецтву. Людину, яка померла, відтворити в розповідях про неї неможливо, не будучи мертвим самому, ясно. А тоді складно буде розповідати, теж зрозуміло. Це і є покарання досконалістю. Людина, яка намагається «удосконалити» світ — смішна і сумна постать, трагікомічний такий утопіст. Ну, або арт-критик, просякнутий ненавистю до визнаних авторитетів.

На симпатію в цьому світі заслуговують тільки забуті або не втілені до кінця явища. В цьому романі про живопис, наприклад, значно важливіше, що герої (і ми разом із ними) чують, аніж те, що бачать. Монологи про технічні вади картин, а не самі картини, скажімо. В підзаголовку до роману повідомлять, що це — комедія. Комічне виникає тоді, коли ми намагаємося пізнати явище у спосіб, до якого воно не надається. Наприклад, пробити головою цегляну стіну або почути живопис. Тоді так, «Старі майстри» — комедія.

Номо homini lupus est. Все. Про що ще триста сторінок культового роману Гессе?

Тихий, наполоханий чоловік Гаррі Галлер залишив по собі нотатки, що їх нині публікує домовласник, який рукопис знайшов. «Записки Гаррі Галлера (тільки для божевільних)».

Майже п'ятдесятирічний Галлер – книжник і самотник: він ніде не працює, цілими днями читає, малює акварелі, блукає містом. Так виглядає глибока екзистенційна криза. Одного дня зустрічає людину, яка дає йому брошуру «Трактат про Степового Вовка», героя там теж звуть Гаррі. Галлер знайшов відповідь: він – Степовий Вовк, який змушений жити серед людей, які свою вовчу сутність або притлумили, або забули.

Ще одна зустріч – Герміна. Він зустріне її в ресторані – таку ж самотню. «Герміна» з латини – «єдинокровна, рідна». У них із Герміною починається щось типу любовних стосунків. На них жінка погоджується тоді, коли Гаррі дав слово убити її, щойно вона накаже. Наказ пролунав на маскарадї, де Герміна переодяглася юнаком і спокушала жінок (вона андрогін, правда). Галюцинуючи під дією всяких цікавих речовин і ревнощів, Гаррі вбиває її.

Роман про серію двійників, спроектовану на одну хвору свідомість.

Галлер-вовк убиває жінку, Галлер-людина слухає Моцарта. Там є красиве: він слухає музику і всотує її – це для нього служіння; Герміна ж навчить його під музику танцювати. Найбільш метафізичні речі мають інший вимір, утилітарний. Уже в першій частині роману трое різних оповідачів розкажуть про трьох різних Гаррі: Галлер-вовк, Галлер-самотник, Галлер-безумець. Далі ці трое реалізуються відповідно до установки: убиває, помирає, остаточно втрачає зв'язок із реальністю. Добро і зло не лише взаємодіють в одній людині, вони її конструюють.

Гессе захоплювався психоаналізом за версією Юнга, тож його «Вовка» зазвичай і читають як «роман про архетипи». Гаррі розіграє зі свого підсвідомого театр, у якому є свої Аніми, Тіні, Божественні Андрогіни. І всі говорять про гумор, із яким треба дивитися на себе і своє життя, бо тоді видно, яке воно сміховинне. І всі ставляться до себе з неперевершеною серйозністю. В цій біполярній виставі – всі, як один, примадонни. Це схоже на виставу, яку дивиться сам Гаррі – «Полювання на авто», в якій – що показово, попри назву – машини полюють на людей. Перед тим, як потрапити в Магічний театр, де Гаррі зустрінеється зі своїми інсценованими фобіями і фантазіями, він дивиться в дзеркало. Воно якраз – порталом. І у відображенні бачить, як крізь людське обличчя проступає вовче, накладається на нього і пронизує його людську подобу. В ситуації людина-перед-дзеркалом важливо, хто саме в те дзеркало дивиться. Той, хто в ньому відбивається? Чи той, хто бачить відображення?

Вовк, дзеркало, театр, сміх. Це все у Гессе – езотеричні символи, етапи Шляху героя. Перевертень, людина-вовк – це завжди сюжет, у якому за душу по черзі борються добрі і злі сили. У «Вовку» ті вищі сили персоніфіковані, як і все інше – Моцарт і Гете. За дон Жуаном прийде Командор, щоб забрати його в пекло. Фауст у пекло піде добровільно. Гаррі собі пекло змайстрував власноруч.

Роман, до речі, автобіографічний.

В Макондо по п'ять років іде дощ. В Макондо не напружуються, підбираючи дітям імена. В Макондо возносяться на небо на білих простирадлах. В Макондо ніхто не помирає. Макондо розташоване десь у Колумбії, і годі переконувати, що його не існує і що його вигадав Маркес. З 1967 року десятки мільйонів читачів прочитали цю книжку. За всю історію Макондо там стільки не побувало візитерів.

Хосе Аркадіо Буендіа – норавливець, годний прислухатися хіба до мудростей «вічного цигана» Мелькіадеса – змушений зриватися з місця, його переслідує привид. Хосе Аркадія одружений із кузиною Урсулою, їх усі лякають: від таких шлюбів родяться діти з поросячими хвостами, то вони ніяк не наважаться почати кохатися. Над неспроможним чоловіком збиткуються друзі, одного з них він у гніві вбиває. Тепер від переслідувань його привида треба забиратися деінде. З ними рушають іще два десятки односельчан. Через два роки блукань у тому Деінде вони започаткують містечко Макондо. Циган попереджає: Макондо зникне з часом, а з ним і весь рід Буендіа. Але будучина нікого не цікавить тут. Зараз же будують хижі, прокладають дороги, обробляють землю, варять бомбони. Буває, трапляється епідемія безсоння чи епідемія амнезії, але то таке. Мирне патріархальне життя. Історія почалася.

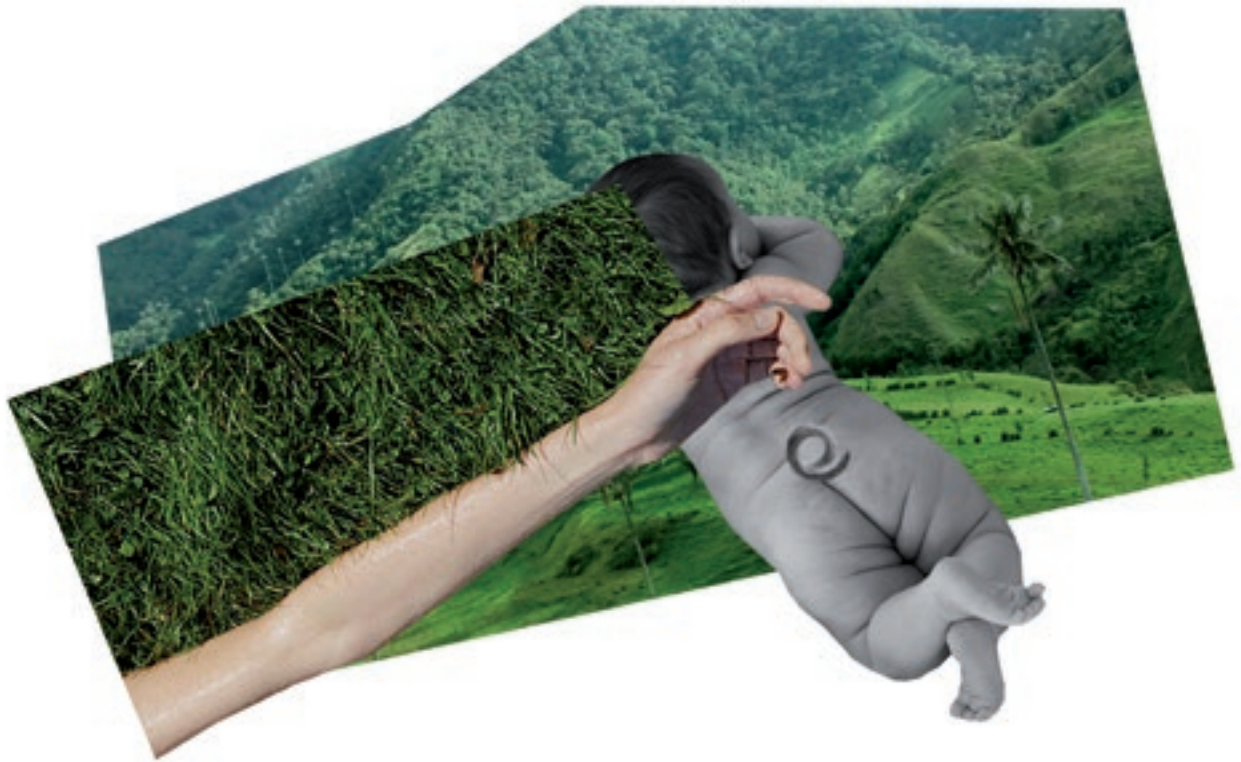
Книжка розпадається на три великі частини: заснування Макондо – економічний розквіт – занепад Макондо. Остання народжена в містечку дитина – і єдиний із Буендіа, зачатий у любові – з'являється на світ зі свинячим хвостом. Його батьки забули історію роду і повторили помилки пращурів (імбрест себто, в кожній генерації там є закохані у своїх родичок чоловіки, але вони не родять від того дітей). Батько хвостатого немовляти, Ауреліано Бабілонья, згодом уже читатиме уважно пергамент цигана, де записана історія його родини, тільки-от у фіналі дізнається, що Макондо змете піщана буря якраз тоді, як він дочитає до кінця. Ці двоє – шоста і сьома-остання генерація Буендіа. Вони, до речі, за сім поколінь відіграють послідовно всі «етапи» Біблії: від Буття до Одкровення.

Знаєш історію – чи не знаєш.

Очікуючи свинячих хвостів, Буендіа не помічають, що їхнє родове прокляття – самотність. Найлегший спосіб її уникнути, здавалося б, родити більше дітей. Але і тут не склалося: от полковник Ауреліано мав сімнадцять синів Ауреліано від сімнадцяти різних жінок із сімнадцяти різних селищ, і всі вони загинули в один день. До симетрії: полковник програв тридцять дві війни.

Родиш дітей – чи не родиш.

Це насправді несподівано, що література у XX столітті звернулася до повномасштабного творення міфу. За всіма законами міфу: імовірним є те життя, якого ні за яких умов не може бути. Але магія Маркеса була такою переконливою, що повірили. Що так треба писати історії «від сотворення» – через компліментарність буденного і чарівного, через історії дивакуватих родин, через уявлення, що лінійного часу немає, через думку про фатум і передбачуваність будь-яких спроб скасувати тобі призначене, через дощ, що триває п'ять років. І чомусь ніхто ж не буде Ковчег! Бо знають: колись дощ просто припиниться.



Ця поетична збірка, видана 1926 року, мала спочатку називатися «Мистецтво бути нещасним». Назва здалася недостатньо масштабною, і її змінили на «Столицю болю», у французькому оригіналі вона містить до всього ще й значення «капітальний біль», тобто – біль найвищого порядку. А ще, до речі, має якесь асоціативне відсилання до смертної кари, через омонімію у французькій. І власне, біль як капітал, багатство. За день до того, як книжка вийшла в світ, Елюар таємно втік із тієї самої столиці, з Парижа (всі думали, що вбив себе) і подався лікувати душевні рани у всесвітню подорож; коли повернувся, назвав це ідіотизмом. Драматично, еге ж. Мистецтво бути нещасним у столиці болю.

Елюар часів «Столиці» – поет-сюрреаліст. Галюцинації, ілюзії, фантазії, сни, прориви у підсвідоме, наркотичні й алкогольні марення – все це в сюрреалізмі слугує джерелом поетичного натхнення. Логіки тут годі шукати. Все, що не схоже на реальність, стає поезією.

Уже на рівні «збирання»: в книжці є чотири поетичні цикли «Повторення», «Померти від того, що не помираєш», «Маленькі праведники» і «Нові вірші». Деякі з цих циклів і окремих творів уже друкувалися, деякі були нові. Здогадайтеся, який із циклів – повний повтор раніше оприлюдненого? Правильно, «Нові вірші». Поєднання нового, яке новим не є, і вже відомого, але неясного (що це, як не визначення життєвого досвіду?), вказувало: в житті автора настає новий етап. Його вірші – дуже інтимні переживання особистісної кризи.

Хоча це не лише вірші. Є тут поеми-в-прозі, є щось зовсім незвичне – поеми-колажі. Елюар працював у парі з художником Максом Ернстом, той не просто ілюстрував його твори, а «вписував» у них свої малюнки.

І ще одна очевидна річ. Назва циклу «Померти від того, що не помираєш» – цитата з вірша Терези Авільської. Екстази Св. Терези від радості очікування і болі відтермінування зустрічі з Ісусом поетичному світові-в-очікуванні-чогось-важливого Елюара неймовірно личать.

З очевидного на цьому все. Жан-Люк Годар по тому екранізував «Столицю» Елюара. Він переніс дію в якесь химерне місто, де люди забули слова, а отже, забули, що мають відчувати, бо не можуть більше свої емоції і почуття правильно назвати. Прекрасне прочитання, як на мене. «Столиця» прагне зробити видимим те, що таким апріорі не є. Як побачити любов? Як узріти Бога? (Буквально, себто). Нарешті я, який дивлюся на себе, хіба я себе бачу, а не якесь Я, яке дивиться на мене? Неточні слова ніколи не брешуть, – це майже-цитата зі збірника, і це майже-його короткий зміст.

Описати невидиме – проблема? Тоді спробуйте описати нестерпне. А «неточні» слова потрібні, щоб не просто засвідчити біль, а передати ступінь його інтенсивності. Тут цікаво: там, де йдеться про «поміrkований» фізичний біль (на протигагу майже містичному стражданню), Елюар часто посилається на твори інших поетів – цитує чи переспівує. Найменший ступінь страждань нам спричиняє чужий біль. Неточні слова, але точно не брешуть. Названий (хай чужими словами) біль стає більш аскетичним і стерпним. Тільки де ті слова?

І якщо побачите в назві австрійської прози натяк, що книжка там про музику, чи про театр, чи про футбол, то ніколи не йміть віри очам.

Повість 1970-го «Страх воротаря» — історія вбивства. Йозеф Блох колись був відомим футбольним воротарем, спортивну кар'єру закінчено після гучної сварки з суддею на полі. Тепер він — електрик, ще й щойно звільнений (так йому здалося). Блукає Віднем, чогось шукає. Познайомився з касиркою кінотеатру Гердою, провів із нею ніч і задушив. Сідає на автобус, їде кудись на південь до друга. Там теж бродяжить і чогось шукає. Він не мучиться совістю, він намагається мучитися відсутністю нечистих сумнівів — теж не сильно вдало. Дія повісті закінчується до того, як буде ясно, кого звинуватять у вбивстві. Блоха навіть не розшукують, під підозрою — бойфренд касирки. Один вікенд.

«Страх воротаря» написано від третьої особи, наче спортивний репортаж із голови Блоха. У того є гостро розвинена потреба вслуховуватися у все, що чує, і все потрактувувати. Ця obsesія його виснажує, тому «він нічого не хоче пояснювати». І передоручає цей сумнівний привілей якомусь незацікавленому оповідачу. Той не знає мотивів убивства, до речі, але їх і вбивця не знає.

Що то за пенальті в назві? Свого футбольного колишнього Блох майже не згадує, протягом твору дивиться один футбольний матч, але його, знову ж таки, майже не коментує. Наприкінці вирине щось схоже на мораль: воротар перед пенальті має бути спокійним і зібраним, страх псує важливий момент матчу. «Хороша гра потребує тиші». Воротар, які бігає туди-сюди в воротах, нервуючи, в очікуванні м'яча, здається смішним. Але цей умовивід такий поверхово-непереконливий, що бачиться обманкою.

Отже, обманок у повісті уже дві: нейтральний оповідач, який достеменно знає, що відбувається з героєм. І метафора гри, яка ні в що не перейде і ні на що не працює.

Тут важить два моменти: сміх і страх здатися смішним. Спокійний воротар — несмішний. А той, кому довірився, в ідеалі насміхатися над тобою не буде. Слово «насмішка» в романі повторюється неймовірно багато разів. Оце справжня одержимість Блоха, це його фобія, найлютіший страх чоловіка-самця. Він убиває до того, як його висміяла би пасія через звільнення з роботи, з якої майже не можливо «вилетіти», чи хтось би пожартував про його люмпен-смаки щодо жінок. Така вона, «чоловіча проза» другої половини ХХ століття.

Блох же божевільний, правда? Це очевидно. Свідомість агоніює, все їй здається загрозою, на яку треба тут же відреагувати. В повісті багато речень, побудованих так: «було настільки/так..., що хотілось/треба/здавалося». Усе вимагає реакції. Але вона тут є прицільно неадекватною. Така собі драма неймовірної гордині однієї людини, якій раптом чомусь здалося, що цей світ має претензії саме до неї. І всі випадкові репліки в автобусі звернені саме до Блоха. І всі над ним сміються. І всі його переслідують.

Світ менший за Я електрика: витісняє Блоха. Світ значно більший за Я вбивці: розчиняє Блоха безслідно. І вже не страшно.

«Стріла Бога», Чінуа Ачебе

Якщо маєте якісь уявлення про Великий Африканський Роман, то їх задовольнить проза нігерійця Ачебе.

Були селища: Умуачала, Умуннеора, Умуагу, Умуезуані, Умуогвугву, Умузізіозо, жили окремими спільнотами. Погано жили: воювали і голодували. Тоді знайшли вони чаклунів, які створили їм спільне божество – Улу. Взяли собі всі шестеро назву Умуаро й об'єдналися під покровительством Улу. Призначили першого жерця з найбільшого племені, щоб влада і гроші були «по різних кошиках». Нині Езеулу – жрець верховного бога Улу. Це він переказує народу його волю, спостерігаючи за місяцем: коли саджати ямс, коли збирати, коли ладнати базарний день. Мирно живуть.

І от (це 1920-ті) приходять біла людина. Перше, що робить – стравлює племена, підігріваючи суперечку за необроблену ділянку землі на межі селищ. Стається бойня, що її білі й завершують, взявши під опіку нерозумних тубільців. Сам капітан Вінтерботт переконаний, що робить богоугодну справу, бо ті чорні тільки й знають, що обпиватися пальмовим вином і стрілятися.

Так починається «Стріла бога» – гучна відповідь «Серцю темряви» Конрада від «людини зсередини». Так починається Великий Африканський Роман.

У романі є детальні описи побуту й культури племені Ігбо (скажімо, назви страв чи днів, чи свят, чи якихось широко ужиткових речей подаються мовою ігбо). І це не те, що зветься «створенням колориту». Ачебе – білінгв, англійська й ігбо у його свідомості існують нарівно. Тут варто згадати, як сильно важить у космогонії «Стріли» (а саме космогонію Ачебе буде) поняття чі. Для ігбо чі – такий собі енергетичний двійник людини, його доля, його друге Я. Коли хтось порушує припис спільноти, він не йде проти волі Улу чи її земного представника типу жерця, він зраджує чі. Карає він, отже, теж сам себе. Для роману, який обмірковує злочини колоніалізму, це не значило зняти з себе відповідальність за втрачену свободу. Але бодай пояснити, чому сталося те перетворення народу Ігбо на «колеритного дикуна».

Езеулу відправляє сина Одаче опанувати релігію білої людини. Щоб пояснив потім, чи можна християнству співіснувати з Улу. Але єдине, до чого доходить у тому симбіозі релігій Езеулу – до переконання, що він є стрілою бога, виконавцем його волі (і забуває про чі). Наступного місяця жрець забороняє саджати ямс. Тепер усіх від голоду порятує християнський Бог, звісно.

Роман про розбіжність між імпортованими цінностями й автентичними стандартами. Саме так, цінності проти стандартів, уже потім – чуже vs своє. У «Стрілі» то тут, то там спалахують хвороби: їй розцінюють як покарання чи як попередження. Хвороби вражають тіла тих, хто порушив наявні норми життя: християн – за їхні «християнські» гріхи, Умуаро – за їхню глухоту до волі Улу. Хвороба в світі Ачебе перестає бути просто фізіологічною реакцією тіла, вона перетворюється на культурний конструкт. Як відрізнити своє від чужого? – Чуже помре в муках, згоряючи від лихоманки. Між іншим, Одаче помре під пропасниці. І Езеулу від того збожеволіє. Роман про збереження традиції і вбивство сина.

Хай би що цей польський прозаїк писав, усе складається в роман-есеї, поєднання двох за-
требуваних у сучасній польській прозі жанрів. Свою прозу «Схід» він нарешті так і назвав,
романом-есеєм — чесно. Стасюк фіксує якісь моментальні враження і відмовляється від най-
меншого їхнього узагальнення. Так твориться буцімто документальний роман, тревелог,
який все ж залишається романом.

У «Сході» схрещуються кілька часових потоків, із кожним пов'язана конкретна подорож.
70-ті, 80-ті, 2000-ні. Часопростір тут є буквальною єдністю: «У мої краї. Простір — це мину-
ле», — так каже. Отож мета Стасюкових мандрів: реконструкція спогаду. Є річ, ми її зміню-
ємо, вона набуває нового сенсу. Є річ, ми робимо таку саму за її зразком, відтворюючи сен-
си, первісно тій притаманні. Припускаємо, що є річ, робимо схожу, намагаючись віднайти
незрозумілі або невідомі сенси. Всі три процедури — реконструкція. Всі три у «Сході» є і мас-
куються під доста екзотичні й у міру тривожні подорожі на схід: Польщею, Росією, Китаєм.
Всього 16 тисяч кілометрів.

На різних етапах життя оповідача Схід перебуває в різних місцях (і навіть керунках).
Він — своєрідний фіксатор пам'яті; туди, де вона зараз кровить, «схід» і накладається, як
джгут. Схід — і напрямком, і рух, і кінець будь-якої подорожі, межа, повне знерухомлення.
Довга дорога.

У такому сенсі «Схід» неймовірно схожий на книжку, на яку зовсім не схожий — на «Про-
цес» Кафки. Тут відбувається розслідування, мета і методи якого головному учаснику дій-
ства невідомі, а його завдання — не виправдати себе, бо це неможливо, а зрозуміти нарешті,
що відбувається. Отже, якщо і можна сприйняти якимось біографічний «Схід», то тільки через
підтексти і натяки.

Польща. Хлоп сідає за кермо, вмикає радіо «Марія» і рушає через усю країну: на схід від
Варшави, Низькі Бескиди, Підляшшя, Буг, Лемківщина, Сихля, Чертеж і Пьотрусь, зупинка
на перевалі між Сихлою і Чертежем, за Віслоку і до Підкарпатського воєводства, Донблін,
Борова, Люблін і далі до кордонів. По правді, це кілька поїздок, бо переривають їх спогади
про діда і бабу, про дядька, про батьків. Кожна зупинка на трасі в польській частині рома-
ну — вкрай інтимна процедура пригадування. Запасіться детальною мапою Польщі, щиро
раджу. За нею можна вивірити описані Стасюком маршрути і впевнитися у їхній доскональ-
ній правдоподібності. А потім, читаючи про РФ і Китай, насолодитися контрастом. Адже
тут так само прописані шляхи з вказівкою найменших тамтешніх смт, що не заважає кур-
сам регулярно плутатися (все логічно: бо чи ви хотіли, щоб і потойбіччя мало детальні ко-
ординати?).

Говорячи про комуністичне минуле Польщі й РФ та про комуністичне теперішнє Китаю,
герой «Сходу» міркує про свою приналежність до якоїсь нації-держави. Але до безпосеред-
ньо Польщі-країни-держави, кордонів якої дістався і подолав їх, він стосунку наче і не має.
Персонаж переживає втрату чогось, що ніколи йому і не належало. В такому сенсі «Схід» —
роман не ностальгії (хай не обманюють рясні картинки спогадів про дідові хати на селі),
а меланхолії.

Цей текст — не художній твір. Хоча вже авторка сприймала свої записи як матеріали для роману, а нині ми читаємо його таким, яким він став у результаті численних редакторських втручань — і то суттєвих. Хай там що, «Сховище» — не тільки одне з найпронизливіших свідчень про Голокост і головний твір голландської прози; щоденники Франк вплинули на кількості уже суто фікційних текстів і визначили, наприклад, те, як у повоєнній європейській прозі рефлексують досвіди молоді жінки. Переклад твору Франк англійською так і звався: «Щоденник юної дівчини». Опис першого поцілунку у свідченні про Голокост, скажете таке! Але в тому й річ, що важить саме цей перший поцілунок. Бо не було другого.

Біографію авторки від книжки не відокремити.

Єврейська родина Анни у 1933-му втекла з Німеччини до Амстердаму, тут їх застала окупація. 25 місяців вони переховувалися від нацистів. У липні 1942 року (Анні — тринадцять) перебралися до таємної кімнати в задній частині будинку, влаштованої співробітниками фірми «Оректа», де працював батько. Їх було восьмеро. Потім схованку було викрито, і всі потрапили до концтаборів. Анна загинула. Останній запис — 1 серпня 1944-го. Отто Франк, єдиний, хто з родини вижив, 1947-го підготував до друку першу редакцію «Сховища».

Щоденники Анна писала нідерландською мовою, якою вільно володіла, хоча рідною для неї була німецька. Анна конфліктувала з матір'ю, відмова писати німецькою — не тільки відмова від мови ворога, а й дистанція від буквально материнської мови. Батько прибрав більшість фрагментів, які стосувалися матері, але й ті, що залишилися, дозволяють відчитати болісний, але природний сценарій дорослішання «дочка-підліток відокремлюється від матері, що від неї залежала дитиною». Щоденник — це насправді листи, які Франк адресувала подружці Кітті, очевидно, вигаданій. Вона планувала згодом із записів зробити роман, тому активно редагувала попереднє занотоване, часто давала учасникам подій інші імена, міняла хронологію.

«Сховищу» закидали містифікацію; спростовану, зауважу, пізнішою текстологічною експертизою. Знаходили фактичні неточності: євреї у сховку слухають радіо, користуються порохотягом, столярують, жартують і голосно регочуть із тих жартів. А ще їжа. Тільки раз у щоденнику є скарга на вбогість раціону, а так — опис щедрих наїдків. Зворохобила згадка про виноград літом 1943-го. У спогадах тих, хто пережив голод, часто таке виринає: вони весь час розмовляли про їжу, без зупину. Анна пише про те, чого їй бракує. Про сміх, розваги. Про виноград.

Петер, у нього вона закохалася. Зрештою, це був єдиний одноліток у тому «задньому будинку». Волею автора він з'являється і в ранніх записах, іще до сховку. Пройде, не зверне уваги, посміхнеться побіжно, подивиться багатозначно. Як і годиться герою майбутнього роману. Вона в нього закохана з першого погляду — ще там, на волі. Це просто щаслива доля звела їх разом у схованці, де і він зміг її покохати. Вона насправді буда дуже доброю письменницею з хорошим відчуттям сюжету. «Коли я пишу, я можу відкинути всі турботи. Моє горе зникає». Це зі «Сховища».

Якщо хтось із американських письменників назвав свій тритомний роман «США», то цей хтось сильно хотів потрапити до підручників із літератури. Власне, так і сталося.

Формально «США» — трилогія: «Сорок друга паралель», «1919», «Великі гроші»; її Пассос писав шість років у 1930-х. Був свідомим соціалістом, його трилогія досліджує причини встановлення класової системи, такої, як вона існувала в Америці початку століття. У трьох романах — всього 12 репрезентативних персонажів, кожен ілюструє якусь соціалістично-економічну концепцію. Соціальні типи, не люди: свідомий пролетар, несвідомий пролетар, прогресивний бізнесмен, публічний інтелектуал, професійний революціонер, богемний митець тощо. Жінки:чоловіки = 1:1, буржуа:пролетарі = 1:1. Їхні історії не перетинаються.

Поява на сторінках Генрі Форда і братів Райт натякне на саму структуру роману. «США» — механізм, у якому частини функціонально одна від одної залежать, попри те, що безпосередньо не взаємодіють. Люди-гвинтики і роман-завод.

От ці двоє, наприклад. У сюжеті вони не поруч, але якщо зблизити, то складеться наче історія «з продовженням». Мак — активіст пролетарського руху — їде в Мексику, щоб побачити там наживо революцію. Приєднатися до Сапати було б круто, але купити свій магазинчик і тихо в ньому працювати — теж непогано. Джон нарощує капітал, зокрема, через одруження на багатих спадкоємицях — двох достатньо для гарного старту. Він знаний, успішний бізнесмен. Коли починається революція в Мексиці, він замислюється: що тепер буде з тамтешньою нафтою, і як би до неї добратися першим. От тут би цих героїв познайомити і закрутити авантюру. Але ні, мета «США» — дати максимально об'єктивну масштабну картину соціально-історично-економічного стану країни. (Перекладаю: розважати нас тут ніхто не збирається).

Пассос — майстер монтажу: два «склеєні» епізоди в романі якісно різняться від простої суми двох розрізнених фрагментів. Є в «США» постійні чотири режими оповіді, і вони чітко за схемою чергуються. 1) Портретні розділи про вигаданих героїв. 2) Нариси про історичних діячів. Серед цих творів варто виокремити один — він завершує «1919». Це біографічний нарис про невідомого американського солдата, який загинув у Першій світовій. Серед купи відомих людей ця біографія невідомого виглядає напрочуд сильно. 3) Так звані «Новини дня» — колажі, зазвичай, це цитати з газет, заголовки переважно, а також уривки з пісеньок і всякі тогочасні меми. 4) «Камера спостереження», в якій автор від себе коментує портрети, нариси і новини, розказує і свою біографію так само, як біографії героїв. Структура цікава і якась напрочуд механістична. Навіть не швами наверх, а гвинтами наверх.

Це цікаво, Пассос пише звинувачення технократичній системі. А його трилогія будується суто методами технократичними. Либонь, не все з «США» так однозначно. Шкода, звісно, кожен той гвинтик, але ж машина їде і літак же летить. Усі дванадцять героїв у романі глибокі, але приברי одного-двох звідти — і нічого не зміниться. Власне, як і в історії великої країни.

Одного дня доросла серйозна людина – вчитель літератури – вирішує, що його малий син завдав непоправної шкоди, розливши на рукопис п'єси пиво, і треба йому зламати руку. Назве він це потім «втратою контролю» та пов'яже з випивкою. Іще через рік він візьме в руки ключку-молоток і піде вбивати дружину і сина.

Наслідками таких рішень «займається» кримінальний детектив, мотивами – містичний горор. Оригінальності підходу у трилері годі, очевидно, чекати. Зло живе або всередині людини і проривається за умови вправного стимулювання. Або зло – ззовні й успішно навіює хорошим нам чийсь погані думки. 1977 року Кінг пише «Сяйво», де ускладнює цю очевидну схему, чим міняє «принципи» сучасного горору.

Джек Торренс, якого звільнили зі школи за п'яну бійку з учнем, влаштовується зимовим доглядачем гірського готелю «Оверлук». Від початку жовтня до середини травня готель від цивілізації відрізаний. Із Джеком до «Оверлуку» їдуть дружина Венді й син Денні. Часи в родині складні: Джек, якщо нап'ється, себе не контролює; жінка от-от готова розлучитися. Зараз Джек – тверезник, і це їхній якийсь-там-шанс усе налагодити.

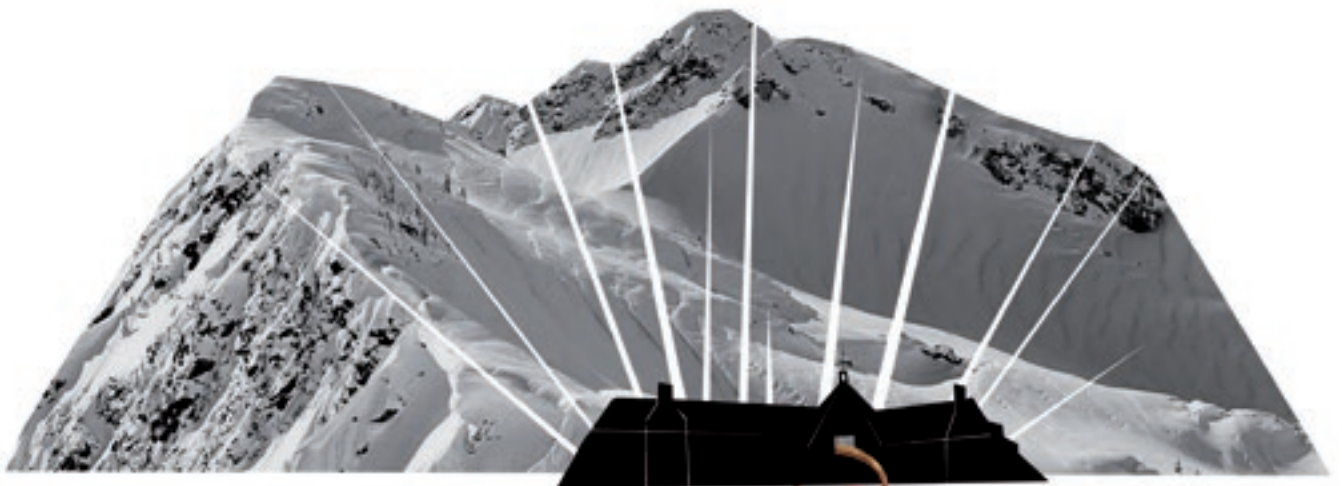
Стосунки в родині виглядають просто як із пам'ятки про домашнє насилля: обмеження комунікативного простору жертви (малий до дитсадка більше не ходить, а у Венді власних друзів немає, тільки Джекові), ізоляція (куди вже буквально більше), чергування фаз покаяння й агресії, шантаж суїцидом тощо. Малому зараз п'ять років. У такому ж віці Джек був жертвою батькової фізичної агресії (та й Венді зазнає потужного психологічного насилля від матері).

Денні – екстрасенс, його надздібності звуться сяйвом. «Оверлук» – не найкраща для особливих хлопчаків місцинка, а готель вщерть заселений привидами. Уже перед переїздом Денні знає, що на нього чекає щось страшне. Його попереджає Тонні, який потім виявиться підсвідомістю малого (Деніал Ентоні Торренс – повне ім'я героя). «Оверлук» починає обробляти психічно нестабільного Джека. І той береться спочатку за пляшку, згодом за молоток.

Питання в «Сяйві» одне. Джек убиває, бо одержимий злими духами, чи Джек убиває, бо він – психопат внаслідок пережитого в дитинстві насилля? Суперечка між Поганим Місцем і Поганою Людиною, в якій у горорі зазвичай перемагало Місце. Мушу сказати, що Кінгу до вподоби більше версія про одержимість. Там у фіналі покажуть, як намагається «Оверлук» захопити собі нового «виконавця», людину моральну і добру, і як то легко вдається. Але також скажу, це нецікава для горору відповідь, бо друга страшніша.

Зло ми здатні успадковувати. Гріхи батьків падають і на голови дітей (знаєте, тут буквально). Ідеальний злочинець – це спершу ідеальна жертва (чит.: народжена тобою дитина). Джек у своїх бідах винуватить наразі «ідеальну» Венді, яку знущання тільки загартували. Це міф про Сатурна: убити дитя, яке загрожує батьку, завадила матір. У спробі переписати родинні сценарії ти або дітовбивця, або батьковбивця.

Назва роману походить із пісні Леннона «Миттева карма»: «Ми всі с'ємо». Прозоре послання про кругообіг зла.



«Такий довгий лист», Маріам Ба

Сенегальська феміністична проза, яку наприкінці 1980-х написала франкомовна чорна мусульманка; епістолярна повість. Ну от, щонайменше шість причин, щоб «Лист» залишився нікому не відомим. Однак твір Ба входить у десятку визначних прозових книжок Африки.

Попри специфічність соціальних проблем, які Ба обговорює, в «Листі» – поемічно і щільно написаному – є чимало універсального й інтимно-дражливого. Не зрозуміло, чому нас мають цікавити міркування ісламського фемінізму про жертви полігамії? А як щодо подружньої зради? А щодо невпевненості старіючої жінки у власній привабливості? Бо героїню «Листа» хвилює і втрачена разом із молодістю пружність грудей, і соціальна біда, на яку в Сенегалі обернулося багатоженство.

Раматуле Фолл щойно овдовіла. Тепер, за шаріатом, має усамітнитися на кілька місяців, щоб оплакати чоловіка. Мужа, який її принижував. Вона пише листи подрузі-однолітці, розкутішій і прогресивнішій. Вони дружать із дитинства. У тої теж непросто: чоловік привів другу дружину, юну і гарну. Тож Есату Ба пішла від мужа і подалася разом із чотирма синами до Америки. Раматуле добре знає історію розлучення подруги, тепер настав її час узяти на себе відповідальність за власне життя. Чоловік Раматуле теж через 25 років шлюбу привів нову дружину – подругу його дочки (і навіть не старшої дочки). Раматуле залишається жити в новій родині, обслуговує дітей і молодят. А в неї 12 дітей, до речі.

Поступово, поки Раматуле описує, як уживалася з другою дружиною, як спостерігала спроби старого чоловіка бути сексуально привабливим для юнки, вона доходить шокуючого висновку. Чоловіки використовують релігійну догму, щоб задовольняти свої потреби в сексі. Але ж і жінка має таку саму потребу, – це насправді одкровення для немолодої вдови, що вона дозволяє так вільно собі про це говорити. Для неї людина – це істота, яка опирається інстинктам. Жінка – істота, яка відтворює націю фізично, народжуючи дітей, і символічно, виховуючи їх. І от тільки зараз вона побачила протиріччя в цих своїх переконаннях. «Жінка – зброя, – скаже вона, – мирна, але зброя».

Своїм старшим дочкам, які наполягали, щоб мати пішла від того ганебного шлюбу, Раматуле дає добру освіту, дозволяє носити штани, курити і ходити на вечірки. Часи змінюються. В «Листі» часто повторюється: «Чому ми боїмося все покинути і шукати удачі в іншому місці й серед інших людей?». Але показано генерацію жінок, яких не виховують уже в повній готовності боятися. Оптимістична перспектива. Тут варто зазначити не тільки зміну поколінь, а й те, що діти Раматуле належать до першої постколоніальної генерації. Але та юна друга дружина, вона теж належить до «покоління свободи»? Вона – добровільна маргіналка: її однолітки не приймають її патріархального шлюбу, старші жінки не терплять її юності. «Лист», у якому пояснено забагато речей, про які ровесниця героїні і так знає, звернено якраз до цього покоління. Як звіт про помилки, яких можна уникнути.

А тепер момент, який дещо заскочує. Обидві героїні «Листа» походять із привілейованих класів, дружини чиновника високого рангу і лікаря.

«Танцюючий Сократ», Юліан Тувім

Діоніс поетів особливо не любив. З Орфеєм як негарно склалося, наприклад. Але стихія чуттєвого вибуху, яка отримала назву діонісійство, саме поетам припала до смаку.

Ранній Тувім діонісійствує – на повну колосальну поетичну свою силу. «Сократ», польська поетична збірка 1920 року, – одна з найоптимістичніших книжок міжвоєнної Європи. Джерело цього оптимізму вакхічне, воно походить із єднання зі світом, із екстазу, в якому втрачено відчуття часу і простору. Сам Тувім це звав «радісним віталізмом». Поет охоче захищував себе до супутників і прихильників Діоніса, забувши на часі, що ті робили з поетами. Юнаки всіх часів і народів пишуть натхненно чорні вірші про смерть. Юнак-Тувім писав про життя.

Назва збірки мала б читатися як легка, навіть провокаційна іронія: танцює філософ-мораліст. Танцюючого Сократа вигадав не Тувім. У «Бенкеті» Платона Ксенофонт згадує (відразу після похвали на адресу мистецтва танцю), як підглядав нишком, що Сократ танцював наодинці з собою. Після Тувіма цей образ здався таким переконливим, що Сократа літератори змушували відтоді танцювати не раз і не два, навіть на тому доленосному суді. В історії Ксенофонта Тувім же підмітив ті два моменти: «наодинці» і «нишком».

У титульному вірші Тувіма, як і у Платона, танок Сократа – це метафора самотності, точніше: усамітнення немолодої людини, яка насолоджується миттю спокою перед черговою життєвою бурєю. Щастя – це не константний стан, це проміжок між стражданнями (які вже претендують на константність). Там, у книжці, є прекрасний образ: два вітри – в полі і в садку, вітри-брати сходяться в дружній суперечці, і поки вони – юні й пустотливі – бігають наввипередки, старий садок може спочити в тиші. От так і п'янючий Сократ танцює свій незграбний екстатичний танок: смішний і потворний. Між іншим, коли Сократ танцює – «викаблучує» і вірш, Тувім вправно грається розмірами і строфами.

А те, що життя підкине чергову свиню, сумнівів немає: мудрий старий Тувімів Сократ, він здає, з ким стає на прю – з підступом долі. А поки що в старій голові гуде старе вино – наче з таким звуком плине сам час. Головна Сократівська проблема: він заговорив про життя як про свідомість. Тувім майже весь вірш будує з питальних речень, звернутих до учнів (які підглядають). Це така іронія щодо сократівських діалогів. Тувіму важить не істина, а одкровення. «Той Сократ знає правду!». Уже знає, не здобуває.

Головна тема Тувіма цього періоду: само-усвідомлення як мета людської екзистенції, він зве це «вдивлянням». Коли опанував цю навичку, то вже не важить – чи старий ти філософ, чи юний телеграфіст, аптекар, цирульник та інший офісний дріб'язок (це все герої «Сократа»). Тепер ти – один зі служителів Діоніса, ти знаєш щось справжнє про радість життя.

Той танок Сократа ведуть у книжці гульвіси, убивці, повії. Серед них з'являється мовчазний чужинець – «Христос Міста». Його впізнають: «На землю впали. Заголосили». Правда приходить із танцем, істина потребує крику. Бруківка в Тувіма ще закривавиться, пізніше. А поки що – люд на ній танцює.

Тартюф — значить, цинічний брехун. Це навряд чи треба пояснювати, слово в ходу навіть у політичних новинах, тим більше в політичних новинах. Тартюф — ім'я, яке вигадав Мольєр, воно походить від якогось діалектного «обманювати». І до класи(цисти)чної комедії Мольєра ніхто так не дражнився. Для комедій — добрий «коефіцієнт успіху», якщо імена героїв знають, коли їхні історії вже не цікаві. А дарма, до речі. «Тартюф» і понині смішний. Тільки вже не тим, чим був у 1664-му.

В будинку пана Оргона з'являється новий мешканець — Тартюф, добропорядний і мудрий юнак. Оргон ним відверто захоплюється, славить численні чесноти нового друга, переписує на нього майно і вмовляє взяти за дружину свою дочку. Тим часом Тартюф солодко їсть, п'є, спить, домагається господарки дому, і всім тілом далекий від тієї праведності, що її проповідує. Молоде покоління викриває обман Тартюфа, але наче й пізно: майно Оргонів відчужено, а король отримав докази, що родина бере участь в антимонархічній змові. Бути б драмі, але пристав, який прийшов арештовувати Оргона, бере під варту Тартюфа. Мудрий король втрутився і навів порядок.

Чоловік сидить під столом і слухає, як його протеже переконує його ж дружину, що подружня зрада — не гріх. Смішний рогоносець, вони завжди смішні, а Мольєр шановного Оргона ще й під стіл запахав. Це вже не комедія, а суто фарс. Фарс пов'язаний із статусними іграми завжди. Тартюф не випадково спокушає хазяйку дому, так він символічно підіймається до хазяїна; Оргон, який щойно втратив права на будинок, «втрачає» і тіло дружини — своє символічне панування. Під столом бавляться діти. Це зветься ураженням у правах. Виходить, Оргон потребує опіки. Скоро-скоро в двері постукає посланець короля.

«Тартюф» — моралізаторська комедія, нині прекрасно читається як комедія політична. Всі промови Тартюфа по суті правильні, він говорить речі, які його співрозмовець готовий почути. Не чинити блуд — добре. Поважати своє тіло — добре. Любити ближнього — добре. Хто б сперечався. Але смішно не те, що Тартюф не відповідає сам тим принципам, які проповідує. Знати, як правильно, але правильно не вчиняти — це трагедія, а не комедія. Безсилля неприємне. А Тартюф смішний, бо він риторичний. Він нічого не робить, правду кажучи, ні хорошого, ні поганого. Бездіяльність смішна. В комедії, названій його іменем, Тартюф з'явиться на сцені тільки в середині третьої дії, показово.

Його промови — вершина демагогії: він озвучує якусь тезу, яка не викликає спротиву у співрозмовця, але потім довго й аргументовано переконує в її правильності, а цього можна і не робити було. Ну власне, Тартюф як загальна назва в політичних новинах «осів» не випадково. Єдине, що він у п'єсі реально робить — скеровує королю документи, які доводять участь Оргонів у змові проти короля. Він не бреше. У пана Оргона є брат-бунтівник, і його листи він по дурості передав Тартюфу. Це єдиний правдивий вчинок, що його здійснює до кінця Тартюф. За це його й покарають, і то як шахрая. Лицемірство на індивідуальному рівні — це двоєдушність, а на державному це зветься «політикою довіри».

«Татування», Дзюн'ітіро Танідзакі

Найпростіший спосіб означити кордони тіла, одночасно модифікувати їх і дати всім знати, що ти маєш силу контролювати спосіб присутності тіла в матеріальному світі — зробити тату. А ще татування — це краса, а значить, оповідання про тату — це міркування про красу. Тим більше, якщо класичне японське оповідання написав Танідзакі, автор тамтешньої концепції «демонічної краси».

Сейкіті — юний майстер тату, відомий художник. Завдяки повальному захопленню прикрасами на шкірі він не залишається без роботи, але Сейкіті не береться за всі замовлення. Та й ті, кому він робить татування, мають пристати на його вимогу: він обирає той малюнок, якого замовник достойний. Сам же насолоджується болем того, хто погодився на процедуру, і мріє колись нанести шедевр на шкіру красивої жінки (красивої — не лише у фізичному сенсі).

Кілька років він шукає модель. Одного дня до нього звертається п'ятнадцятирічна юнка, яка готується стати гейшею. Тіло гейші стає полотном для художника. До речі, та згоди не давала: Сейкіті приспав її хлороформом. Він набив їй на спині павука, який рухав лапками, коли жінка дихала, наче тримаючи її в обіймах. Відтак, не було в Японії гарнішої жінки. Всі чоловіки миттєво підкорювалися їй.

«Краса — це сила, потворність — це слабкість». Із цієї заяви починається оповідання. І варто розуміти: жінка в Танідзакі — не красива, вона лише провідник, посередник для істинної краси. Сейкіті покаже юній гейші дві свої картини (вони жінку спочатку налякають, бо синхронізуються з її внутрішнім станом), які потім їй подарує. На першій принцеса спостерігає підготовку до публічної страти. На другій жінка дивиться на чоловічі трупи біля своїх ніг. Сейкіті творить красу в такий же спосіб, як було сотворено красиве жіноче тіло: через біль, яким супроводжується проникнення пеніса в незайману піхву. Чоловік проникає в жінку. Коли гейша прокинулася після процедури, він її вперше назве жінкою, до того — дівчиною. Це і був секс «вищого порядку». І без згоди на те жінки, так.

Красиво — значить правильно. Всякі моральні амбівалентності тут ні до чого. Тату на шкірі красуні «проступає» знаком її влади. Вона тепер здатна контролювати красу, якою апріорі наділене її тіло, і вона той контроль скерує на чоловіків. І перша її жертва — майстер тату. Японський Пігмаліон сотворив не ніжну Галатею, а руйнівницю Кармен. Собі на біду, звісно.

Краса, яка себе усвідомлює, може бути тільки жорстокою, і не інакше. Павук творить досконалість — павутину, але вона стає буквально знаряддям смерті. Як же тут розрізнити смертоносний естетизм від мазохістського фетишизму? А ніяк. Уже з самого початку оповідання він розкаже про популярні змагання, у кого тату на тілі кращі й оригінальніші. Природа краси не просто абсолютна, а й змагальна. Бо влада краси у світі Танідзакі — це і влада жіночого тіла над самими собою і над чоловіком, це і влада уяви над об'єктивною реальністю, а головне: влада чуттєвого бажання над розумом. Ті дві картини, які зачарували гейшу, звуться «Душа» і «Тлін», між іншим.

Європейська домінатрикс — у хутрах, японська — в тату. Бо, по-перше, це красиво.

«Тев'є-молочар», Шолом-Алейхем

Класична література мовою їдиш і найвідоміший прозовий цикл Шолом-Алейхема. Першу повість про Тев'є опубліковано 1894-го, останню — 1914-го. «Приватна географія» єврея-молочаря пішла в люди: Ступець-Київ, Бойберик-Боярка, Чорноморськ-Одеса. Його «приватна біографія» і поготів.

Голда і Тев'є мріють добре видати заміж дочок. А ті п'ятеро все щось ні до села, ні до міста чоловіків уподобали. Цейтл виходить заміж за бідняка-кравця, в якого закохана, хоча мала вигідну пропозицію від м'ясника. Голда обирає студента-революціонера і йде із ним у заслання. Хава наворачтається у православ'я і виходить за писаря. Шпринцу обманув син багатой вдови, і вона наклала на себе руки. Після самогубства дівчини помирає і старша Голда. Бейлка обирає багатого нелюбого підрядника, а той банкрутує і змушений їхати з родиною в Америку. Овдовіла Цейтл із дітьми повертається до батька, за нею — Хава. Тим часом родина з містечка змушена виїжджати: почалися єврейські погроми. Зіткнення консерваторів-батьків і прогресивних дітей — тема збірника, набиті кожною генерацією самостійні шишки — ідея. «Давайте поговоримо про веселіші речі. Що там чути про холеру в Одесі?».

У книжці відбивається чимало кліше тогочасної реалістичної прози. Скажімо, на початку твору Тев'є відверто бідує, потім йому «перепадає» корова, і справи налагоджуються. Але за можливим він не стає: спрацьовує суто літературна установка «праведність живе серед бідности». Тут же додається «камео» з родичем Менахем-Мендлом, який спускає на біржі шалені гроші — 100 рублів, які належать молочарю. Знову кліше: легкі гроші псують людину. Драма Йова (адже саме вона тут розігрується) відбувається в декораціях «народної прози». Демократичність же «Тев'є» зіграла з ним злий жарт.

Уже з років першої публікації запанувала одноставна думка: Шолом-Алейхем уміє сміятися легким, вільним і незлим сміхом без усякого моралізаторства. Його Тев'є ще в 1930-х абсолютно серйозно називали «грайливим бешкетником». Ця читацька установка, либонь, завдала найбільшої кривди і творам самого автора, і літературі, чиї традиції він започаткував. Пафосне «сміх крізь сльози» стабільно відтак очікують від усіх авторів-євреїв щодо всіх персонажів-євреїв.

А треба глянути натомість, яке тут ставлення до Слова. Неосвічений молочар — людина Книги. Він активно цитує Тору і Псалми, і переважно не до місця, з чого сам і кепкує. Слово для нього матеріальне. Він же ніколи не наводить повних цитат: кілька слів — а всю репліку має згадати його слухач. Або не згадати. От у розмові зі студентом, який поклав око на його дочку, він «вкине»: «Те, що моє — твоє». Це з рабинського трактату «Повчання батьків», Перчик знає — той фрагмент про невдячність дитини. Ці цитати Тев'є використовує, щоб означити співрозмовця як «свого» чи щоб точно дати знати, який він тут — у його світі — чужий. Для останніх випадків він цитати і перекручує. І з цього досі, між іншим, сміється читач «Тев'є».

Тев'є — майстер хибних потрактувань: і сам виверне, де йому треба, і свою історію розкаже так, щоб не відразу згадалося, як це — бути євреєм у Російській імперії рубезу століть.



«Тисяча і одна ніч»

Скільки разів уже намагалися вишикувати, виструнчити і регламентувати цю казку казок, «Тисячу і одну ніч». Отут у нас будуть казки про джинів, а тут – про шахраїв, а тут – про Сіндбада, тут – про Аладдіна, тут – про Гаруна аль-Рашида, а тут... А нічого не складається.

Жили двоє братів-царів. Обом їм наставили роги дружини; поквитавшись зі зрадницями, царі подалися шукати того, кому гірше. Подорож тривала недовго: натрапили на джина, який тримав дружину в скриньці під замками, а щойно джин заснув, дружина виграла братів. Царі отримали урок і повернулися додому. І старший – Шархіяр – владнав у себе люті порядки. Щовечора брав незайманку, а зранку її страчував. Такий знайшов спосіб уберегтися від любовної зради. І от на його ложе зійшла (добровільно!) мудра дочка головного візира Шехерезада. І сестру молодшу з собою привела. Коли шлюб було консумовано, Дуніязада попросила Шехерезаду розказати казку, щоб ніч проминула швидше. На ранок казку не було закінчено, і страту відклали. Так і почалося – казка за казкою. Трое зачатих і народжених потягом цих ночей синів. І великодушне прощення Шархіяра всьому безпутному жіноцтву.

Курйозний момент, під час численних переписувань дві ночі загубилися: 202-га і 261-ша, так що ночей 999 всього.

Важливий момент, впливи цієї книжки є в кожній зі світових літератур, жодного винятку. Казки з «1001» іронічно називають стовбуровими клітинами, вони потрапляють у всі національні літератури, і там стають саме тими клітинами, яких наразі «організм» потребує. Розваги ради: ота жінка, дружина джина на початку, носить намисто з чоловічих каблучок, які бере на згадку в коханців-перелюбників. В різних перекладах їх різна кількість, і то відчутно різна. Від 98 до 566. З якої сотні каблучок можна говорити про подружню зраду?

Прикметно, найчастіше в чималій цій книжці повторюється фраза «А як це було?», якою заохочують до розповіді чергової казки-всередині-іншої-казки. Показово, не «коли?», «де?», «що?», а «як?» – час, простір і люди в «1001» нецікаві, цікаво, які зміни вони на собі відчувають, коли щось от таке з ними стається.

І парадоксальний момент, цьому загалом жінконенависницькому твору ми завдячуємо появі оригінального іронічного жіночого персонажа, який узурпував собі владну функцію оповідача. Шах наприкінці скаже дружині, що простив її задовго до народження дітей і вирішив не страчувати навіть, аби її казки закінчилися швидше. Ну звісно.

Ті два з чимось роки великої казкарки Шехерезади – самі собою стали чарівною безкінечністю. Книжка Мебіуса. «1001» зроблено за принципом «китайської скриньки», де кожна наступна схована в попередній і зрослася з нею так, що чим же все закінчиться можна дізнатися, коли в тисячу другий раз зійде сонце над арабським Сходом. Ця книжка забезпечила щасливим фіналом безкінечну кількість читачів. Точніше, відсутністю фіналу. Кінець будь-якої книжки схожий на смерть і змодельований як смерть: його не уникнути. В «1001» щонаочі починається нова казка, ледь закінчиться попередня, і початків тут більше, ніж фіналів. Та й до фіналу ще читати і читати. Тобто, слухати і слухати.

Пам'ятали б цю повість, якби не кіно? А книжка краща! Ні, не так. А кіно краще!.. Ні те, ні друге не краще й не гірше. Просто Коцюбинського і Параджанова переслідували різні тіні.

Іван Палійчук, дев'ятнадцята дитина в родині, ще шестирічним хлоп'ям полюбив співунку-Марічку. Між їхніми родинами — давня ворожнеча, але юному коханню вона не заважає. Після смерті батька Іван іде на полонину на заробітки, а Марічка тим часом гине — тоне під час повені в Черемоші. У розпачі юнак шість років блукає лісами, адже не вірить у смерть коханої і потребує доказів. А повернувшись до села, бере за себе Палагну. Живуть недобре, Палагна плувається з мольфаром Юром. А тут іще й до Івана Марічка в подібні мавки завітала, спочатку її відлякує чугайстер. Але зрештою Іван відгукується на поклик мавки і гине.

Тіні — бо це душа, яку позичили коханій, а вона не повернула. Людина без тіні — або мрець, або проклятий. Або закоханий.

Щезники, чугайстри, мавки, лісники. Хоч із самого початку попередять, що в тому гуцульському селі всі були страх які богомільні, очевидний інтерес автора стосується саме тамтешньої демонології. Реальний світ і фантастичний тут різко конфліктують, але надприродне не становить загрози. Воно не агресивне, а привабне. Буквально спокушає. Тому це не фантастична проза, а романтична, до речі, хоча її сюжет і розідрало на нитки українське фентезі.

Тіні — бо це людська неусвідомлена і не завжди позитивна сила творити інші світи у власній голові. Тінь у психоаналізі, скажімо, — це бунтівне підсвідоме.

Повість Коцюбинського сама собою кінематографічна (і йдеться не про відео «National Geographic» про регіональну екзотику). Усі події подано в хронологічному порядку, але фрагментарно, всередині ж коханого фрагменту працює наплив — повільне наближення до головної деталі. Ця деталь — зазвичай якийсь обряд-ритуал, як ті трембіти, які заплакали по смерті Івана, чи пісня, що її наспівує-складає закохана Марічка. Спосіб сприйняття реальності як послідовної, фрагментованої і фокусованої — це модерне надбання, Коцюбинський його адаптує до того, щоб зобразити архаїчний світ міфу і ритуалу. Це сильний прийом — контраст завжди сильний.

Тіні — бо вочевиднє контраст матеріального й уявного світів.

Тому ж саме в повісті на рівні сюжету є тільки межові ситуації: доленосна зустріч — смерть — весілля — похорон. Люди в міфічному світі родяться, щоб народити наступних людей і померти. Чого в «Тінях» бракує — уже ясно? В першому ж реченні скажуть, що в родині Палійчуків було двадцятьоро дітей. У назві повісті, попри очевидність оксюморона «забуті предки», є вказівка безпосередньо на батьківство, адже предки — це не тільки ті, від яких успадкував вірування і ритуали, а й ті, хто тебе народили буквально. І от четверо людей однієї генерації — Марічка, Іван, Палагна і Юр. І від жодної з них не походить людини наступної генерації. Цей світ зникне. Забуті — бо попросту нема кому згадувати.

Тіні — бо знак провини, невпокоєні душі: вони не виконали того, задля чого родилися.

Неймовірно красива елеґійна повість. А елеґія ж — туга за тим, чого ніколи не було.

«Тітка Хулія та писака», Маріо Варгас Льюса

Ліма, 1950-ті. Іронічно-легкий роман найвідомішого перуанського прозаїка.

Радіожурналісту Маріо вісімнадцять. На нього накинула оком старша, шойно розлучена тітонька Хулія (дальня рідня). А він і не проти, чесно кажучи. Одночасно з Хулією, яка приїхала з Болівії, звідти ж до Ліми прибув смішний карлик без почуття гумору Педро Камачо. Педро – колега Маріо, він пише безкінечні «мільні опери» для радіо. І щиро перекоаний у високій місії мистецтва, чеснішого за саму правду життя. Маріо і Хулія закрутять пристрасний роман, за яким буде весілля і колективна істерика рідні. А Педро допишеться до нервового зриву і колективного самогубства його героїв, які так розплодилися, що їх легше вбити, ніж згадати, хто в якому сюжеті діє.

Непарні частини роману розказують про Педро та Маріо і Хулію, а парні – це фрагменти з радіовистав, що їх написав Педро. Переключка інколи дуже тонка: вісімнадцять років Маріо (неповнолітніх не одружують, до речі) та щоденний ефір о 18:00 на «Панамериканському радіо». Але часто очевидніша: той самий сюжет, але в парних частинах температура кипіння значно вища. Якщо Маріо цілком невинно запросив тітоньку в кіно, то у відповідній до цієї події частині-коментарі розкажуть, як брат і сестра зробили дитину, тепер вагітна юнка виходить заміж за першого ліпшого, а юнак із розбитим серцем планує накласти на себе руки. Якщо там буде сімейна вечеря, то тут – весільний бенкет. Якщо там потай зірваний поцілунок, то тут – кримінальний злочин. Принцип зрозумілий: гротеск, різке порушення пропорцій.

От тільки «нормальні пропорції» порушено вже в історії Маріо і Хулії, не тільки у вигадках Педро. Юнак одружується з удвічі старшою родичкою. Чим не сюжет для радіоновели? «Мільні» пристрасні постають пародією на історію, яка сама не без того, щоб «пінитися». А це ж насправді було. Роман автобіографічний, він написаний про перший шлюб Льюси, і героя не випадково тут звати так само, як автора.

Тому роман і іронічний, що його висновок такий: життя скидається на літературу найнижчого ґатунку. Льюса осмислює саму природу вигадки і те, як швидко художня умовність сама себе позбавляє права бути прерогативою художньої прози і стає «надбанням» реального життя. Годі вже точно визначити, це життя рухається назустріч літературі чи навпаки. Писака з назви – не факт, що Педро, цілком може бути, що й Маріо, який дорослішає під мимовільним впливом Педро і Хулії. Цей роман – точно автопародія, але хто кому тут Гекуба – хтозна.

Роман Льюси належить до магічного реалізму. В «Тітоньці» немає ані крихти фантастики, і все ж – це магічний реалізм «від джерел». Основний принцип цього підходу до рефлексії людини – наявність двох світів, ні один із яких не претендує бути тут-і-зараз реальністю. Тому ці світи не борються. Вони природно взаємодіють, підживлюючи один одного. Власне: світ, сотворений в уяві письменника, і світ, у якому письменник живе – як абсолютно взаємодоповнювальні структури. От у цьому якраз магія «Тітоньки». І її реалізм.



«Тонка червона лінія», Джеймс Джонс

Тонка червона лінія. Цією формулою позначають самопожертву військ у безвихідній ситуації. Під час Кримської війни шотландцям наказали вишикуватися в шеренгу по двоє і стримати супротивника, зазвичай була шеренга по четверо. Мундири у шотландців – червоні. От і тонка червона лінія. Символ можна перекласти як «наказу відступати не буде».

Тільки в романі початку 1960-х Джонса назва не є епічним уславленням подвигу відчайдушів. Усе складніше. «Лінія» – не героїчна епопея, це моторошна-моторошна horrific comedy.

Роман Джонса не документальний, хоча автор брав в описаних подіях участь. Це вигадана історія про реальну тихоокеанську кампанію – битву за Гуадалканал у 1942–1943 роках. Роман починається, коли на острів висаджується третя рота першого полку, рота «С-Чарлі». Вона і буде головним персонажем роману, а солдати з роти «С» по черзі будуть ставати тут героями: Вітт, Ворден, Долл, Велш, Сторм, Стейн. Сюжет роману складає опис боїв. Перший – за висоту «Танцюючий слон»; під час кількадечних боїв були страшні перебої з поставкою води, люди гинули від спраги. Другий – ще одна висота, «Морський слимак».

Після «слимакового» бою Едді Бад, ротний писар відходить у кущі випростатися. Там на нього нападає японець зі штиком, Бад убиває його голими руками; його колеги сприйняли напад і вбивство як кумедний випадок. Це автобіографічний факт, Джонс повертатиметься до цієї історії в своїй прозі знову і знову. Поруч із тупістю начальства і некоординованістю фронту та керівництва в тилу, є ще й суто поведінка солдатів і їхній «внутрішній протокол» воєнного часу. Історія Бада – з їхнього розряду. Армія – особливий чоловічий світ, та й просто особливий.

Командувач першого батальйону має прізвище Толл, значить, його прізвиськом буде Коротун (хоча він не малого зросту). Деталь, яка прекрасно проілюструє, як будується світ «зворотних цінностей» у бойових умовах. Толл – між іншим, не тільки «високий», а ще й «хвалько», тому пригнути до землі такого самі боги війни веліли. Справжній талант військового потребує не тільки такого-от загостреного відчуття зворотної перспективи, він сприяє тому, що проявляються не найкращі людські особистості, ба більше, він їх потребує. Похвальба – ще квіточки. Ягідки – попереду. Катування ворогів, канібалізм, гомосексуальні згвалтування, приниження, побиття і...

Хаос породжує хаос. Страх породжує ненависть.

Але стоп! Це не антивоєнна, а антимілітаристська проза. Вона не проти війни писана, а проти армії. Армія тут – не просто ідеальне середовище, щоб людина перестала бути людиною. Людина натомість стає чимсь іншим – гібридом машини і демона. Герой Джонса – той колективний герой, рота «С» – це повний комплект людей, яких змусили навчитися любити війну. Кожен це і робить, обираючи собі війну на власний смак, щоб швидше до неї пригорнутися: убивчу, героїчну, владну, кар'єрну, омріяну, адреналінову, «просто бізнес», «сексуальне збочення». А наостанок іще й таке: армія в світі Джонса – зло, і вона ж – цілий всесвіт. Возлюби-розлюби-возлюби, як самого себе.

Зрештою, вони на острові. І наказу відступати не буде.

«Травницька хроніка», Іво Андрич

Боснійське місто Травнік відоме на весь світ завдяки шведському місту Стокгольм, де Андрич отримав Нобелівку, зокрема, за цей свій роман. Роман написано 1942-го, опубліковано 1945-го. Коментуючи його, Андрич казав, що в багатонаціональних країнах конче важливо знати історію кожної етнічної групи, і коли історію буде в такий спосіб демістифіковано та одночасно усвідомлено як цикл упереджень, що себе відтворює, тоді можна уникнути конфліктів на національному і релігійному ґрунті. Оптимістичні сподівання Андрича, як ми уже знаємо, щодо Балкан не справилися.

Історична хроніка невеликого міста з зими 1807-го до весни 1814-го, за цей час у ньому тричі міняється візир. Тривають наполеонівські війни. Франція зацікавлена в тому, щоб відкрити консульство в стратегічно розташованому Травніку. Місцеві, переважно турки-мусульмани, цим фактом занепокоєні. Населення Травніка складають, окрім турків (так тут усіх мусульман звать, до речі), ще хорвати (себто католики), серби (православні) і євреї. Між ними весь час спалахують конфлікти, зокрема криваві.

До Травніка прибуває Жан Давіль, консул. Він і є головним героєм роману, що дозволяє бережно подати, окрім іншого, багатющий етнографічний матеріал: іноземець знайомиться з новою для себе країною. Одночасно в Травніку вирішує відкрити своє консульство Австрія. Наприкінці роману і наприкінці війни потреба в консулах відпадає: обоє – і французький, і австрійський – полишають країну. Політичний конфлікт не вичерпано, але проігноровано. З одного боку – східна «підступна» ментальність, із другого – кипуча бездіяльність європейців. Єдиний спосіб взаємодії між ними – постійні інтриги, від яких страждає місцеве населення.

Парижанин Давіль – професійний чиновник, але за плечима має романтичне минуле солдата-добровольця, революціонера і поета. Тут же йому доведеться потонути в бездіяльності бюрократів, саботажі та відкритій ворожості місцевих, вічно загублених циркулярів. Роботи насправді для консулів тут ніякої немає. У місті весь час міняється влада, кожен переворот супроводжується бунтами і смертями, з кожним візиром доводиться все починати з нуля. Скоро до нього в Травнік переїздить дружина з синами. Релігійна, спокійна, хазяйновита мадам привертає симпатії місцевих, налагоджується побут у консульстві, за ним і політичні справи покращуються. Війну тим часом програно, Давіль готовий вертатися додому – спокійний і натхненний.

Гроші на повернення йому дає місцевий єврей, бо Давіль підтримував інтереси юдейської громади. Розмова з тим юдеєм напередодні від'їзду – діагноз усім оптимістичним сподіванням Андрича. Єдине, що об'єднує всі без винятку політичні системи – неповага до людської гідності. Поки людина усвідомлює себе людиною, нею не можна керувати. Тому треба змусити людину сприймати себе як носія певної релігії, етносу, класу, та роздроблена у такий спосіб свідомість складеться в потрібні політикам пазли. Але навіть безпосередній слухач цієї промови зайда-Давіль не годен усвідомити себе як один із інструментів іншування, яким насправді він в сюжеті і є.

Це трамвай звать Бажанням, Трамвай на ім'я Бажання; він має визначений маршрут: прямує вулицею Дезіре через квартал кладовищ. Уже це натяк: культова п'єса Вільямса — точно не комедія. Кумедно хіба, що цей трамвайний маршрут, який функціонував двадцять років, у Новому Орлеані закрили на наступний рік після прем'єри п'єси на Бродвеї.

Бланш Дюбуа, колишня вчителька мови й літератури (це й у американців типаж характерний, якщо що), приїздить у Новий Орлеан. Тут живе її сестра Стела (вагітна першою дитиною) з чоловіком Стенлі Ковальські. Стенлі — поляк (чит.: «нижчий сорт»), простий роботяга, претензії аристократки Бланш на «красивості», що мали б для неї імітувати розкіш старого Півдня, йому незрозумілі. Бланш здається йому манірною фальшивкою (може, такою і є). Між ним і родичкою починається конфлікт. Під гарячу руки Стенлі (буквально) потрапляють і Бланш, і Стела. Дружина то втікає від садиста-чоловіка, то повертається.

Тим часом між другом Стенлі по покеру Мітчем і Бланш усе йде до весілля. Бланш навіть розповідає пасії, що була заміжня, але її чоловік наклав на себе руки. Але їхні стосунки руйнує Стенлі, повідомляючи правду: Бланш спокусила сімнадцятирічного учня, і тому мала вшиватися з дому до сестри. Поки Стела народжує, Стенлі гвалтує Бланш. Чи може їй так здається: бо у неї явно нервовий зрив, вона марить і не відрізняє галюцинації від реальності. Чоловік здає невістку в дурку. Стела повертається додому, в обійми люблячого Стенлі.

Це, звісно, соціальна п'єса про класовий конфлікт (аристократка Стела проміняла «благородну кров» на добрий секс). Про конфлікт всередині американської спільноти, де емігрант другого покоління все ще чужинець (як же бісється Стенлі, коли його звать поляком!). Про приниження жінки і родинне насилля. Про пекельні вимоги до чоловіка-годувальника родини. Про протистояння «тваринного» Стенлі і «культурної» Бланш. Усе це очевидно — і цим приваблює глядача наприкінці 1940-х.

А зараз же...

«Трамвай» — один із перших художніх творів, де істерика — не клінічний акт, а спосіб говорити правду. Слова можуть брехати (і брешуть!), тіло — ні. Бланш — істеричка. І це не її діагноз, це її перевага. Наприклад, вона розказує Мітччу про самогубство старшого за неї коханця, тоді як у тих реальних стосунках на Півдні вона була старшою. Чи вона не бреше, а просто просить про щось? Просто говорить про це мовою, яку незручно розуміти? Просто просить про щось, чого їй не можуть дати? Спочатку п'єса звалася «Ніч покеру»: в покері, відомо, перемагає той, хто не викаже тілом своїм думки і плани.

Такі понівечені жінки, як Бланш, Вільямсу вдавалися на диво переконливо. Кажуть, що жіноча свідомість орієнтована на відверту тілесність, на процес, а не результат, і тим нагадує гомосексуальну ідентичність; у цьому бачили джерело майстерності Вільямса-драматурга. Може бути. А може, все простіше/складніше: театральний текст Вільямса «вірить» жесту, а не слову. Бланш — майстер такого-от слова-жесту, в якому межа між «правдою» і «неправдою» зникає. Зокрема, зникає під однозначністю сексуального насильства (яке тут, повторю, однозначним не є).



«Транс-Атлантик», Вітольд Гомбрович

Гомбрович писав польською так, які ніхто до нього і, попри всі намагання, ніхто після нього не пише. «Транс-Атлантик» написано не в Польщі, опубліковано вперше теж не тут. І якимсь химерним чином ця відверто задержувана і така ж довершена проза — «найбільш польський із усіх польських романів».

Літо в Аргентині 1939-го. Польський письменник Вітольд Гомбрович (це героя так звати) прибув до Буенос-Айресу на круїзному кораблі «Хоробрий» із Гдині — і вирішив не повертатися. От-от має спалахнути війна, і Польщі її не уникнути, це ясно всім. Перші місяці еміграції складають сюжет роману, а їх Вітольд (будемо звати так, щоб від автора відрізнити) витрачає на зведення рахунків із колишньою батьківщиною. Компанія для того у *Майстра Великого Польського Генія Гомбровича Знаменитого* підбирається знатна: радник Подсроцький, міністр Косюбідзький, друзяки-куми Пицкаль, Барон і Цюмкало, манірно-вітальний гей Гонсало (він «туземець»), гонорові польські пани Томаш Кобжицький та його син Ігнацій. Їм є про що поговорити і що вступити, чого тільки варта дуель Томаша і Гонсало, на якій Вітольд буде секундантом. Щодо тієї дуелі, то Гонсало довго і виснажливо зваблює Ігнація, а у батька на юнака інші плани — той має йти «німця воювати». Смішно, гротескно, розумно. *Батьки і Сини, Вітчизни і Синчизни*. І Сина от-от спокують на батьковбивство.

Єдине, в чому роман послідовний, це в конструюванні міфу про сарматизм, який тут претендує бути польським національним. І то — міфу пародійного. Поляки походять від сарматів. І хоч історія це давно вже спростувала, поляки все одно походять від сарматів, і шляхтичі-лицарі мають високу цивілізаційну місію серед орди дикунів, яким не випало щастя походити від сарматів.

Гомбрович до того старопольського бароко на позір шанобливо ставиться: навіть роман пише «під нього», стилізуючи, переспівуючи (пересмішнюючи) класичну літературу. Мова «Транс-Атлантику» свідомо архаїзована: від зловживання «книжним» синтаксисом до цілого розсипу прислів'їв. Варто звернути увагу на всі ті іменники-з-великої літери, що їх так любить бароко. У Гомбровича чи не півроману написано з великої літери, і — звертай увагу чи не звертай — системи в тих пишних іменниках не буде жодної. Це насправді випадкові слова. Так і його поляки-емігранти в Аргентині поводяться за кодексом шляхтича позаминого століття, і так само в Буенос-Айресі доречні, як і ті великі літери в середині речення. Полювання, дуелі, потиск коліна вищого шляхтича (так, був такий звичай), палацові заколоти — анахронізми, навіть так: спецефекти штучного зістарювання.

Є обмеження, що їх спільнота накладає на людину. Можна звати їх патріотизмом. Є свобода, що її людина досягає, усвідомивши ці обмеження і позбувшись від них. Можна звати це глумом над високим почуттям патріотів. Гомбрович парадоксальний у цьому: «Все старе — вже сама імпотенція, а нове й народжуване — насильство». В його світі стаєш патріотом саме тоді, коли позбавишся обмежень, що їх на тебе накладає спільнота однодумців-земляків. Любити батьківщину — продуктивніше, коли ця любов невзаємна.

Зімбабве кінця 1960-х — початку 1970-х, точніше: Родезія, невизнана держава на території Зімбабве, яка й існувала лише в ті часи, про які пише Дангарембга. Тамбу (Тамбудзай повністю) вивчає історію жінок у рідній країні. Зі здивуванням відзначає: у підручниках, які засвідчують дискримінацію колонізованих чорношкірих, вона не знаходить історій про жінок. Таких, як їй розповідала бабуся, скажімо, і які Тамбу прекрасно запам'ятала.

Це дебютний роман Дангаремби, виданий 1989 року, тоді їй було двадцять п'ять, а книжка тоді ж потрапила до десятки найкращих африканських романів. Звучить як історія успіху. І звучить як «авторка точно вгадала, які книжки про Африку готова читати Європа».

Тамбу почала вчитися в чотирнадцять у протестантській школі, куди її віддав заможний за мірками рідного села дядько. Така можливість була двозначною удачею. У Тамби помер брат Нхамо, який мав би отримати освіту, і вона зайняла його місце. І от дівча їде з родини на час навчання. Тамбу — хороша дівчинка і вдячна дочка. Вона чітко ідентифікує себе з родиною і з рідним селом. І от раптом усе міняється.

Вдома залишається мати Маніні, яка поступово занурюється у глибоку депресію, попри всі зусилля тітки Лусії розрадити її. Лусія — незаміжня і морально нестабільна: спить із ким хоче, вагітніє від одружених, ослаблюється на все село. А коли чоловіки родини збираються, щоб вирішити, що робити з її вагітністю, вривається свавільно на закриту нараду і влаштовує рознос «вершителям долі». Чорна богиня-войовниця як вона є.

Інша гілка родини — містяни з привілейованого класу, з ними занурена у навчання Тамбу і зближується. Кузина Ніяша, на відміну від Тамбу, побувала за межами Африки і нахапалася в Англії жахливих звичок та ідей. Має розум і нахабство сперечатися з батьком, отримує за це кулаком по пиці. Її мати Майгуру — освічена жінка, учителька, але перечити чоловіку — не продуктивний підхід у їхній родині. У Ніяші, правду кажучи, серйозна біда. Вона хвора на анорексію: і не лише тому, що привезла з закордону уявлення про непритаманні чорній спільноті стандарти краси, а й тому, що фізично не годна споживати «батьківський хліб» разом із батьківським кулаком.

Це той чоловік, який сплатив за навчання Тамбу, до речі. Він тут показово не має імені, його звать Бабамукуру — «старший брат батька» на мові шона. Жінки не зуться на мові шона, вони не мають можливості визначити себе напряму щодо власної культури. А дядько — декан місіонерської школи. Таке собі символічне уособлення колоніального патріарха, який одночасно дає освіту дівчатам, відкриваючи нові можливості, і контролює, щоб ті не надумали ті можливості реалізувати. Нервові умови — це внутрішня, зокрема, тривога дівчат із молодшої країни. Вони дорослішають під тиском репресивної расової, гендерної, вікової, освітньої політики. «Умови» — це африканська версія протесту «молодих розлючених жінок». На початку роману: «Я не шкодую, що мій брат помер. І не збираюся вибачатися за це». І так, вони всі живуть у країні, якої от-от не стане.

Тамбу скаже, починаючи цю книжку, що розповідь історію успішної втечі. Метод: лють. Напрямок: там видно буде.

Здається, тільки в цієї пари коханців у літературному Середньовіччі був секс. І то проти їхньої волі. Трістан закохався у дружину сюзерена-дядька-названого-батька випадково. Корнуельська королева Ізольда ненароком відповіла йому взаємністю. Вони обоє випили любовне зілля і не могли йому протистояти. Про цих двох існує чимало творів (найвідоміші з них написали французи Беруль і Том). Вони в європейській культурі уособлюють романтичну любов, яка завжди взаємна і завжди нещаслива.

Юний лицар має доставити королю Марку ірландську принцесу Ізольду. Колись відома цілителька рятувала Трістана, вони один одному не чужі. Дорогою до Корнуелу той злосчастний любовний напій і випивають. Щоб Марк не помітив, що незайманість нареченої порушено, у шлюбну ніч йому підкладають служницю. Але скоро перелюбників викривають. Марк карає дружину і племінника, не перестаючи їх любити і жаліти. Коханці намагаються втекти, Марк повертає Ізольду і проганяє Трістана.

Трістан подається до Британії, здійснює там кілька подвигів і бере за дружину Ізольду Білоруку (зізнався уві сні в коханні до Ізольди Білявої, довелося одружитися з Білорукою). Магічний шлюб: подібне лікує подібне. Але дружина Трістана залишається незайманою. Одного дня Трістана смертельно поранено. До нього має приїхати попроситися кохана, і про це провістять білі вітрила на човні, або чорні, якщо не приїде. Ревнива дружина бреше чоловікові при смерті про чорні вітрила, Трістан умирає у відчаї. Скоро до нього приєднується білява Ізольда, яка все ж приїхала. Між їхніми могилами цвіте і сплітається терен.

Трістан порушує обов'язок сина, васала і чоловіка. Марк, який застав коханців, коли ті спали, залишив їм звістку: обручку, меч і лицарську рукавичку. Якраз символічний натяк на «триповерхову» провину Трістана. Один момент історії заслужив кілька окремих повістин. Безум Трістана. Трістан, тужачи за Ізольдою, переодягається божевільним і проникає в палац Марка. І там починає розказувати то королю, то королеві про кохання Трістана, яке довело його до безуму — саме так, у третій особі. Трістана показово не впізнають. Безум — повне відчуження людиною своїх почуттів: Трістан — окремо, його кохання — окремо, його божевілля, вигадане чи реальне — окремо, його обов'язок — окремо. Безум — втрата цілісності. Така ж тут і пристрасть, приватний випадок божевілля. Романи про Трістана та Ізольду весь час впираються в конфлікт того, що бачимо, і того, що побачене означає.

Один уважний читач побачив у цій історії маніхейську притчу про переваги романтичної закоханості над приземленим шлюбом. Ізольді достатньо впізнати «безумного» Трістана. Трістану достатньо покликати за собою Ізольду. Вони цього не роблять. Бо вони закохані у саме почуття, вони люблять кохання. Трагізм цієї історії в тому, що це зовсім не зовнішні обставини роблять кохання Трістана на Ізольди нездійсненним. І така любовна історія не може мати гепі-енду.

У серії романів про Трістана та Ізольду створили концепцію кохання, якою живилася література наступні дев'ять століть. І хай би тільки література, а не більшість «культурних неврозів».

«Тропік рака», Генрі Міллер

Відворотний, нудний, гидкий, монотонний, видатний, епохальний роман. Це все про нього, про «Тропік». Навряд чи про якусь іще книжку так запекло сперечалися, одноставно погоджуючись у тому, що вона — Подія.

Париж кінця 1920-х. Американський письменник і от-от жебрак Генрі тиняється по Європі, і зараз завис у дешевих кімнатах на «Віллі Боргезе». Колишня дружина Мона повернулася в Америку, тепер він живе з поетом Борисом. І завдання щодня одне: знайти десь грошей і витратити їх на проституток. Стерпна екстравагантність буття. А життя вирує: з «Віллі» поперли, поселився у знайомого драматурга і його подружки; потім переїхав до індуса, торговця перлами; випадково знайшов роботу коректором, через пару місяців випадково втрапив; дійшов до виснаження у вічних вечірках із секс-гігантом Ван Норденом і його подругою, буцімто російською княгинєю; влаштувався викладати в ліцей у Діжоні; знову на вулиці і без копійки. Рік минув. За кадром бравурно звучить «Богема».

«Невиліковно здоровий», — його само-діагноз. Рак із назви — це не сузір'я, а якраз хвороба. Оце своє здоров'я, яке декларує, Генрі потягнув у Ніцше, воно значить: людина, вільна від ідеалів і стереотипів, які походять ззовні, людина, яка ігнорує соціальні й культурні конвенції. Європейець, на думку Генрі, здоровим бути не може апріорно, бо занадто вже важкий історичний тягар має, у «молодого» американця ще є шанс. Хоча з американців тільки двоє і є невиліковно здоровими, якщо «Тропіку» повірити, — Генрі Міллер і Волт Вітмен. Що значить бути хворим, точніше — хворим на рак? Ракова пухлина тут — символ європейської цивілізації, це ясно. А важливо в цьому символі у Міллера те, що на момент написання «Тропіку» рак був невиліковний практично, а ще важливіше: це хвороба таємнича, але не інфекційна, нею не можна заразитися, хоча причини захворювання і не відомі. Красиво. Поставив жирного хреста на Старій Європі й пішов пиячити з іншими емігрантами на Монпарнасі.

Але образилися на Міллера не за це. «Тропік» — широка колекція бруталного і брутално одноманітного сексу. Щодо «сексуальної політики» в модерній літературі він вартий окремого визначення. Виявилося, що таке вже є: мізогінія плюс гомофобія. Вони в «Тропіку» такі очевидні, що здаються карикатурою. Нею, цілком можливо, і є. Секс і сексуальність у романі підкреслено рясні, надлишкові, всеохопні, наче уявлення про секс збудженого підлітка. Сцена, як Генрі ретельно розглядає піхву жінки, використовуючи зір як фалоімітатор — уже хрестоматійна. А що поробиш, якщо ті піхви ніколи не є тим, чим здаються. От одна тут має між ніг — «саквояж, який слід набити товстими листами». Карикатура, коротше. Напевно, ця колізія виглядає так: чоловік-герой весь час натикається на власні уявлення про жінок і геїв, і насправді не знає, що з ними робити, адже вони буквально непрактичні. З уявленнями не знає, що робити, тобто. Не з жінками — їх він грає, «тупі поцьки», «багаті поцьки», «інтернаціональні поцьки» і всякі інші.

За змістом, — казав, — це автобіографія. А за ритмом, — казав, — це роман.



«Тунель», Ернесто Сабато

«Усе, що вам треба про мене знати: я — Хуан Пабло Кастель, той самий, що вбив Марію Ірібарне».

Це він повідомить нам уже у першому реченні. Але, здається, то не все, що нам треба знати, бо інакше нащо по тому розповідали б про це вбивство.

«Все, що вам треба про мене знати: я нічого не люблю пояснювати і розтлумачувати».

Це він теж скаже на початку. І знову бреше, бо тільки те і робить, що пояснює мотиви власних вчинків.

Прекрасна повість від класика аргентинської прози, в якій герой довго розповідає про те, про що нам і не треба знати буцімто.

В одній із картинних галерей Буенос-Айресу відбувається виставка визнаного художника. Перед картиною «Материнство» зупинилася молода жінка. Вона дивиться на деталь на задньому плані, заради якої Кастель те полотно писав. «Вона мене розуміє!», — робить висновок художник і вирішує, що ту жінку треба знайти. Дуже швидко Марія стає його манією. Вони випадково зустрінуться і невідповідно закохаються.

Найбанальніші розмови Хуан Пабло годен потрактувати як сповнені глибоко сенсу зізнання. Він — майстер гіперінтерпретації. Сам каже, що обирає найскладніший варіант із усіх можливих, адже життя попросту не може бути таким примітивним, яким здається. Із усмішки чи неправильної дієслівної форми він робить висновок, що Марія його любить. Втім, із тієї ж усмішки і з того ж граматично помилкового «люблю» він робить висновок, що вона йому зраджує. Проста схема, наприклад: проститутка чимсь нагадала Марію, проститутка прикидається, що любить, значить, Марія теж бреше. Проста схема для параноїка. У випадку ревності він Марію й уб'є.

Убив її він тому саме, що вона його зрозуміла. Не пересмикуй і не драматизуй, — тверезо радить жінка. Але без цих процедур ані вона, ані він собі не зрозумілі. Обоє одержимі. Це така собі достоевщина латиноамериканського зразка. Між іншим, тут буде пряме посилання на «Братів Карамазових», якого ніхто «нормальний» і не збагне, кажуть.

Дезінформація і параноя — це принади героя. Інтенсивність і достовірність — це спокуси автора. І вони схожі, принаймні, в «Тунелі». Роман описує гострі стани божевілля, але написаний — за жорсткого оповідного контролю. Короткі, максимум складносурядні речення, кожне з яких — про одну конкретну емоцію. Логіка злочинного вчинку Кастеля зрозуміла, сам вчинок — уже ні. І тут зарадить саме параноя: кожен із параноїків одержимий ідеєю врятувати світ. Кожен мусить письмово зафіксувати небезпеки і завади на шляху порятунку світу. Марія заважає.

Ми живемо кожен у паралельних тунелях. Припускав Евклід. Довели екзистенціалісти. Хуан Пабло теж такої думки: кожному — по власному тунелю. Але тунель у цій повісті — це ще й ефект тунельного зору, теж свого типу манія. І всі герої «Тунелю» мають вади зору, чоловік Марії — то просто сліпий. Сліпці й короткозорі викликають у Хуана Пабло напади неконтрольованої люті: це злість того, хто вважає себе унікальним, аж раптом впізнає себе в іншому. При тунельному зорі людина бачить об'єкти, зображення яких прямо потрапляють на сітківку, але позбавлена периферійного зору. А не факт, що попереду світло.

В історичній прозі є чотири позиції, з яких іде розповідь: Учасник, Сучасник, Очевидець, Нащадок. У творах про війну надцінною стає позиція Учасника. В книжках про війну, що їх ми звемо добрими, автору вдається врахувати всі чотири і розказати про події, отже, одночасно з позиції свідка і нащадка. Так робить Алексієвич, і не тільки тому, що в її документальному романі (репортажній прозі, книжці нарисів – тут складно все з жанром) говорять сотні реальних жінок, які пережили війну.

«Не жіноче» оприлюднили частково на початку 1980-х, коли твір і було написано. Перші видання мали багато цензурних пропусків, які авторка відновлювала вже в наступних. Це розповіді жінок, які воювали – детальні й відверті. Радянська аудиторія не була до такого готова. І не лише тому, що у військовій прозі жінка традиційно виконує дві функції: оплакує загиблих і славить героїв. І не тому, що існувала думка, наче на полях Другої світової жінок не було, за винятком кількох, офіційно вшанованих. В історії терору є не тільки сюжет про перемогу, якого трималася радянська проза, є так само історії втрат і історії горя. На них і зосередилася Алексієвич. А ці два сюжети природно протиставлено «патріотизму» і «колективізму». Хай би про що говорили героїні «Не жіночого», вони, зрештою, говорять про одне – про масові вбивства й самотню смерть. Право свідка і учасника.

Назву книжці дала репліка з роману Алеся Адамовича. В Адамовича немає пунктуації, тож цю репліку можна читати як твердження і як спростування. В Алексієвич виглядає так: «У війни – не жіноче обличчя...», – тобто твердження, наслідки якого не зрозумілі. Важливе, далєбі, і саме посилання на Адамовича. Він на час публікації книжки Алексієвич був метром саме такого типу романів. Зібрати реальні свідчення і сформулювати їх як такий собі античний хор, позбавивши кожного промовця індивідуальності. Не знаємо, як сильно Алексієвич втручалася в історії, які записувала. Навіть не знаємо, якою мовою ті жінки розповідали свої історії. Зрештою, тому й не говоримо про цю книжку як про документ, але як про документальний роман.

Та й порядок, що його формує вже виключно авторка, і в якому відтак ми ті історії читаємо, конче важливий. Наприклад, там багато дразливих для читача 1980-х моментів суто жіночої тілесності. Особиста гігієна, сексуальні практики, народження, лактація – під час воєнних дій, звісно. Вони творять сюжет всередині сюжету: від першого місячного до мєнопаузи, від сексуального насильства до романтичної закоханості, від аборту до пологів.

Не буває такого, щоб якась із героїнь розказала власну біографію з початку до кінця, авторка бере з її особистої історії той фрагмент, якій їй зараз потрібен. Така колажність – сильна позиція, вона й дозволяє читати «свідчення» учасників як «аналітику» нащадків.

Героїні надають у розповідях довгий перелік піднесених почуттів: захват, патріотизм, любов, мужність тощо. Є з них одне, яке називає тільки сама авторка – двічі, в першому й останньому абзаці книжки: милосердя. Схоже на магію – захисне намальоване зі слів коло, куди вона помістила своїх героїнь.

«Убивство у Східному експресі», Агата Крісті

Кажуть, складно написати детектив, у якому всього два герої, і то один із них — труп. Здається, складніше написати детектив, у якому 17 героїв. Один із них — слідчий, двоє — експерти, тринадцять — убивці, один — жертва і один — злочинець. 18, кажете? Не помилилася: убивці тут — не злочинці. І тільки слідчий один неповторний, бо це мосьє Еркюль Пуаро і його «маленькі сіренькі клітинки» в голові.

Сюжет цей відомий (вісімдесят чотири роки, щоб книжку прочитати, достатньо). Значить, можна не ризикувати викрити вбивцю. «Експрес» — історія вендети. Десяток років тому в Америці викрали й убили дитину. (Алюзію на викраденого сина Чарльза Лінберга читають легко і нині). Злочинець unikнув покарання через помилку судової системи. Родичі і друзі родини збираються разом і карають кіднепера. Рівно один «першокласний» вагон достойних пасажирів легендарного Східного експресу і один день, поки потяг застряг у заметах на території Югославії. Є таке святе правило класичного детективу: злочинця має бути викрито і покарано. Але не в цьому випадку. Етика і мораль ані Пуаро, ані його творчиню не цікавлять. Не цікавить і закон. Тільки людська психологія — об'єкт їхнього захвату. А та свідчить, що праведна помста — добрий мотив для неправедного убивства, так виходить?

Пуаро не використовує експертні, аналітичні, індуктивні чи дедуктивні методи (це вам не Шерлок). Він веде з підозрюваними психотерапевтичні бесіди — і фіксує собі, коли ті брешуть. Коли маса неправди сягає критичних показників, він робить припущення, що правда є протилежною інформації. І не помиляється. Якщо жіночка описує свою гувернантку як іноземку похилого віку з гривою рудого волосся, значить насправді йдеться про молоду світлокошу коротко стрижену британку. Метод розслідування простий: заговорити злочинця до гикавки. Цікавіший у романі метод убивства (не менш іронічний): кожен по черзі наносить удар ножом, кожен забезпечує іншому алібі. Це «конвеєр». Дві технічні новинки, які вплинули на «мобільність» модерної людини — залізничний рух і промисловий конвеєр. От вони і стали поруч.

Східний експрес, заблокований у снігу, — ідеальна герметична локація класичного детективу. І в ньому замкнені люди різних національностей (європейці всі, звісно), класів (від поварих до княгинь), статей (навіть натяк на трансгендера є): авторка ладнає таку собі макромодель суспільства. Крісті прекрасно пише побут і нариси з повсякдення, але читати про те в детективах — це як ходити на жахастики, щоб дивитися, як герої цілюються. Пуаро натомість скаже: така соціальна «веселка» могла б утворитися тільки з американців, де за покійку — французенка, за водія — італієць, а за хресну матір — росіянка. Ще один іронічно обіграний концепт: «плавильний тигель» — кожен позбавляється своєї «унікальності», щоб досягнути спільної мети. І німецька кухарка стає алібі акторки-єврейки. Тільки за мету тут, нагадаю, масове (в сенсі кількості злочинців) убивство.

«Убити пересмішника», Гарпер Лі

Найвідоміша американська дитина XX століття — шестирічна дівчинка на прізвище Скаут, Джін Луїза Булфінч. Має тата, місцевого адвоката Атикуса Фінча, старшого брата Джема, ще з ними живе вредна чорна куховарка Келпурнія, а мама померла, коли малій було два роки. По сусідству є будинок Примари Редлі, куди, звісно, терміново треба залізти. І створити тим проблеми і собі, і Примарі, і Атикусу, і всьому цьому сонному містечку Мейкомб, що в Алабамі. Але вона сама про все, що наробила, чесно розкаже. Про чорних, про білих і про Примару, хтозна який він.

«Убити пересмішника». Завдяки цьому роману Лі мала всі шанси залишитися «авторкою одного шедевр». Аж раптом перед смертю оприлюднила другий роман. Втім, «авторкою шедевр» вона все ж залишилася.

А малим не до пташок, до речі. Тут страшна історія поруч! Примару власний батько замкнув у хаті, бо той проклятий. Діти намагаються Редлі-молодшого виманити з дому, але дарма. Атикус попереджає, щоб дали сусіду спокій. Малі розумаки тут же віршують залізти в чужий будинок. В темряві Редлі починає стріляти з рушниці, втікаючи, Джем розірвав штанці. На ранок знайшов їх заштопаними. А ще Скаут у дуплі «свого» дерева часом знаходить то жуйку, то щасливу монетку. Два літа поспіль діти всіма способами дістають сусіда, а він їм робить дрібні подарунки. Чим ще зайнятися? У місті їх не люблять і б'ють. Бо Атикус захищає чорношкірого Тома, якого звинувачують у згвалтуванні білої жінки, білі міщани від того лютують. Після суду над Томом Атикусу і його родині загрожує суд Лінча. Том гине. А дітей Атикуса рятує Примара — він вбиває білого нападника. Шериф покриває це вбивство.

Етичний конфлікт трьох рівнів. Людина проти системи (Атикус і його виступи проти расизму і «нечистого» суду, він захищає невинного). Людина проти людини (Примара вбиває, але рятує дітей). Людина проти себе самої (шериф має захистити вбивцю). Від того, що за розповідача в романі виступає наївна малеча, відповіді на ці складні питання легкими не стають. У книжці майже не буде слова «расизм», воно занадто складне для маленької дівчинки — і не лише через правопис.

Початок 1930-х, часи Великої депресії. Родина Атикуса того не відчуває, він успішний адвокат. І мудра людина. Коли дівчинка ранив пташку-пересмішника, пояснює: убити пересмішника, беззахисну і лякливу пташку, — великий гріх. Саме тому, що вона не може сама себе захистити. Адвокат лише за професією, по суті — Святий Франциск. Втім, аналогія несправедливо звинуваченого темношкірого юнака з тваринкою, яка потребує захисту... Мабуть, не так все тут із погляду гуманістичної етики просто. Суд над Томом Робінсом діти дивляться з «балкона для чорних», бо в залі вільних місць не було (та й приходити на суд їм батько заборонив). Темношкірі й діти разом не випадково (туди ж пташки). Вони не просто потребують захисту. Вони потребують опіки «білого чоловіка середнього класу». А от і четвертий рівень конфлікту: між етикою і мораллю, між мораллю і законом. Теж без простих відповідей.

Втім, є тут відповідь: уважно-уважно дивитися на світ навколо. Як скаут.



«Убю Король», Альфред Жаррі

Вказівка на місце дії в провокаційному французькому фарсі — не злий жарт, хоча на нього скидається: «В Польщі, тобто ніде». П'єси Жаррі писані наприкінці 1880-х, Польщу, яку весь час роздирали між собою серйозні сусіди, сприймали як таку собі країну-примару по центру Європи. Польща Шредінгера — одночасно існує і не-існує. Польські імена героїв «Убю Король» мають таке саме смислове навантаження. Ніде, яке реально існує на карті Європи, — ідеальне місце, щоб поміркувати про природу влади, яка наразі (у Жаррі себто) не є вектором, до якого докладають певну силу, а є самою силою. Кажуть, юний Жаррі, окрім іншого, в Убю написав пародію на свого вчителя математики; шкода, що не фізики.

А щоб ні в кого не залишилося сумнівів, що йдеться про владу, даровану фактом народження і майже не підтвержену діями, то й героя Жаррі свого назве «батечком Убю» — Патріархом. І його переможе чотирнадцятирічний юнак, своє слово і в конфлікті батьків-дітей Жаррі сказав. А Убю — нічого не значить, це просто абракадабра, кривий звукопис мови немовляти. Всезагальний Батько — інфантильний стан, для початку — сильно.

Убю перекручує слова. Його каламбури «поділяє» з ним тільки дружина, інші говорять нормальною мовою. Найвідоміша, либонь, вигадка Жаррі — це його Убювське «Merdre!», яке різниться від «merde» (лайна) одною літерою. Повторна евфемізація: зробити з лайки, яка вже прикриває якусь ще більшу непристойність, нову брутальну лайку. Приховати, щоб вочевиднити. Оце деспотія на рівні мови. І між іншим, то перша репліка в п'єсі про політичну тиранію. Через яку ледь не зірвали прем'єру «Убю».

Убю планує вбити короля Венцеслава і захопити польську корону, коїть такі підступні плани за вечерею з «граних кармонадлей». Заколотники входять у силу, Венцеслава (який тут радше з відомої колядки про «добророго короля» прийшов, а не з Польщі) попереджають про небезпеку, але він ігнорує попередження. Переворот стався, в живих залишається юний королевич, у якого привид короля вимагає помститися. Починаються страти вельмож: їхні статки поповнюють казну. Наступні — судейські, суд новому королю не треба. Наступні в прірву полетіли фінансисти, яким не сподобалася нова податкова система на користь казни. Селяни знімаються з землі і переховуються в горах. Убю виступає проти російського царя Олексія, який підтримав невдоволених польських васалів. Тим часом королевич повертає владу в Польщі. Убю рятується, шпурляючи на всі боки туші мертвих ведмедів, і втікає до Німеччини.

Бурлеск-пародія на «Макбета» і «Гамлета». Це ж очевидно, правда? А інверсія в назві п'єси — це спадок від «Едіп цар» Софокла. От тільки послання Жаррі прямо протилежне щодо попередників. Насилля не є ознакою чи способом влади. Воно — його протилежність. Коли доводиться застосовувати насилля, значить, влада дала збій, і треба виправляти помилку в кризовому режимі. Убю не впливає на тих, ким править, у жодний спосіб, окрім безпосереднього фізичного знищення. У той же час: у цьому світі в принципі відсутні наслідки будь-яких вчинків. Ба, мертві повертаються. Чого ще? Жаррі навіть не символами грається, а символами символів.

«Улісс», Джеймс Джойс

Це якраз та книжка, яку слід узяти з собою на безлюдний острів. А до неї прихопити половину Бібліотеки Конгресу, щоб правильно відчитати всі жарти, цитати, алюзії та інші ребуси, що ними Джойс заселив свій роман. На одне людське життя роботи стане: читати цю смішну та розумну прозу.

Одне читацьке життя – за один романний день. 16 червня 1904 року. Події цього дня для героїв «Улісса» банальні аж до прикметно-показової вульгарності. Леопольд Блум (тридцять вісім років) підозрює, що йому зраджує дружина, цілий день швендяє містом і вирішує, робити з інформацією про можливу зраду щось чи ні, напивається, повертається додому і лягає спати. Стівен Дедал (двадцять два роки) в стані чергового похмілля переживає недавню смерть матері, думає, як помиритися з батьком, гуляє містом і пиячить. Місце дії – Дублін.

Блум – Одиссей, його дружина Моллі, подружня вірність якої під питанням, – Пенелопа, Дедал – Телемах. І наприкінці цієї уліссеї всі, як і годиться, дістануться дому; Дедал, що правда, не свого, а Блумового. Але ж дім є, все по-чесному. Очевидних збігів у сюжеті роману з поемою Гомера небагато. Принцип еквівалентності, себто «щось завжди схоже на щось», у Джойса не працює. Не символ, а річ, не «місто світу», а Дублін, не «мить усамітнення», а мастурбація. За ту моносцену Блума роман звинуватили в порнографії, між іншим.

«Улісс» – взірць технічного письма. Про останню частину, написану як монолог Моллі, яка засинає, багато говорять як про майстерний потік свідомості, тобто як про стиль, в якому немає системи і не може її бути. А наприклад, 11-й епізод роману – жорстко регламентований, от вище нема куди просто: ця частина написана за законами музичної фуги. Кожен епізод має власну техніку; це твір, у якому продуманий і жорстко конструйований кожен пасаж, який справляє враження повного нарративного хаосу. І все це – в просторі одного цілісного роману. Такою і була головна мрія модернізму: наш світ є цілісним, таким має буде і розповідь про наш світ. Якщо Дедал шукає батька, то він знайде Блума – все чесно.

І абсолютно неадекватно. Бо тепер – трішки про чесність.

Герої знаходять дім і один одного. Це 17-й епізод, «Ітака». Серед ночі ті двоє приходять додому до Блума, п'ють какао і бесідують. Про все-все: про культурну і цивілізаційну різницю між Ірландією та Ізраїлем (Блум – єврей, звісно), про мистецтво і літературу, про майбутні плани. Епізод побудований як катехізіс: питання – відповідь. Тільки це не діалог, Дедал і Блум навряд чи між собою і розмовляють. Блум по ходу підбиватиме витрати за день, в кошторисі він бреше: не вказав витрати в борделі. Все інше в цій частині – теж брехня. Не було планів і прожектів, випили какао, помочилися в садку, і Дедал із життя Блума зник. Зустріч батька з сином не відбулася, точніше (за вдалою читацькою оцінкою) відбулася незустріч. Вони на прощання дивляться один на одного, наче в «тілесне дзеркало». А за кілька хвилин Блум побачить своє реальне відображення у дзеркалі й подумає, як було б чудово почати нове життя.

Ну от, це вже чесно: ще один даремно прожитий день, який закінчується мріями: «От завтра я точно...».



«Ундіна», Фрідріх де ла Мотт Фуке

Фуке одомашнив буремну стихію героїчних германських саг, придумав версію Середньовіччя, де жити затишно, кажуть, перетворив демонологію природи на бідермейер. І все одно, цю ніжну казку останнього з романтиків не забули.

Ундіна – прекрасна діва, дух води. Вона у повість Фуке прийшла з трактату Парацельса «Про німф, сільф, саламандр». Ундіна – нижчий елементал, тобто істота, яка не має душі. Щоб отримати безсмертну душу, ундіна має пройти християнське таїнство вінчання. Ба більше, дух має вийти заміж за того, кого кохає і хто любить її (вигадує Фуке).

Духовне ество природи прагне втілитися в людині, так природа усвідомлює сама себе. Фуке тримався цієї натурфілософської концепції, і відповідно до неї Ундіна прагне людської душі, адже бути людиною – це для неї означає наблизитися до істинного втілення своєї сутності. Вода ундіну буквально народжує, на початку повісті інакше як про чарівну дитинку й немовля про героїню не говорять. Вода завжди була в літературі й міфології жіноч(н)ою стихією.

Категорія Вічної жіночності сформувалася в німецькій прозі, до якої належить і «Ундіна». Ундіна – вічна жінка: безособова, безначальна, безтілесна, безсмертна. Та й утілюється ця ідея в істоті надприродній, котра має якнайширше передати ідею Природи. Містерії, в яких «вічна жіночність» може стати реальною жінкою, полюбивши, убивши і померши, мають до реальних героїнь-жінок мало стосунку. Перетворення жінки на ідею, щоб потім ідея перетворилася на мертву жінку. Але в таких сюжетах, зауважимо, ундіна, валькірія, русалонька, віліса й інші – людина (так!) більш виразна і глибока, ніж той, кого вона кохає.

Тут у Фуке є цікавинка: Ундіна не може згадати своє русалчине життя, але вона пам'ятає, що дитиною каталася з матір'ю на човні, упала в воду; а наступний спогад – вона серед людей. Здається, вона вже була людиною.

Ундіна виросла як прийомна балувана дочка-хуліганка заможного селянина. Юною дівчиною вона побачила лицаря Гульдебранда. Любовний вибір надприродної істоти пав на лицаря. Гульдебранда зачарувала природність Ундіни, вони вінчаються. А чоловік, між тим, уже мав наречену Бертальду. Повернення лицаря з юною дружиною в радість їй не було, але скоро Ундіна зачарувала і її. Втім, напруження в любовному трикутнику наростає. Ще й додається «верховний дух» Кюлеборн, який опікується племінницею Ундіною, але переважно тим шкодить. Ундіна, зрештою, вбиває свого чоловіка-лицаря напередодні його весілля з суперницею, русалонька «виплакує його насмерть».

Казка Фуке лестить людині. Кюлеборн влаштовує пастку, Бертальда потрапляє в смертельну небезпеку, Гельдебранд її рятує. І саме тоді він закохується остаточно, і Ундіна прогнала. Про що цей сюжет? 1) Лицар кохає даму, яку врятував, бо так він кохає героїчного себе. 2) Союз земної жінки і чоловіка можливий як пакт проти руйнівних сил природи. 3) Є ідея про жіночність, а є реальна жінка, з другою значно простіше жити. 4) Люди – складні істоти. От тут-то Фуке і лестить, тим-то він і забезпечив «Ундіні» якщо не безсмертя, то довге життя.

Бернар дізнається, що старший Профітандье – не його біологічний батько, і йде з дому. Дарма, прийомний батько його насправді любить і сильно за ним сумує. Бернар поселяється у друга, Олів'є Молінье. Олів'є розстроєний через любовні походеньки старшого брата Вінцена, вагітні коханки якого вже приміряються до батьківського дому. Вінцен же в той час формально продав Олів'є в рахунок картярських боргів. Втім, юнак скористався нагодою і рвонув із залюбленим у нього письменником-графом у подорож. І це десь так десята, може, сторінка роману Жіда.

Головного героя в романі немає. Головної історії немає так само. Є два простори – паризький: родини Профітандье і Молінье; та швейцарський: тут у пансіоні вчаться юнаки з тих родин. Кожен із просторів – густо населений: по десятку родичів, по парі коханок-коханців, позашлюбні діти, шлюбні діти, друзі, суперники. Хтось у кінці застрелиться, і все це закінчиться. У всіх свої проблеми. За ними уважно стежить дядько Олів'є Едуард, який із того всього планує зробити роман, уже й назву придумав бомбезну – «Фальшивомонетники». Либонь, це мав бути детектив про злочинну мережу, яка використовує юнаків зі шляхетних родин, які мають розповсюджувати привезені з Іспанії фальшиві монети. Аби тільки ті монети тут були фальшиві.

Для своїх героїв Жід придумав спеціальне визначення: «пливка ідентичність». Навіть одностороння історія розбещення Олів'є не до кінця зрозуміла. Чому він намагався покінчити з собою? Бо розбестив його граф, а не Едуард? Бо йому сімнадцять років, і це вже годна причина для самогубства? «Він не любив таємницю, коли перестав упізнавати себе, перестав собі подобатися» (це правда не про хлопця, а про його коханця).

Сам же Жід пояснив розмитий сюжет і відсутність єдиного центру в романі тим, що сучасна література втратила право імітувати життя, і саме цієї миті стала на життя схожою. Нелогічне розмите життя, де не кожна історія має бути до кінця розказаною. Важать не події і людина, а кут зору на подію і людину (не сам погляд, так, кут зору). «Фальшивомонетники» – спроба зробити в літературі те, що в живописі робив кубізм. Формально роман написано за принципами музичної фуги: є три партії, які вступають поступово і накладаються одна на одну. Бернар приведе в роман Олів'є, Олів'є прикличе Едуарда. Три оригінальні голоси і три варіації на одну тему: родина як фальшивка, кохання як фальшивка, мистецтво як фальшивка – відповідно.

Водній із перших сцен хлопець дивиться, як спить його друг. Йому стає щемко і незручно. Спляча людина беззахисна, і тому огидна. Спляча людина не знає, що за нею спостерігають, і тому некрасива. В цьому романі всі без кінця дають один одному поради, як жити. Але головна порада і героям, і читачам Жіда уже прозвучала: «Не спіть!». Будьте готові до підступу і знайте, що за вами спостерігають. Скоро після виходу роману Жіду довелося писати чи не таку саму за обсягом інструкцію, як його читати і що він мав на увазі. У тому просторі, який він так вишукано змайстрував, напевно, і самому автору погано спиться.

Він, як і годиться вихованій нечисті, перепитає тричі. Він давав шанс передумати.

Старець-науковець Фауст підписує з Мефістофелем угоду на продаж душі. Навзаєм він хоче: повернути юність, мати здатність отримувати насолоду і привернути любов прекрасної Маргарити. Хочє знову вміти бажати. У Мефістофеля – свій інтерес: побився об заклад із Богом, що зможе ввести Фауста в спокусу.

Гретхен наділено здатністю бачити справжню сутність речей, чого Фауст не мав від природи. Але історія з нею закінчилася недобре: вона народила дочку від Фауста і втопила дитину, невдовзі після того, як убила випадково і свою матір. Маргарита втратила розум, їй загрожує страта. Але жінка відмовляється від втечі, яку їй пропонує Фауст, і тим рятує душу.

Фауст якраз перед першим візитом нечистого готовий покінчити з собою, але чує Благовіст і зупиняється. Те, що виглядає як знак прихильності Бога до свого «смирненого раба», насправді – всього лише умова для старту гри. Адже «Пролог на Небі» уже відбувся, і заклад між Богом і Мефістофелем за душу Фауста прозвучав. Було б йому невчасно померти, а Мефістофелю перемогти без додаткових зусиль! Куди скеровують душі самогубців, відомо. «Я – тої сили часть, / Що робить лиш добро, бажаючи лиш злого», – відома самохарактеристика Мефістофеля. Парадоксально у світі «Фауста» ця ж ремарка може бути характеристикою Божественного втручання. Або природно, позаяк у Гете за сотворення зла відповідальний Бог, жодних у тому сумнівів. Дуалізм добра і зла – одна з ілюзій, із якими Фаусту ще випаде розпрощатися. Між іншим, акурат перед спробою самогубства він перекладає Біблію (як і його сучасник Лютер).

Друга частина драми – тонша, складніша, більш символічна. Якщо перша – «ландшафт», то друга – «карта». В першій частині Гете обробляє відомий середньовічний сюжет про доктора Фауста, що продав душу, в другій пише притчу про людство, яке годне від душі відмовитися, не отримавши нічого навзаєм.

Фауст досягає успіху при імператорському дворі, отримує здатність подорожувати між світами, одружується з Єленою Прекрасною, народжують геніальне дитя. Постарівши (добровільно) і втративши зір, він ладнає проект покращення світу, але замість будувати греблю, Мефістофель риє йому могилу. Обманута душа Фауста все ж знаходить спокій, який і виявляється істинною насолодою, що її здатна пережити людина: відпочинок після праведної праці.

Коротше: старіти треба гідно.

Найбільша брехня, яку собі дозволяє людина – це любовні клятви, бо вони обманюють і тих, хто говорить, і тих, кому адресовані: ніщо на світі не може гарантувати, що ті клятви будуть реалізовані. І це не тільки про Фауста і Гретхен чи про Фауста і Єлену, але і про Фауста і Господа. Різниця між оманюючим і обманом – це якраз одна з Фаустівських тем. Обманюючи себе, чи вводимо ми інших в оману? Одна ж із найкумедніших інтерпретацій драми виглядає так: це історія кохання інтелектуалів і дрібної буржуазії, яке може статися хіба за поручительства диявола. Напевно, це теж про омани.

Один із найзатребуваніших текстів у світовій літературі. І він про те, як людина прагне гранично ускладнити собі життя.



Зібралися вчені мужі, посиділи-порадилися і видали на-гора реєстр цінних вказівок, за якими віднині буде «правильно» писати драматургію. Ідея так собі, бо вже перші створені за нормативними поетиками тексти демонстрували вражаючий спектр відхилень від правил. Ідея перфектна, бо завдяки їй ми маємо, наприклад, трагедію в п'яти актах — «Федру». Одну з найпереконливіших історій про те, чим усе закінчиться, якщо в конфлікт вступають «приватні» почуття і «публічний» обов'язок. (Цей конфлікт був головною вимогою класицизму, а не «правило місця-часу-дії»).

«Федра» переказує відомий античний сюжет (читач не дивувався сюжетним поворотам, а милувався віршами). Федра за відсутності чоловіка закохалася в пасинка Іполита і спробувала його спокусити. Щоправда, вона чинила спротив своєму нелегітимному кохання і навіть намагалася заморити себе голодом, але отримала послання про смерть Тесея, і тільки тоді освідчилася Іполиту. Юнак відмовляє, і тут повертається Тесей. Служниця Федри бреше, що Іполит намагався мачуху згвалтувати. Тесей просить Нептуна покарати сина. Від ганьби юнак втікає з міста і дорогою гине, його вбиває морське чудовисько. Федра приймає отруту і перед смертю розказує царю правду.

Тут без вибуху пристрастей не обійтися, а от доведеться без них, бо в класицистичній трагедії нічого аж занадто вибухового чи просто пов'язаного з фізичною активністю героїв на сцені бути не могло. Зради, кохання, смерті — все за лаштунками, нам — тільки величезні монологи про них. Досконалі монологи Расіна, додаю.

Людина гріховна, від самого моменту народження вона підвладна спокусі, вона слабка. Але так само від моменту народження вона має надію на благодать — на вищу підтримку в тому, щоб чинити правильно. Внутрішнє усвідомлення власної слабкості — це шлях людини до чесноти. Таким було трактування гріха і чесноти в янсенізмі, якого тримався Расін і якому він анахронічно підпорядкував своїх «язичницьких героїв». Відома фраза про героїню Расіна: «Федра — християнка, яку не осяяла благодать». Очевидно, що «Федра» читалася сучасниками саме як християнська трагедія.

А ми бачимо зараз хіба, що ніщо тут наперед не визначене: ні смерть Іполита, ні розкаяння Федри, ні жаль Тесея. Його герої ретельно аналізують свої недостойні почуття і вчинки, самі себе засуджують і карають за них, зрештою. Випадково гине хіба що Іполит, який насправді не був ні в чому винний. Вищий Суд і суд над собою як «приватний випадок» першого. От тільки стихія любовних пристрастей не надається до (само)аналізу, тільки — до (само)покарання за них. Уявлення про моральну норму, що її Федра чи її мамка-фіскалка от-от мають порушити, насправді непохитне. Смерть як покарання — це перше ж, про що нам у п'єсі говорить Федра.

Всі герої Расіна походять від богів. І, правду кажучи, саме в цьому їхня трагедія. Отримані у спадок від богів сильні почуття не може знести слабкий смертний. Античні боги знали, що таке нерозділена любов — і немилосердно за те катували об'єкти своєї пристрасті. Федра Расіна теж знає все про невзаємне кохання. І без жалю карає за це себе.

«Фрам — полярний ведмідь», Чезар Петреску

Румунського «Фрама» (1931) читають як дитячу повістину про ведмедя-циркача. Як це буває з анімалістичною прозою, вона швидко втрачає алегоричні змісти, орієнтовані на дорослого читача. З притчі стає авантюрною оповідкою. Так і з «Фрамом»: набув популярності, втративши частину «законної» аудиторії.

Зірки цирку Струцького — бенгальські тигри з приборкувачкою міс Елліан і полярний ведмідь Фрам, який виходить на сцену без супроводу людини. У Фрама нині останній виступ. Вийшовши на арену, забув, що має робити. Пояснили: років за шість-сім добре вишколений ведмідь раптом втрачає всі навички — без причини і без шансів на відновлення.

Фрам під час останнього виступу стає на чотири лапи, і знову перетворюється на звіра, не тварину навіть. Простір циркової арени дозволяє миттєво перетворитися з виконавця на персонажа і героя. Фрам виходить на сцену сам, але є виконавцем. А зійде зі сцени під наглядом людини — але вже героєм.

Тим часом директор театру вирішив депресивного дармоїда відправити туди, де він народився. Батьківщину Фрама не названо, але можна припустити: Гренландія, на гербі якої — білий ведмідь (на геральдику буде в повісті пряме посилання). А ще «Фрамом», нагадаю, звався корабель, на якому Руаль Амундсен подорожував до Південного полюсу. То може, ведмедик — із Антарктиди?

Йому створили яскравий номер у цирку. Він катається на велосипеді, п'є пиво з пляшки, але крім того: пригощає цукерками найбідніших глядачів та пересаджує їх на кращі місця, а ще: спостерігає з зали за клоунами, які його пародіюють, і дає вказівки, як те робити краще. Кілька соціальних ролей — за десяток хвилин виступу. Цирк перетворюється суто на соціальний театр, де люди один одному демонструють змайстровані з власного Я вистави. Між іншим, під час виступу Фрама в залі починається сварка серед відвідувачів: зіткнулися різні уявлення про норми поведінки в публічному просторі. Дитяча проза ретранслює соціальні сценарії, а не рефлексує їх. Петреску ж робить саме останнє.

Фрам повернувся додому, але жити там не здатний. Дика природа є тут так само «видовищним» простором, як і цирк. І тут так само треба бути героєм і виконавцем, і персонажем при миттєвій зміні ролей. Фрам-у-природі до того не надається, він став занадто людиною, занадто пишається своєю особистістю (так, уже нею). Головна причина — він не вмів убивати, а значить, голодує. Це етичний вибір: він відмовляється убивати. Справа навіть не в тому, що тварина у неволі втратила потрібний для виживання інстинкт. А в тому, що замість того вона набула «непотрібне» відчуття себе як суб'єкта, відповідального за життя і смерть іншого. (Міжвоєнна проза!). Фрам повернеться до людей у фіналі.

Коло життя — це головний тут символ: перше, що бачимо — тигри вляглися навколо приборкувачки. Перед самим від'їздом Фрама якась дитина неправильно назве його ім'я: Пріам. Останній цар Трої, чие ім'я іронічно перекладається як Перший, тут, звісно, не випадково.

Петреску все життя писав непідйомну «людську комедію», намагаючись збагнути, який саме тиск чинить на людину соціальне середовище. Інколи, відволікаючись від серйозних грубих романів, створював розважальне читиво типу «Фрама». І от саме в «ведмежих комедіях» раптом з'являлися відповіді, яких забракло «людським».

«Франкенштейн, або Сучасний Прометей», Мері Шеллі

Одного вечора на гостині в лорда Байрона озвучили ідею: «А давайте кожен із присутніх напише страшне оповідання!». Серед гостей була юна Мері Волстонкрафт (потім вона вийде заміж за теж присутнього тут поета-романтика Персі Біші Шеллі, і вже так нам буде відомою — як Шеллі). Вона і написала історію про божевільного науковця Віктора Франкенштейна і створену ним потвору — монстра Франкенштейна. Книжку облікували у 1818-му і спочатку анонімно. А нині мало хто не чув про страхітливий витвір уяви Мері Шеллі. А їй ішлося про послання глибше, ніж залякати люд. Саме тому важлива друга частина назви повісті, яка з пам'яті поступово стерлася — «Сучасний Прометей».

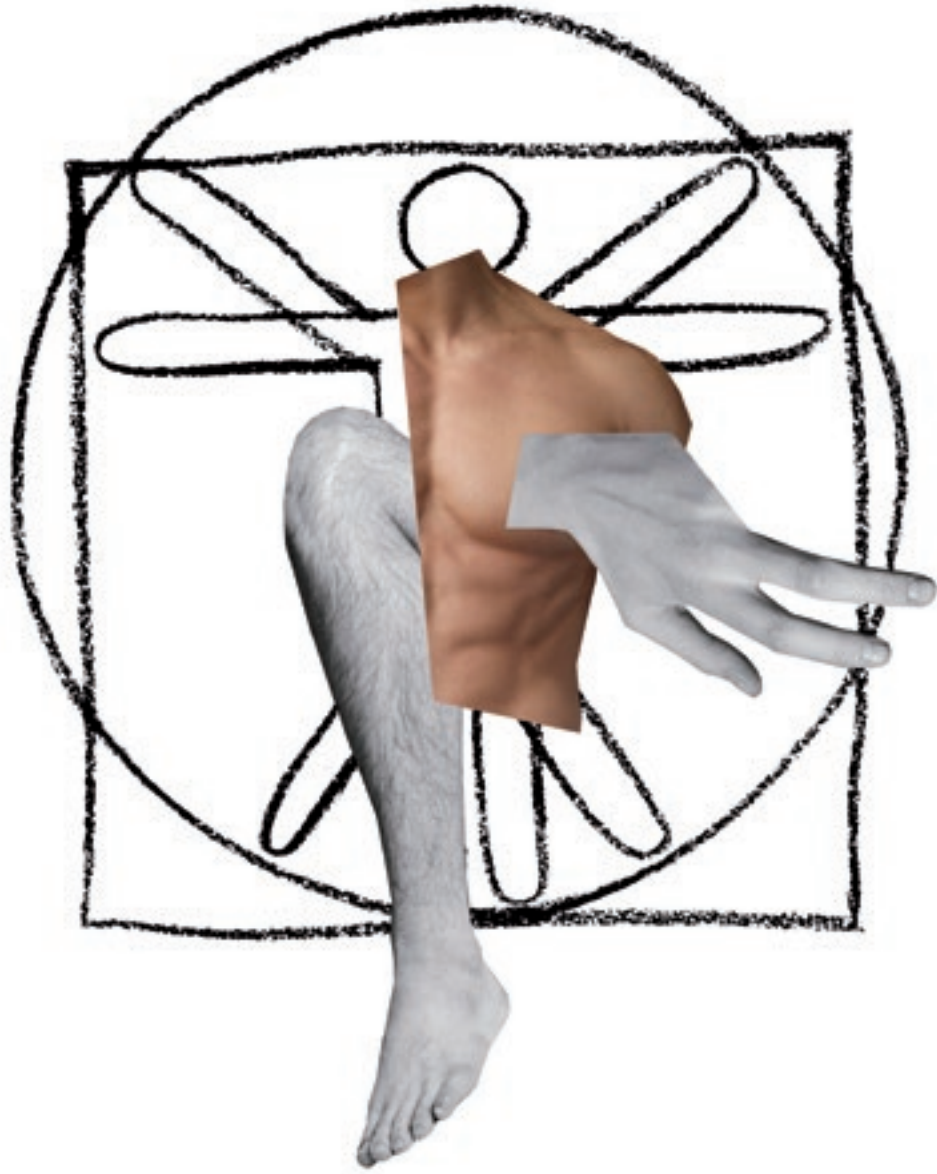
Мандрівник Роберт Волтон досліджує Північний полюс, він там прагне відкрити нові землі. Серед глиб льоду рятує хвору й ослаблену людину. Це Віктор Франкенштейн, молодий науковець-фізіолог. На знак подяки Волтону Віктор розказує свою історію.

У книжці двоє головних розповідачів, і обидва вони — науковці-«природники». І обоє коять щось гранично протиприродне. Волтон намагається віднайти у вічній мерзлоті біологічне життя — і знаходить там чудовисько. Що його сотворив із мертвої матерії Віктор. (Здається, свідомо здобутків сучасної науки, Шеллі довіри багато до неї все ж не мала). Прометей викрав божественний вогонь, від якого зародилося життя; ми це пам'ятаємо. Але є ще одна версія міфу, в якій якраз Прометей сотворив людину — зліпив із глини і вдихнув у неї життя. За прометеїв вогонь у Шеллі править оте «джерело початків життя», яке знайшов Віктор, — це є буквально дихання.

Віктор походить із багатой женеvської родини. Студіює алхімію і медицину, шукаючи «початків життя». І це вперше, коли фантастичний твір використовує для створення своїх почвар саме наукові методи, а не магію. Недавно відкрили гальванізм, і він багато кого захопив — от як і Шеллі. Таке саме навантаження має посилання на теорію Дарвіна в абсолютній більшості пізніших прочитань повісті. «Прометей» мав читатися і як передбачення наукового прогресу, і як апокаліптичний його наслідок. (Або як іронічну ремарку про те, чим все закінчиться, якщо чоловіки раптом вирішать, що вміють родити дітей — і так повість читали).

Морги, склепи, скотобійні постачають Шеллівському досліднику фрагменти тіл, які він зшиває — і так народжується «ідеальна істота». Істота про свою ідеальність не знає. Тому втікає з лабораторії й починає тероризувати родину Віктора. Той переслідує чудовисько. Так вони і опинилися на Північному полюсі.

У монстра є улюблена книжка — «Втрачений рай» Мільтона, його приваблює одночасно і сцена сотворіння людини (монстр знає, що він — теж Адам), і сцена гріхопадіння (він теж прагне пізнання). Це і є та історія, яку Шеллі переписує. Споживання від дерева пізнання, за яке людину буде покарано: вона житиме гранично-тілесним життям (гріхопадінню в «Франкенштейні» синонімічна непрямо виписана сцена канібалізму — пошукайте!). Насправді страшна повістина: тут кожен із героїв кидає виклик своєму Творцю — Віктору, Богу чи Науковому Поступу... А от чи читав наприкінці XVIII століття монстр «Про походження видів» Дарвіна, того я вам не скажу.



«Фуга смерті», Пауль Целан

Прозвучало питання: «Чи можна писати вірші після Аушвіцу?». «Фуга смерті» – пряма відповідь. Світ зламався, мова інфікована злом, свідомість заражена насиллям: поезія вже ніколи не буде такою, як була. «Фуга» – найважливіший вірш у літературі другої половини ХХ століття, поезія-після-поезії.

«Фугу» Целан публікував 1947-го, потім 1948-го, але помітили вірш тільки після 1952-го. І не тому, що він увійшов у сильну поетичну книжку, а й тому, що потрібна була хоча б мізерна дистанція в часі, щоб вірш нарешті прочитати без «опіків». (Таке ж сталося зі спогадами Леві про концтабір). Бо в «Фугі» є занадто очевидний (не сховаєшся!) сюжет. Про музику, яка гримить щосили з гучномовців, поки за наказом чоловіка, що живе «в цій хаті», євреї копають могили. І самі вже грають жваві мелодії, поки їх же до тих могил вкладають. Замальовка з концтабірного побуту, – сказати це про «Фугу смерті» і тут же зрозуміти правоту Целана: слова втратили зміст.

Для фуги в музиці характерні повторювані мотиви і структури, це таке собі нарощення. Цей прийом використовує і Целан, він насправді пише фугу, але поетичними, а не музичними засобами, чергуванням коротких і довгих рядків, скажімо, колажуванням і центонами.

Фуга, між іншим, асоціюється насамперед із іменем Баха. Целану важило підкреслити не тільки «німецькість» свого вірша, а й показати: ідеологічних маніпуляцій не уникли навіть музичні шедеври, зламано все і вся. Майстер із Німеччини, – один із лейтмотивів вірша. Тепер це і Бах, тепер це і смерть. Безіменний комендант примушує ув'язнених не лише «солодко грати», а й танцювати під ту музику. Метафора «танка смерті» стає жакливо буквальною, щоб знову стати метафорою.

У вірші всього 36 рядків, розділених на 4 частини. Кожна з частин починається з лейтмотиву «чорне молоко світання». Але щоразу ця метафора змінює зміст. До речі, це не оригінальна метафора Целана, він позичив її в іншого буковинського поета (поетки, точніше) Розі Ауслендер. Для початку: в кожному з чотирьох згадок «чорне молоко» фігурує поруч із різним часом – «увечері», «опівдні», «зранку», «вночі». Це не природні добові ритми: це ритмічна робота машини, автомата – тут важить, що машина-з-убивств не зупиняється ні на мить. Смерть іще не стала автоматизмом, убивство – уже ним є. І кожен раз за «чорним молоком» іде «ми п'ємо ми п'ємо». Окрім останнього, коли «п'ємо» нагло (аритмічно, читай) перерве «смерть це з Німеччини майстер».

«Чорне молоко» (цей явний оксюморон, де молоко є речовиною, яке підтримує життя немовляти, але чорне – це смерть) стало поетичним шифром на позначення Голокосту.

Майже всі поетичні образи у вірші – це коди: вони дають прозорий натяк на історичні події, прямо не названі. Золотиста коса німкені Маргарити і попеляста коса єврейки Суламіт завершують вірш. Попелясте – тут не колір; це волосся, яке буквально зійшло на попіл, спалене. І могили в повітрі, які «нам» ладнають – це теж уже не метафора. А золоті кучеріки Маргарити зйдуть зміями. І залишається тільки кам'яніти під поглядом цієї новітньої Медузи.

Таку безпрецедентну плодovitість, як в іспанця Лопе де Веги, література пробачає лише тоді, коли в парі до неї йде такий же величезний таланти. Близько п'ятисот п'єс – і це тільки ті, які дійшли до нас. Так, кажуть, їх було більше двох тисяч. Була б література змаганням, ренесансний драматург де Вега всіх обійшов би «за очками».

Фуенте Овехуна, з іспанської: Овеча криниця. Це назва селища, де відбувається дія однойменної героїчної драми де Веги.

Після смерті кастильського короля починається суперечка за престол між Альфонсо Португальським і Фердинандо Арагонським. На цьому тлі в голову всяким командорам стріляє кинути війська на прикордонні міста Андалузії і Кастилії, які формально під владою Фердинандо. Готові до наступу лицарі-відступники тимчасово розташувалися в Фуенте Овехуна. Пастухи-селяни у бійку влазити не збираються і чекають, поки командор Фернан із їхнього села вшиється, бо псує місцевих дівчат. Остання його жертва – дочка алькальда Лауренсія – обіцяна вже доброму селянському хлопцю. Командор намагається взяти дівчину шантажем і силою – в першому випадку отримує різку відповідь батька, у другому – погрози від нареченого.

Тим часом сусіднє місто захопили війська командора і сваволять. Міщани подають скаргу дону Фердинандо. Чинний король відправляє проти бунтівників військо і приборкує їх. Вражений поразкою командор влаштовує терор у Фуенте Овехуна: просто з весілля дівчину викрадають і гвалтують, її нареченого от-от стратять. Селяни піднімають бунт і буквально розривають злочинця на частини. Король проводить розслідування. Суддям кожен із мешканців села на питання: «Хто вбив?» відповідають: «Фуенте Овехуна». Стійкість селян вражає короля – колективний злочин прощено.

Для питання про колективну відповідальність іще зарано. Воно прийде в літературу лише в середині ХХ століття. А бунт у селищі починають жінки: Лауренсія озброює і очолює селянок. Войовнича діва на барикадах революціонерів, яка стала символом Французької революції, в Іспанії з'явилася ще 1613-го. І, власне, сюжет «люди об'єднуються проти несправедливості й утиску» де Вега в європейському театрі опрацював першим. Його селяни з Овечої криниці – уже не античний хор, але все ще «колективний розум», уже активно діяльний. Такі бунтівні групи замість одного бунтівного героя були на той час новинкою. А та історія, яку драматург розказав, сталася насправді, в 1470-х (її переказують у кількох історичних хроніках). Тільки там не було щасливого фіналу, майже всіх учасників-селян закатували королівські слідчі. Де Вега жив мрією про абсолютну владу ідеального монарха, такий фінал його, ясно що, не влаштовував.

Безпосереднім поштовхом до повстання стає «право першої ночі». Його скасує офіційно, на державному рівні якраз король Фердинанд – років через п'ятнадцять після подій драми. Власне, де Вега п'єсу пише так, щоб склалося враження: саме події в Фуенте Овехуна підвели короля до необхідності такого наказу-заборони.

Втім, криниця часто була локацією, пов'язаною із жертвоприношенням незайманих. Але де Вега писав не про це.



«Хамсе», Нізамі Гянджеві

П'ять коштовностей, Пандж Гандж — так звать п'ять поем XII століття, які складають «Хамсе» Нізамі. Абсолютна вершина перської поезії. Нізамі мав трьох дружин — кожна з них помирала після закінчення однієї з поем «Хамсе»; він про це там же напише. Здається, поезія саме такого рівня вимагає людських жертв (жертвопринесень).

«Скарбниця таємниць». Поема-проповідь. Двадцять промов-потрактуювань символів та практик суфізму. Мудреці бесіднують і сперечаються про все на світі: і про те, що Адама створено царем над звірами, — і про те, які квіти мають рости в садку. Зрештою, все, що оточує людину в поемі Нізамі, — це речі, здатні або наблизити до Бога, або віддалити. В садку мають квітнути троянди, до речі, символ досконалої краси Аллаха.

«Хорсов і Ширін». Поема-алегорія про пошуки божественної любові, яка читається як романтична поема. Сасанідський царевич кохає вірменську принцесу, але змушений одружитися з візантійкою — політичний шлюб. Ширін зберігає чистоту і чекає, поки її марнославний коханець буде її гідним. Коли нарешті поєдналися, Хорсов стає жертвою політичного-таки вбивства, а Ширін кінчає з собою. Висновок: душа, яка пережила спокуси і марноту, возноситься до Бога, який поруч із людиною у скруті. Або так: закоханий політик — людина кінчена.

«Сім красунь». Поема-космогонія. Царевич Бахман знаходить сім портретів прекрасних жінок і закохується в них. Ставши царем, він із усіма одружується. Тоді існувало уявлення, що навколо Землі обертається сім планет, чиє покровительство припадає на певний день тижня — їх і символізували дружини Бахмана. Завдяки впливу красунь цар перетворюється на мудрого правителя. Висновок: просвітлення можна сягнути тільки через кохання, до-роговказом до якого є споглядальна краса. Любов — це космос.

«Іскандер-наме». Героїчна поема. Іскандер — це Олександр Македонський. Історія його мандрівок і перемог складає зміст поеми. Висновок: пізнання себе — це пізнання світу, завоювання світу — це панування над власними бажаннями.

«Лейлі і Меджнун». Поема про нерозділене кохання. Поет Каїс, прозваний безумцем (меджнуном), закохався в кузину. Батьки відмовляються укласти шлюб, бо юнак не тямить себе від любові, і видають Лейлі за іншого. Лейлі від туги помирає, Каїс умирає на її могилі. Після смерті вони поєдналися в раю. Висновок: що добре для поезії, те погано для земного життя.

Одна з головних тем Нізамі — осягнення божественного замислу, який реалізується в любові чоловіка й жінки. Не випадково з п'яти поем найвідомішою стала саме «Лейлі». Він складає вірші на честь коханої, а її родина жахається, що добре ім'я дівчини ославлюється чужими вустами, які ті вірші читають. Чоловік, закоханий в ідеальну жінку, створену його уявою, доводить до смерті реальну жінку, до якої його любов має стосунок, скажімо так, інструментальний. Добре знана тема. Але, наприклад, конче цікаве у Нізамі таке: Меджнун оточують звірі, які поруч із ним міняють саму свою сутність: ягня поруч із левом — і лев не загрожує ягнят. Любов — звір-хвороба, яка має силу приструнити звіра-людину. Коли б іще кохання потрапило в бестіарій?

Гірське приозерне містечко, славне хіба водолікувальним санаторієм і каменярнею, де добувають граніт. Зветься Моор – «болото», але важить також співзвучність із англійським «more», «більше». Під час великої війни санаторій було зруйновано, тепер – 20 років по тому – тут поселилася контрабандистка Лілі. Лілі – біженка з Відня, дочка загиблого під час втечі нациста. А в каменярні був концтабір, де загинуло кілька десятків тисяч в'язнів. Тепер нею опікується Амбрас, він же в Моорі за суддю. Амбрас сам був в'язнем того концтабору. В Амбраса є помічник – юнак Берінг, місцевий коваль. Берінг народився напередодні підписання мирного договору, що поклав край війні в Європі. Ці троє намагаються зблизитися: закохуються, шануються, бояться, але все одно залишаються кожен сам по собі.

Як можна максимально наблизитися до іншої людини? – Вбити її.

Роман Рансмайра з'явився в 1990-ті. Його головне питання звучить так: чи маємо ми як люди право забувати, коли ми як народ такого права позбавлені? Чи інакше: забути образу треба, щоб жити далі – це стосуються того, кого образили, чи того, хто образив? Для Австрії, яка все ще болісно долає власне нацистське минуле, що його системно воліє не помічати, «Хвороба» – твір більш ніж дражливий. Але це не роман-викриття. «Хвороба» – болісне авторське висловлювання про *невизначеність минулого*. І це лише на перший погляд скидається на парадокс.

Троє головних героїв – це типажі-функції, за допомогою яких обмірковують проблеми пам'яті про Другу світову і Голокост та про провини тих, за чиєї участі вони сталися. Вцілілий в'язень. Дитина війни. Нащадок убивці. І послання: «Майбутнє Моора – в минулому». Ці троє мають таємниці відповідно до своєї ролі в процесах історичної пам'яті. Амбрасу покалічили руки, вони не піднімаються. Він здатен відбити атаку тільки нижчої за нього на зріст істоти. Лілі час від часу полює на бандитів зі снайперської гвинтівки, в ці моменти в неї зникає слух. І нарешті Берінг. У нього істерична сліпота – власне, хвороба Кітахари. Забагато є речей, які він бачити не може, бо не хоче.

«Хвороба» – це альтернативна реальність. Війна в Європі закінчилася, але Друга світова триває: війна з Японією закінчиться тільки в середині 1960-х. Між тим, союзники на території Австрії реалізують «план Стелламура» (тутешня версія «плану Генрі Моргенто», який не реалізували). Моор відрізаний від міста: залізницю закрили, на дорогах – кордони. Болотяни працюють або на землі, або на каменярні. Країну деіндустріалізовано. Техніку заборонено: відбувається повернення до аграрного ладу. Теперішнє їхнє життя зводиться до того, що переможені «мусять пам'ятати». В колишньому концтаборі імітуються сцени з катуваннями ув'язнених, збирають гроші і трудовні на пам'ятні стели, діє релігійна община «винуватих». Невдоволені й колишні ветерани, які переходять від нової влади, збиваються у банди. Але каменярня вичерпується, і союзники планують зробити з села військовий полігон. Моорців депортують.

Берінг обожнює пташок, навіть авто зве «вороном». Вороги-падложери, як відомо, мають довгу пам'ять.

«Химерна історія доктора Джекіла і містера Гайда», Роберт Луїс Стівенсон

Той, хто полюбляє ставити діагнози літгероям, мусить знати цю повість напам'ять, адже в ній успішно поставили діагноз нам усім. Готичний «жахастик» шотландця Стівенсона про те, як легко роздвоюється людина на свою злу і добру сутність, злякав усіх враз і надовго. А глибокі та психологічно достовірні доктор Джекіл і містер Гайд поповнили поп-культурний «корпус монстрів».

Нотаріус містер Аттерсон і його родич полюбляють недільні прогулянки. Одного дня вони проходять повз будинок Едварда Гайда: вулиця охайна і престижна, а цей дім – занедбаний і брудний. Адвокат розповідає, що той Гайд – дивний чоловігя. Одного разу, наприклад, серед ночі потоптався по маленькій дівчинці, заплатив, щоправда, за те штраф, але не виглядав тоді сильно винуватим. Зовнішність Гайда не має, наче, виразних дефектів, але викликає страх і відразу. Потвора без видимих ознак потворності, але з тим, що звать «печаттю каїна». (Стівенсон переказує вітання фізіогному Ломброзо). Усі дізнаються, що Гайд – убивця. Від того випадку з дівчам Аттерсон стежить за Гайдом і його будинком. Зрештою, йому відкривається правда. Джекіл ставив на собі експерименти, щоб пізнати природу людського зла. Зло під дією певних хімічних речовин матеріалізувалося в Гайда і поступово поглинуло Джекіла.

Чому люди чинять зло? – питається. Тому що вміють. І робіть тепер із тією відповіддю що хочете.

Тут будуть листи і щоденники Джекіла, Гайд від себе не скаже ні слова. Аттерсон же – незацікавлений спостерігач, можна припустити, що він говорить правду про «химерну пригроду». Але важливо наразі: зло не має права свідчити за себе, за зло свідчать вчинки, за добро – наміри. Така-от знайома насправді концепція гріха – дія чи намір містять зло? Це де факто одне з головних питань теології, і пов'язане воно з бунтом Люцифера. Істота, сотворена Богом за образом Божим, сотворена злою – тож за якими критеріями її судити і карати? У Стівенсона відповідь очевидна: за намірами виправдовують, за діями карають. Вважати себе безгрішним, як відомо, – один із смертних гріхів (гординя).

Зрештою, Джекіл – теж далеко не «добряк». Він, одержимий гординею, не створює Гайда, кінець-кінцем, а виділяє як частину себе. Джекіл – не добро, він – «добро плюс зло», Гайд – «зло». Чистого добра немає. Якщо Джекіл – це якесь умовне божественне начало, то Гайд – це те, на що перетворюються поганські боги після панування триєдиного. До речі, обидва імені героїв – скандинавського походження. Рагнарьок близько?

Ці двоє – звісно, двійники. Тому повість про них така страшна: бо зловісний їхній взаємний нарцисизм. Здатність людини до самоаналізу занадто швидко тут називають добром, здається. Але оцінювати Гайда як «копію в негативі» Джекіла нам щиро не радить уже Стівенсон. Почнемо з того, що Гайд молодший за Джекіла, а ще дрібніший фізично (після перетворення йому стає завеликим одяг). Критерій, за яким вони реально утворюють пару – це ставлення до власної публічності-приватності. Один із них просто дозволяє собі поводитися так, як інший мріє. Один із них – лицемір. І то не Гайд.



«Хитромудрий ідальго Дон Кіхот із Ламанчі», Мігель де Сервантес

333

Усі романи написані про інші романи. Постмодернізм у XX столітті намагався шокувати парадоксальністю цієї тези. Зі свого XVII століття меланхолійно посміхався Сервантес: «Спізналися, малята».

П'ятдесятирічний збіднілий ідальго Алонсо Кіхано з Ламанчі начитався лицарських романів і збожеволів через те. Вирішив, що він – мандрівний лицар. Вигадав собі даму серця Дульсінею з Тобосо, начистив старі обладунки давно померлих предків, призначив стару шкапу на роль жвавого скакуна Росінанта (буквально: «раніше-кляча», «ante-rocín»), а тупуватого селянина Санчо Пансу – на роль вірного зброєносця, і подався вершити подвиги. А чого нема в романах, того немає і на світі: грошей, наприклад, чи людей, які глузують зі старого безумця, чи несправедливості.

Світ, де вітряки перетворюються на злих гігантів, хтиві служниці – на трепетних дочок хазяїна замку, селянин – на губернатора острова, барани – на військо, а романтичні фантазії – на інструкції до дії. Головне питання художньої прози: «Чи є вона відбитком позахудожньої реальності?» – трансформується в ускладнену версію: «Чи є реальність відбитком наших уявлень про неї?». У вигаданому світі дон Кіхоту не те щоб затишно. Він декларує: «Чарівники можуть позбавити мене щастя, але волі – ніколи». Але у фіналі, перед самою смертю, глузд до нього повернеться, і він прокляне лицарські романи, що спокусили його. Це і є позбавлення волі, здається. Те само-прокляття, либонь, тільки нагадує покаяння. Але чужі фантазії стають уже твоїми гріхами – це теж якийсь страшенно правдиве спостереження над літературою. Література – не «життя як воно є», а «життя як його немає».

Роман Сервантеса – часто-часто називають Книгою Книг, і кажуть, що саме він є «зеро-пацієнтом» культурного канону. Либонь, це так. У передмові є таке страшенно іронічне, що стає ключем до самих механізмів творення «альтернативних світів». Розпочинаючи роман, який весь побудований на переспівах і ремінісценціях, автор просить пробачення, що в творі так мало цитат. Щоб говорити чужими словами, не треба знати, що ці слова вже хтось використав, і не-чужих слів не існує в принципі. Усе вже сказано до тебе. Чуєш? Повтори! Зрештою, в другій частині роману Панчо і Кіхот уже цитують себе-з-першої-частини, знаних літературних героїв.

Тематика майже невичерпна: Кіхот шукає не лише любовних ідеалів типу Прекрасної дами, а й ідеальних політичних устроїв, ідеального суду-як-справедливості, ідеальної дружби й ідеального служіння, ідеального роману кінець-кінцем. Тому твір Сервантеса має тисячі інтерпретацій. Одна з найбільш непередбачуваних, наприклад: то є прихована біографія Ігнація Лойоли, кажуть, голови єзуїтів; пізніше піднімуть ставки і вже будуть говорити, що це – біографія Христа. Проблема, напевно, в тому, що книжок про дон Кіхота дві: в першій – кумедний божевільний старий добровільно вв'язується у всякі смішні пародійні пригоди, а в другій – розчарована людина на порозі смерті розуміє, що її життя було обманом.

Герой в літературі – це той, хто прагне бути собою; було, здається, відомо. Сервантес перший наголосив: герой прагне *не бути* собою. Прижилося.

Існує дві версії цього роману — «чоловіча» і «жіноча». В «жіночій» є одне додаткове речення, яке на зміст роману не впливає: в «чоловічій» версії д-р Дорота дізнається про щось, про що в «жіночій» уже знала.

Це правда, і це помилка. Все-все-все, що написав Павич, впливає на щось і на когось. Його романи писані так, наче вже готові до цитування в наступні роки сто-двісті в Нобелівських лекціях і на обгортках цукерок. Але є мудра порада щодо читання: важить не що з'їв, а що перетравив. «Хозарський словник» загрожує заворотом кишок, чесно кажучи. Але разом із тим це одна з найпопулярніших у Європі книжок кінця ХХ століття.

Коли самого Павича питали, в чому різниця між версіями роману, він казав: чоловік світ сприйняв як щось поза його тілом, жінка — як щось у її тілі. І знову ж, це ніяк не прояснює те додаткове речення. Павич — майстер гри, такі і його романи: гра майстра.

Гейм-майстру важливо підібрати добру команду. З цього Павич і починає, вигадуючи раз за разом оповідачів, дистанціюючись від власного твору все сильніше. Спочатку, каже, були усні вірші царівни Атех (вони є в романі, чарівні), що їх потім записав Аврам Бранкович, згодом потрактував Теоктіст Нікольський, за ним переписав Даубманус і видав у тритомнику «Lexicon cospi», який Павич перевидає, доповнивши відомостями від д-ра Ісайла. Стівідсотково правдиве тут тільки одне слово — лексикон. Так твориться епос народу, який епосу не мав. Цілий народ зник з історії, тепер-от настав час цю історію «під нього» переписати.

Структурно «Словник» — роман-лексикон, енциклопедія. Складається з трьох головних книжок: «червоної», «зеленої» і «жовтої», християнські, ісламські та юдейські історичні джерела про хозар відповідно. Власне кажучи, якщо в цьому романі є щось, схоже на сюжет, то це історія, як хозари на рубежі XVIII і IX століття собі релігію обирали. Каган запрошує представників трьох релігій, щоб ті пояснили його сон: чие пояснення буде цікавішим, за тим і підуть хозари. Хозарів цілком і повністю Павич вигадав. По-перше, розгорнутий на весь роман опис «ловців снів». Майже кожне речення тут містить порівняння і слово «як». По-друге, така собі універсальна історія малого народу. В основу успішних стратегій побудови нації покладено світоглядні конфлікти масштабу релігійних війн, — така ідея.

Кожну з «книг» «Словника» зроблено так, що вона не потребує іншої — вона закрита, завершена і претендує на істину. Словникові гасла з книги до книги повторюються, але протиставити «жовту», «зелену» і «червону» — значить протиставити три абсолютні істини. Таке ставлення тут і до відповідних релігій: вони онтологічно самодостатні, і в той же час ізольовані. (Не найоптимістичніший погляд). Три «книги» — це різні прочитання однієї і тієї ж події, і всі версії правдоподібні та документально засвідчені. А майже всі гасла — це імена (вигадані чи реальні). А оце вже оптимістично: істина у Павича належить людині, і поза людиною не мислиться.

Є тут брати Кирило і Мефодій (ті самі). Мучаться, як перенести глечик через загратоване вікно. Придумали: розбити і знову склеїти, але вже по цей бік ґрат. Так вони придумали абетку. Так Павич написав роман.

Який відсоток імовірності, що п'ятдесятирічний чоловік на теплоході, який пливе з Америки до Франції, зустріне вдвічі молодшу жінку і закохається в неї, а та виявиться його позашлюбною дочкою? Як у тому старому дотепі: 50% імовірності — або зустріне, або ні. Фабер зустрів Сабет, і вони стали коханцями.

Трактувати цей роман як іще одну психоаналітичну фантазію про кровозмішання «забороняє» сам герой. Каже, що зовсім не знається на міфології, і всякі фурії-Еринії, батьковбивці-Едіпи і таке інше йому ні про що не говорять. Це парафія Ганни, матері Сабет, фахівця з археології та давньої історії. Це вже її історія — пародія на античний міф, де вона така собі Ніоба, яка кинула виклик богам. Він же — інженер-науковець, його цікавить наука — статистична ймовірність, наприклад. І статистична похибка — якою його життя наразі й постає. Не фатум, а теорія випадкових чисел і випадкових процесів.

Усе виглядає як серія неймовірних збігів. Він усе зробив, щоб спізнитися на літак. Але встиг. Сусідом у літаку виявився брат його давнього знайомого з Цюриха, який одружився згодом на жінці, що її Фабер за дружину не взяв, хоч вона й очікувала від нього дитину (пішла на аборт, він вважав). Літак розбився. Замість місця призначення він попрямував із новим другом у джунглі, де дізнався про самогубство того давнього приятеля. Щоб не витратити час на американську коханку, яка йому набридла, Фабер імітує страх польотів і бере квиток на корабель до Європи. Це він для нас уже реконструює ті серійні збіги як систему: і він, і ми знаємо з самого початку, що має статися.

Коли ми говоримо про неймовірне, то приписуємо його випадку чи Божому провидінню (а всі герої тут — атеїсти). Але коли міркуємо про ймовірність, то автоматично програмуємо і неймовірне. Це як описувати норму через випадок відхилення. Власне, те, що Фріш робить. Любити свою дитину — це норма. Кохати її — відхилення. Неймовірне, — наполягає Фабер, — це крайній прояв можливого. Тому до чого тут інтриги, здивування тощо? Пафос подивування цьому роману чужий безкінечно (і це при такому сюжеті!). Тут усе не просто можливо станеться, а мусить статися.

Ну от, згадає той бідака кілька разів, що ніколи нічим не хворів — хіба вирине по ходу дії: був у нього кір, апендицит колись, дизентерія якось. Та ще весь час болить шлунок. Якщо є системні згадки про могутнє здоров'я п'ятдесятилітнього чоловіка, наприкінці він помре від хвороби. Крайній прояв можливого, так, він. «Чи можу я дозволити собі чекати від майбутнього чогось невідомого?», — питає герой. Точно ні, — відповідає автор.

Номо Faber — так жартома називає Вальтера його дочка-коханка, їй здається кумедним частковий збіг його прізвища з відомою філософською концепцією. Це людина, яка виробляє: особистість, яка намагається контролювати зовнішній світ за допомогою винайдених нею ж інструментів. Це антагоніст Номо Ludens — людини, яка грає. Цей внутрішній маршрут Вальтер і пройде: від виробництва до гри, він інструменту до правила. А відомо: коли хтось порушує правило гри, вона припиняється.

«Хрещений батько», Маріо П'юзо

«Я зроблю пропозицію, від якої він не зможе відмовитися». Америка, кінець 1960-х; із друку виходить кримінальний роман, який мав би стати одним із тисячі. А став першим із тисячі. Точніше: із 10 мільйонів проданих примірників.

В якійсь альтернативній реальності П'юзо зветься Томасом Манном, а Корлеоне – Будденброками. Бо «Хрещений батько» – не тільки напрочуд динамічний і точний роман про мафіозні «розборки». Це сімейний роман, де у спадок дітям перепадають гріхи батьків. Це жорсткі рефлексії про американську мрію, про людей, які досягають успіху, та проблеми ідентифікації в мультикультурному середовищі (а значить, Великий Американський Роман). Наразі ж «Батько» – центр жанрового канону «романи про мафію», але і це немало. «Прийми справедливість як подарунок у день весілля моєї доньки».

Віто Корлеоне – «хрещений батько», найвищий чин у гангстерській ієрархії. Його синдикат охороняє свої кордони, підтримує ритуали, вирішує, кому допомогти із співвітчизників-емігрантів (Сицилія – їхня батьківщина), а кого закатати принагідно в бетон. Віто – сентиментальна людина: своє перше вбивство він скоює, бо потребує грошей для дружини й дитини. Реалізований чоловік у його світі – це насамперед добрий батько. Суворий батько, треба визнати. А ще його прізвище не Корлеоне насправді, а Андоліні, Корлеоне зветься містечко, звідти Віто походить. Він сентиментально відданий не тільки родині, а й батьківщині. Крім того, це значить «Лев'яче серце», він – король. «Принц Джон», який незаконно претендує на престол, не забариться.

У Віто є четверо рідних дітей і один прийомний син. Молодший син дона Віто – Майкл. У нього власний шлях: пройшов війну, отримав добру освіту, одружився і в «сімейні справи» влазити планів не має. «Відклади пістолет, візьми каннолі». Але на початку 1950-х починається війна п'ятох головних мафіозних кланів, яка загрожує Віто, і Майкл повертається в родину. Через три роки підготовки і по смерті Віто новим «хрещеним батьком» стає Майкл. Він реформує зрештою систему управління кланів – доводить від позірнього демократизму до жорсткої ієрархії. Це зроблено елегантно: система управління кланів мусить бути ефективнішою, ніж державна, оскільки їй протистоїть; демократія як метод у 1950-х продемонструвала неефективність. Дон Майкл усе поправить. Часи сурового Віто згадуватимуть як казочку про фей.

Друга половина ХХ століття, коли література почала бити на сполох: «Інфляція маскулінності! Дефіцит гетеронормативних моделей!». Коротше: «Де поділися нормальні чоловіки?!». П'юзо дає широку галерею моделей чоловічої поведінки, відповідно до очікувань і вимог суспільства. «Батька» часто звать «романом для чоловіків і про чоловіків». Жінки в просторі цієї книжки мають одну печаль: молитися щонеділі за душу своїх злочинних мужів. Уже в першій частині роману молода жінка постане у двох затребуваних тут іпостасях: на весіллі дочки Корлеоне до Віто приходять за справедливістю чоловік, доньку якого зґвалтували. Отже, Мати, яка вимагає пошани, і Донька, яка вимагає опіки. І всесильний Батько поруч. «Нічого особистого, просто бізнес».

«Христос приземлився у Городні
(Євангеліє від Іуди)», Володимир Короткевич

«Ну хоч би поганенький якийсь, аби наш, мужицький, Христос з'явився». Просили — отримали. Городненщина 1530-х, школяр із Миру, лицедій Юрась Братчик назвався Христом і згрупував навколо себе народ, змучений голодом, татарськими навалами і чутками про інквізицію. Мужицький Христос — концепція давно відома. Романи про самозванців у всі часи популярні. Це завжди твори, важливі для національних літератур. Питання: «Хто ти такий, щоб я тобі вірив?» — питання про ідентичність читача.

Короткевич опрацював факт із хронік Мацея Срийковського: за короля Сигізмунда Старого у Городні об'явився Христос, також відомий як скоморох Малштинський. Побіжна згадка в польських хроніках XVI століття — і блискучий білоруський роман XX століття, показово — трагікомічний.

У місті — голод. Замість того, щоб опікуватися зубожілими міщанами, панотці засудили мишей на анафему. Розлютовані ремісники й гондлярі вийшли на вулиці, і от-от мають зійтися в кривавій бійці. Аж тут на площі з'являється театральна трупа, загримована до дійства про Розп'яття. Лицедії Городню нечасто візитують, тож прикрашеного терновим вінцем Юрася оголошують Другим Пришестям. Там, до речі, просто й елегантно зроблено: Юрась про своє минуле розкаже кілька історій, вони згодом виявляться брехнею. Хто він і звідки, невідомо: для охочих повірити, що він — насправді Месія, автор шпаринку залишив.

Це роман-візія, роман-притча, аж ніяк не «містечковий апокриф». Хоча з Євангелієм обійшлися, звісно, недобре. Тут послідовно спародійовано чудеса Христа. Вигнали з міста одержимих бісами мишей (вони наразі за свиней). Людей нагодували мізером хлібин і рибин із начебто спорожнелих підвалів торговців. Прозріли сліпці, яким перед тим добре заплатили. Лазаря воскресили, зануривши лютого п'яницю в крижану воду: «Лазар?! Геть звідси!». І піде білоруський Христос по воді (палі на мілководді проклали заздалегідь). У той же час Юрась матиме власну нагорну проповідь, коли надихатиме людей на бій із татарами, він вижене торговців (індульгенціями) з храму, його зрадять апостоли (сумна арифметика: 1 тодішній іуда до 10 нинішніх), у нього буде свій гетсиманський сад, коли він проситиме в Отця дозволу померти на цій, рідній, землі.

Житіє одного гульвіси, який пройшов шлях від самозванця до страстотерпця. І людей, які в нього повірили, а їх двоє щонайменше — жінки: підіслана до Юрася шпигунка і закохана в нього дружина. На розп'ятті Марія і Магдалина теж були поруч із Христом. Бувають просто в історії народів надзвичайні часи, тоді й школярі, яких поперли з бурси за сумніви у вірі, стають богорівними. До речі, Христа у лицедіїв грав зазвичай не Юрась. Просто їхня «прима» — тлустий чолов'яга, і погано вміє тікати від розгніваного натовпу шанувальників Мельпомени. Тому того разу на головну роль призначили Братчика. Незвідані шляхи твої, Господи.

Епіграфи в романі (їх багато) — всі переважно з літописів і хронік та стосуються історії Білорусі. Оце насправді (без всяких поправок на пародію, переспів і театральність) сакральний для Короткевича текст. А ще в романі неймовірно багато білого кольору.



«Цар-дівця», Марина Цветаєва

Російська класична поема-казка. Сильна жінка зібралася заміж за безвольного чоловіка... Точно казка?

Старий Цар узяв молоду дружину, а сам пиячить. Спрагла ніжності молодиця сохне за дорослим пасинком. Царевич відмовляє мачусі. Та звертається до Дядьки, щоб навчив зачарувати. Чаклун виконує прохання, хоча йому було видіння, що юнак призначений заморської Цар-Дівці.

Цар-Дівця — могутня воїтелька. Царевич причарував її грою на гуслах, і вона не бачить від нього загрози — такий за прядиво не посадить, але натомість бачить дитину, якою можна опікуватися. Там їй в унісон міркуватиме п'яний цар, що було б добре родити дітей без участі баб. Це травестовані промови самотнього Деміурга, якому для сотворення потрібна його самотність.

Наречений під час візитів воїтельки спить, це діють чари. Три невдалі побачення, як і годиться казці: «Сну твого не порушу./Діамант, яхонт мій!/Тому що я великая,/а ти — малий». Уночі до Царевича приходить Цариця — і він її кохає проти волі; вдень приходить Цар-Дівця — і він не-кохає проти волі.

Знуджені пиятиками Царя піддані піднімають кривавий бунт. Зраджена і розлючена Дівця вирізає собі серце і відлітає з товаришем Вітром. Вона стає Бурею, точніше, повертається до цього стану, адже очевидно, що смертною Цар-Дівця ніколи не була.

Дівця-велет приходить із іншого світу, вона не просто щоразу перетинає ріку (а це межа між світами), вона ще й уся червоно-золота — від волосся до обладунків. Це явно якесь солярне божество. Зрештою, сама вона каже, що «за батька мені — вогонь». Богиня стає жінкою заради смертного юнака. І судячи з його вічного сну, вже не просто смертного, а таки мертвого. Всі згадки про юнака закінчуються його порівнянням із місяцем: безумець-сомнамбула, зачарований мрець. Тому мачуха — не суперниця Цар-Дівці; зрештою, в поемі, на відміну від казки, що лягла в її основу, Цариця не є чистим злом. Це стражденна пристрасть, яка не може вщухнути без сакральної жертви. Змія — символ мачухи тут: це і Змій, що спокусив Єву, але це і праматір Сира Земля.

Сцена шабашу, гляньте. Цар влаштовує бенкет, на який схиляє прийти сина, змушує його грати на гуслах, поки Цариця танцює щось схоже на танець семи покривал. Інверсія сюжету про Саломею явна. Але тут Цар наполягає, щоб Царевич запліднив мачуху. За одну ніч Царевич проходить маршрут від Йосифа Прекрасного до Давида перед Саулом та Івана Хрестителя. Найбільше в поемі таки питань до Царевича.

В усіх схожих сюжетах на партнера Воїтельці пропонується рівня, могутній Лицар. Але не у Цветаєвої: тут він пасивний, тендітний, жіночний — і головне: поет. Цю поему вже прочитали як алегорію: Небо і Земля борються за увагу Митця, породжуючи в своєму апріорі безплідному союзі Поезію. Це ж так, жінок тут запліднити попросту нема кому. Така-от історія про походження пісні зі сну імпотента.

Поема як для такого типу творів велика — більше трьох тисяч рядків. Як для стилізації фольклору в ній забагато вишуканостей. То свідомо авторська позиція: в акті творення не можна залишитися поміркованим — таке послання. Хіба що ти вже помер.

Знак оклику. Три крапки. Знак оклику. Три крапки. Знак питання. Знак оклику. Три крапки. Уявіть, якби «царівна» говорила цей свій монолог уголос, а не записувала, то як би оповідь звучала? Правильно, як істерика. Істеричне письмо – це «вищий пілотаж». Коли тіло говорить правду, а слова брешуть, і цей граничний між ними незбіг передано саме словами. Коли ця свобода висловлювання така величезна, що легше нишком відмахнутися: «Та ну, істеричка». Та да, істеричка – привілейована істеричка класичної української прози.

Наталка Верковичівна – гордовита красуня з величезними зеленими очима і рудою кошою. Її тут зватимуть Лорелай, русалонькою, квіткою лотосу і царівною. Коротше, нетутешня. Сирота виховується в родині дядька. Через проблеми з тіткою наймається компаньйонкою до лікарської вдови. Має кілька пропозицій вийти заміж, але всі відхиляє. Її справжня пристрасть – література: Наталя пише повість про сердечних людей. Зрештою, переживши невдалий роман, успішно виходить заміж за пасинка своєї господині. Сюжет нединамічний, але то зроблено спеціально. Зовнішніх подій у житті «царівни» небагато, натомість вона живе бурхливим внутрішнім життям.

Просторів комунікації, які визначають Наталку, є два.

Найперше – старші жінки. Це її померла бабуся. Це її хазяйка пані Марко, яка по смерті залишила дівчині спадок, і тепер Верковичівна може бути більш-менш незалежною. І є ще сусідська гувернантка пані Марія, такою жінкою за інших обставин зрештою мала б стати і сама Наталя. Старші жінки в цьому світі – це осяйне кохання: вони просто опікуються героїнею, дають їй мудрі поради і навзаєм нічого не просять. І ще одна спільна риса: всі вони вкрай нервові і страждають на особливу психічну чутливість, що їй в Кобилянській ще треба заслужити, позаяк вона є ознакою духовно розвиненої людини. Ці старші жінки – відлуння емансипаційних мрій Наталі. Вона мріє про жіночу спільноту, де жінки підтримували і надихали б одна одну. Втім, спілкуватися з ровесницями, наприклад, вона просто не вміє. Старші пані в жіночій спільноті – це «контролери», їхні мудрі поради мають на меті вберегти старий лад. Наталя цього не бачить. Бо має таємну фантазію про того, хто б нею грамотно керував.

І тут перейдемо до другого її життєвого простору – до чоловіків.

Їх двоє – Василь Орядин та Іван Марко, юрист і лікар. Красень-соціаліст Орядин, який зрештою взяв за дружину багату польку, – суцільне розчарування. Марко – непоказний, але терплячий. Дочекався, поки мине дитяче захоплення Орядином, і одружився. Вони обоє підтримують пристрасть Наталі до літератури, але саме Марко говорить, що писати вона має не «як людина», а «як жінка». Наталя висока на зріст. Василь за неї вищий, Іван – нижчий. Очевидно, який із них претендує в істеричних фантазіях царівни бути тираном, якого вона здатна контролювати. Майже вся повість – щоденник, і він розповідає про стосунки з Іваном. Фінал, у якому показано щасливий шлюб, – це вже розповідь від третьої особи. Тому той щасливий фінал виглядає і непереконаливим, і відвертою поразкою ідеалів царівни.

Не склалося стати (над)людиною – вирішила побути жінкою.

У назві сучасного роману — оксюморон (бо правда: уже або цемент, або сад). Показово. «Сад» — твір, із яким наприкінці 1970-х дебютував автор, під чийм «знаком» англійська проза закінчила ХХ століття.

Розповідає п'ятнадцятирічний Джек. У нього є старша сестра Джулі, молодші брат із сестрою Том і Сью. Помирають один за одним їхні батьки: батько раптово, мати повільно. Щоб не потрапити в чужі родини під опіку, діти вирішують смерть матері приховати. Вони заливають її тіло цементом у підвалі й нікому про смерть не повідомляють. Цементу не бракує: батько перед смертю планував зацементувати садок біля будинку (корисна-бо площа).

Родина і до того жила усамітнено, ніхто нічого не помітив. Із дітьми ж починаються метаморфози. Шестирічний Том носить жіночий одяг. Сью повністю занурюється в читання. Джулі і Джек перейшли від братніх стосунків до любовних, наче остаточно вжилися в ролі «батька» і «матері» нової родини. Під час сексу їх застав бойфренд Джулі Дерек, який давно вже підозрював, що коїться дивне щось у тому будинку. Він розбиває підлогу підвалу, знаходить тіло матері й викликає поліцію.

Цемент — від «міцно триматися разом». Цілком благополучна родина опиняється у неймовірних «запропонованих обставинах» і починає формувати світ гранично суб'єктивної нормальності. Наскільки хистка ця реальність колективного самообману? Дерек, коли вперше з'явиться в будинку, почує запах із підвалу: тіло приховане неглибоко. Йому збрешуть про похованого собаку. Але акцент інший: самі діти того запаху не чують.

Перший дзвіночок — смерть батька, на яку ніхто наче тут і не відреагував. «Я його не вбивав» (А хотів?), — відразу попередить Джек і перегорне сторінку. Між тим, почав ці перетворення з малими саме батько. Він планує залити цементом покинутий сад у дворі. Така недолуга спроба захистити родину від зовнішнього неконтрольованого впливу — від вторгнення дикої природи для початку.

Деякі читачі припустили: «Сад» розповідає про життя після глобальної катастрофи — техногенної чи природної. Не ясно, правду кажучи, чому родина відокремилася від світу. Там скажуть, що вони живуть у поганому районі поганого містечка. Вони білі. Можливо, це збіднілий середній клас, який воліє триматися від нових сусідів якнайдалі. Діти ходять до школи, між іншим, але друзів у них немає. Єдина людина ззовні — Дерек — приходиться, щоб зруйнувати «екосистему» родини.

Відгородившись же від соціуму, насельники саду починають стрімко регресувати. Навіть не як окремі люди, а саме як соціальна група. Така собі гра в первісні спільноти. Тут є шаман, який набуває сили через те, що засвоює ознаки іншої статі чи іншого біологічного виду. Том ближче до кінця книжки не просто «перетворився на дівчинку», а й поводить як хатня тваринка. Є тут і пара деміургів-коханців, які в більшості «моделей» сотворення світу були братом і сестрою. Джек завжди відчував потяг до сестри, але що з малого онаніста візьмеш — його збуджує навіть вигляд будівельного майданчика. А важить, що злягання провокує Джулі-матріарх. Земля потребує бути заплідненою, навіть якщо її щойно закатали в бетон.

1928-го опубліковано збірку з вісімнадцяти творів, яка звалася «Перший циганський романсеро», потім слово «перший» з волі автора зникло і залишилося так, як знаємо ми її тепер. Безумовний поетичний шедевр Лорки.

Романсеро – популярний в іспанській поезії жанр. Це цикл романсів, тобто сюжетних пісень із національним колоритом, написаних у певний спосіб (якщо цікаво: восьмискладовиком із асонансом у кожному четвертому рядку). А от щодо «циганський» у назві циклу, то пояснив його сам автор: «Я назвав “Романсеро” циганським, тому що циганський елемент – найблагородніший і найпоказовіший в Андалузії. У цій книжці Андалузія майже не помітна оку, але відчутна. У книжці нема циганщини. Є лише один реальний персонаж, це Туга, що пронизує все». Попри популярність жанру і начебто очевидність теми, Лорка й не намагався зробити свою поезію загальнодоступною. Вона змістовно вишукана і технічно складна.

Текст дуже кінематографічний у сенсі технік: грубий монтаж, чергуються і різко змінюються кадри, крупний план, дальній план, знову крупний план, наплив, провисання. Якщо це кіно, то арт-хаус, однозначно. Сюжет, якого потребує романс, начеє, але раптом хоп – і його нема, та ніколи буцімто й не було. За сюжет тут весь час правила мелодія – форма і звучання самого вірша.

Лорка казав, що у всьому циклі найпростіша – «Невірна дружина». Либонь, правий, бо тільки її можна переказати без втрат. Двоє кохаються на пляжі, на ранок він її відсилає до дому, бо збрехала: казала, що нікому не належить, але є чиеюсь дружиною. А як таке? Маля розмовляє з місячним світлом, повертаються дорослі і бачать, як дитину веде за собою місяць під акомпанемент відомої іспанської колискової, цитата з якої завершує романс. До речі, це не переспів «Вільшаного короля», а справжнісіньке циганське повір'я про повню, яка висмоктує життя з немовлят. Або так: катують святу Євлалію, щоб потім вона стала покровителькою переслідуваних у Мериді, і цитата з її життя завершує твір. Переказала, ну. І ці вірші зовсім не про те!

Успіх «Романсеро» Лорка сприйняв як провал: його зрозуміли з хибною простотою.

В основі кожного вірша – протиріччя. На рівні сюжету – бійка, зрада, пристрасть: двобій. Та що вже казати, як один із найуживаніших тут символів – «між молотом і ковадлом». Лірика переходить у діалоги, в яких не можна зрозуміти, де чия репліка. От, циганці Анунсіансьйон із благою звісткою з'являється архангел: їхні репліки рівноцінні, уже не розібрати, хто тут кому спасіння оголошує. А ще колір. «Романсеро» має інтенсивні кольори; головний – зелений. Точніше так: «білий-чорний-зелений» (мав би третім бути червоний за традицією романсів). Зелений – це природа навколо, це відтінок смаглявої шкіри в місячному сяйві, це краса: зелена плоть циганки, і це смерть. Бо в «Романсеро» смерть неймовірно красива.

Та туга, про яку Лорка казав, – це і є туга за смертю от такої неймовірної краси. Така красива, що несила опиратися.



Повість, яка складається з п'ятнадцяти невеличких епізодів. Це сцени з життя однієї купецької родини з Дрогобича: з ексцентричним батьком, прагматичною матір'ю, владною покоївкою, захопленим сином і ще кількома цікавими персонажами. Цинамонові — бо в місті є відкриті допізна магазини, вони мають коричневі панелі. Просто і зовсім не правда.

Проза Шульца — витончена, химерна, високо майстерна. Його слово взаємодіє з тим, що ми звемо міфологічною свідомістю: і час, і простір, і людина там геть інакші — незавершені й цілісні одночасно (як уві сні). Слово Шульца буквально творить міф, бо воно в цьому світі матеріальне, а матерія завжди сповнена трагічної значущості. Трагічність така, де конфліктують не два різні погляди на світ, а два дуже схожі. Як батько і син. Чи як дерев'яний стіл, що є тут «трансплантацією ворожих порід дерева».

Це книжка про батька. Навіть так: це біографія батька або «духовна генеалогія», як автор визначив. Малий Юзеф нам про нього розкаже. Але так, як можуть діти розказати, що бачили на власні очі Бога. Батько в «Крамницях» проголошує промову про деміурга і принципи творіння. Ми сотворимо функціональні образи — якщо треба одна нога, то одна й буде, другу можна побілити. Кожному жестові — інший актор! І твори наші будуть скороминущими. Маніфест високого модернізму, продекламований невдячній аудиторії смішливих дівчат. Втім, «кожному жестові — свого актора», це якраз про прозу Шульца. Відтак, переказати батькове життя за біографічними подіями не годиться, треба пірнути в його життя. Кожній новій іпостасі батька тут буде повідомлено якусь його конкретну біографічну рису. Любов до птахів, наприклад. Чи те, як він боїться лоскоту. І провінційний торговець текстилем раптом стане чи то Сатурном, чи то Лаєм. Чи кимось, хто імені ще не має.

Батько в «Крамницях» чимось нагадує юродивого: звинувачує світ у гріхах, поводиться нелогічно і часом комічно. В одній із новелок він починає з того, що ремонтує карниз, а диви, намагається вже злетіти з птахами. Згодом дівчатам, зайнятим шитвом, читає плутані лекції про манекена як Нову людину, об'єкт Нового сотворіння (сильно нагадує нинішні теорії пост-людини). Згадуючи по ходу, що його брат перетворився на гумову кишку. В просторі повісті він то зникає у своїй кімнаті, то знову з'являється — ніби володіє силою помирати і воскресати. Вступає в пожежну бригаду під виглядом святого Єжи і чергує ту роботу з блуканнями у лабіринтах власного магазину. Тесеї і Прометей в одному флаконі: шукає істинних джерел прихованого світу. Не варто питати, чи легко бути його сином.

Юзеф зве батькову мансарду Ноевим ковчегом, але в саму кімнату входить тільки Аделя (двійник матері), не Юзеф. Порятунку на Ноевому ковчегу, здається, заслуговують тільки «спаровані». Але природний двійник Юзефа — Батько-Бог, і з ним «подвоїтися» можна тільки злившись воедино. Як зробив той згаданий батьком же стіл-«трансплантат». (Столу серед описаних меблів у повісті, між іншим, немає).

Є відомий опис клінічного випадку. Чоловік сидів в одиночній камері й уявляв собі візити друзів, із якими бесідував. Очевидне божевілья під час ув'язнення зберегло людині глузд. Двоє героїв цього філігранного аргентинського роману кінця 1970-х — в'язні. Вони — фріки й ексцентрики. Вони говорять без кінця і краю. Одному з них пощастить не збожеволіти.

Валентин — «політичний». В Аргентині триває режим Перона, Валентин бере участь в антидержавній змові. Такий собі прямолінійний полум'яний революціонер. Моліна у в'язниці за гвалтування, хоча охоче уточнює: за розбещення малолітніх. Він — гей і трансвестит. Чоловіки зближуються, розповідаючи один одному сюжети кінострічок категорії В. Це реальні фільми, всього п'ять. Вони всі — про те, що хтось виявляється не тим, ким здавався, хтось перетворюється на щось інше, хтось стає вільним завдяки цим метаморфозам або помирає через них. Валентин і Моліна стають насправді близькими: Моліна закохує і спокушає співкамерника тими історіями про радіоактивні поцілунки жінки-павука та інших людей-кішок. Вони стають коханцями, але ненадовго, всього на місяць. Валентина на волі чекає коханка-соратниця.

Книжка — суцільний діалог, жодного тобі авторського втручання і пояснення, окрім саркастично-детальних виносков про психофізіологію гомосексуала.

Трешові кіноісторії, що їх вони один одному переказують, уже не кітч навіть, а кемп: не смак, який усвідомлює себе як «відхилення», і робить із себе атракцію. Найбанальніші сюжети поганого кіно стають єдиним способом продемонструвати найщиріші почуття. Любов, довіра, зрада — занадто сильні емоцій, їхнє демонстрування завжди кітчеве. От тому герої «Цілунку» сповідуються, переказуючи один одному кіно. Ніби в лапках, ніби цитату. Перше речення: «Відразу видно, що вона дивна, не схожа на інших»; це Моліна переказує відоме кіно про людей-кішок. «Не схожа на інших», зрозуміле послання. Тільки акцент тут має бути на першій частині: «Відразу видно». «Цілунок» — простір, у якому все «відразу має бути видно», навіть якщо ти дізнаєшся, що спав із жінкою-перевертнем, тільки наприкінці кіна.

Історія про радіоактивні цілунки тут чимсь споріднена з «моновиставою» Моліни: чувак розгулює по в'язниці в жіночих лахах, розповідає, як він гвалтує хлопчиків, переказує слізні мелодрами. Це або самогубство, або мистецтво. Либонь, друге: в назві роману таки павук є, а не павучиха — тут фігурує трансвестит. Але вже з суперздібностями. У кемпа є один вибуховий просто вимір: позиція в ньому Іншого дуже пластична. Герої «Цілунку» не годні стати собою, поки не пристануть на цінності Іншого. І щойно вони це зробили, то говорити за них починає Інший. Коротше? Розказати найпотаємнішу свою біографію як історію когось іншого. Полюбити того, хто на тебе ні в чому несхожий, так сильно, щоб померти за це.

Один із найсильніших фрагментів роману: Моліна намагається знайти на своєму обличчі родимку, яку бачить на обличчі Валентина. Стати кимсь іншим і не бути за це покараним — сценарій малоймовірний, звісно. Один із них у фіналі помре.

«Червона кімната: Картини з життя митців і письменників», Август Стріндберг

344

У червоній-червоній кімнаті стоїть червоний-червоний гроб. Ні, ясно що не гроб – у цій «Червоній кімнаті», класичному шведському романі, по самому центру стоїть касовий апарат.

1860-ті, Стокгольм. Молодий чиновник вирішує раптом, що він – письменник. Журналіст Струве з опозиційної «Червоної шапки» відмовляє Фалька від зміни кар'єри, але намарно. Починається смуга безгрошів'я і глибоко інтелектуальних теревенів із богемними друзями в «Червоній кімнаті». Це ресторація. Журналістика ж виявляється справою нечистою, а колеги-репортери ласі до легких грошей (ну ви подумайте!). Розчарований Фальк намагається пристати до пролетарського революційного руху, переходить із «Червоної шапки» в робітничий «листок». Але і тут та сама біда. Він знову міняє роботу, позірно заспокоюється, одружується, мирно випиває на дозвіллі в «Червоній кімнаті». Але, кажуть, він точно щось замислив, і став уже, либонь, членом якогось прогресивного таємного союзу.

До речі, у фіналі роману Фальк – відомий поет. В поезії, як відомо, брехня стає не брехнею, а «ліричним потрактуванням реальності».

Роман має перфектний епіграф – він і пояснює його зміст, і полемізує з ним: «Нема нічого гіршого, ніж бути повішеним таємно» (це з Вольтера). Хороша преамбула для жорсткого сатиричного роману про зраду ідеалів юності. Навколо Фалька всі брешуть, реально: всі. Чи то соціальні проблеми у Швеції кінця століття насправді не надавалися до вирішення, і все стриміло до «червоного» терору, чи то герой Стріндберга – першокласний параноїк. Здається, друге.

Із цього погляду дуже тонко зроблена перша частина роману. Ми бачимо Стокгольм із пташиного польоту. Спочатку тільки кольори, потім можна розрізнити вже форму будівель, потім запахи, уже потім – звуки. І тут же починаються розмови, і тут же, в першій же репліці, – брехня: Струве повідомляє про свою лояльність до «Червоної шапки», хоча щойно звідти перейшов до конкурентів. Схоже на те, як підслуховує розмови тугий на вухо – йому здається, що обговорюють його і кажуть неправду.

Так і роман побудований, між іншим: як непов'язані серії розмов і зустрічей, герої двох сусідніх епізодів між собою зазвичай не контактують. Варто людині в «Кімнаті» заговорити, вона тут же почне брехати. Варто прислухатися – і тут же почує неправду. Між іншим, у книжці обмаль розмов без співбесідника, внутрішніх монологів або що. Варіант із «тайним повішенням» героїв роману не влаштовує, вони потребують публіки, а «повішення на людах» перетворюється в оманливу забавку на зразок піньяти – висить слава на воротях.

Роман зовсім не чорно-білий. Здається, Струве і Фальк – антиподи, навіть працюють на конкурентні видання. Але Струве вчить Фалька писати і підтримує його в тій юнацькій спробі змінити життя на краще. А є ще тут, наприклад, пара художників: один відмовляється від кар'єри скульптора, другий важко гарує, і до нього приходить успіх; а праві-то обидва. Брат відмовляється дати Фальку позику, але не скупиться, коли йдеться буквально про хліб насущний. Зрештою, всі хороші речі тут роблять *мовчки*, тоді вони хороші.

А з гонорару, кажуть, письменник повернув борги.

Звинувачена в убивстві дочки жінка розказує свою історію.

Їх двоє сестер (є підозра: це — одна людина). Старша народила сина Бенжамена, вундеркінда-музиканта, яким опікувалася молодша, поки маля не забрали спецслужби. Молодша мала одкровення, що мусить народити спасителя. Спасительку, точніше. Залишилося знайти, від кого завагітніти. Спроба перша — Нікола: провал, він її любить суто душею. Друга — Шевальє: провал, він гей. Нарешті С. — брутальний жеребець, одна ніч — і зачаття. Незбагнені шляхи людей, наділених свободою переконань, до просвітлення, — каже майбутня мадонна. І така її версія сексуальної прелюдії. Під час зачаття вона чує кришталевий голос Ранкової Зірки — це Люцифер; народжене дитя навряд чи має бути месією.

До пологів живуть химерною родиною: вагітна дівка, розпусник Шевальє і його сухотний коханець Абеляр. Незаймана і дві версії імпотентів (один — від надлишку, другий — від нестачі) складають повний комплект жерців. Здається, все вже готово для жертвоприношення, залишилося дочекатися офіри, «дзеркала Природи». Народжується дівчинка Вулкасаїс: вогонь, ув'язнений у речовині (вулкан), та істина (саїс).

Дівчинка виявляється таки дивом — надзвичайно обдарованою дитиною, яка пам'ятає свої попередні життя. (Розповідає нам про це її безумна матінка, нагадаю; божевілля — це буквально «вільний від Бога»). Удванадцять років дитя отримує університетську освіту, стає відомою на весь світ і береться писати філософський трактат «Пекло». Бенжамен весь час пише листи Абеляру, якого спокушає. Паралельно і дівчина отримує листи з погрозами, здається, їх теж пише кузен. Вулкасаїс стає коханкою Абеляра, Шевальє самоусунувся з того багатокутника: помирає від «незручної» хвороби. Бенжамен вимагає, щоб коханці переїхали до нього в Англію. Мати розуміє, що дочка провалила місіюівбиває її. Таким є і бажання Вулкасаїс.

Культурна франко-іспанська проза заснована на документальному факті. 1935-го в Іспанії відбувся гучний суд над жінкою, яка вбила дочку, що її вважала за антихриста. Але короткий роман Аррабалья не претендує бути реалістичною хронікою. Реальність дітовбивства й месіанства така страшна, що прямо її наслідувати не можна — ніхто не повірить. Тому Аррабаль пише не історію злочинної матері, а історію злочинної материнської любові. Любов матері за визначенням не має меж, вона — переступ, вона — злочин апіорі. Під тиском очікувань людина здатна перетворитися і на божество, і на звіра. Дочка шукає секрет філософського каменя, мати його уже знає. Світ, уякому існують герої «Мадонни», визначає моральна паніка: вони всі щохвилини переживають загрозу, їхні моральні установки (і їх відсутність), їхні погляди і переконання загрожують екзистенції одне одного. Дівчинка пише в щоденнику: я надлюдина, але покорюся тварині; бо я це можу зробити. А прийомний син, народжений бути геніальним музикантом, стає вправним диригентом. Над-діти матусю розчарували. Бо змогли.

Мати протягом роману бачить сни про дочку. Це описи карт Таро. Якщо розкласти їх у наведеному порядку, то буде передбачення: «Скорого народиться дитя».

«Червоне і чорне», Стендаль

Зараз він був би скайдрайвером і запустив би крутий стартап. А тоді, на початку XIX століття, встромляє за пояс пістоля і вдирається до дружини хазяїна, яку спокусив, а тепер має намір убити. Адреналінова амбітна юність із численними шишками-на-лобі, ім'я тобі — Жульєн Сорель.

Сина теслі, який чудово знає латину, наймає гувернером власник цвяхової фабрики пан Реналь. Амбітний красень Сорель, який має за взірець Наполеона Бонапарта, вирішує, що йому годиться закохатися, і зваблює пані Реналь. Роман їхній розкривається, і юнак втікає до семінарії в Безансон. Він — авантюрист: щиро захоплюється кожною пригодою, яку сам собі вигадує. Є цьому елегантна аналогія в романі: до кожного розділу тут є епіграф-афоризм, підписаний відомим чи невідомим іменем — майже всі вигадав сам Стендаль. Думаю, теж щиро в їхню мудрість повірив. Окрім цитат із Шекспіра, «справжнім» епіграфом тут є хіба ще ремарка Дантона — «Правда, тільки гірка правда». «Кар'єриста» Дантона стратили, якщо що.

Через духівника абата Пірара Сорель потрапляє на службу до маркіза де Ла-моля. Не закінчивши семінарії, новоспечений маркізів секретар рушає підкорювати Париж. І починає з підкорення мадемуазель де Ла-моль. Шлюб із Матильдою, очевидно, неможливий, але маркіз якимсь дивом на нього погоджується. І тут стає відомо про роман Сореля з пані Реналь, заручини скасовано. Розлючений Жульєн застрелює колишню коханку, зрозумівши по ходу, що любив завжди тільки її, за це потрапляє до в'язниці, а згодом — на гільйотину.

Роман має документальну основу: сина коваля Антуана Берте засудили до страти, бо він застрелив заміжню коханку, яка намагалася зірвати його шлюб із дворянкою. Це був гучний свого часу судовий процес. Але підзаголовок роману, «Хроніка XIX століття», стосується не цього поодинокого випадку. «Червоне і Чорне» — роман кар'єри (за аналогією до «роману виховання»). Власне, це історія хвороби всього століття: сягнути соціального успіху в будь-який спосіб. У книжці кілька разів зауважать, що Сорель — тендітний і чимсь схожий на жінку. Тобто підключається ще й момент уявлення про нормативну маскуліність: компенсувати «соціально» те, чим тебе обійшла «природа». Хвороба століття — це масове прагнення бути альфа-самцем у зграї, цілком укомплектованій із епсилонів.

Назву роману сприймають як протиставлення військового мундиру і сутани, між цими кар'єрами обирав Сорель (прокол: мундир у ті часи — блакитний, а сутана — фіолетова). Але ідея протиставлення все ще сильна: Революція (яка не червона, а триколор) і Реставрація (яка біла, а не чорна), а ще: любов і смерть, сила і фатум. Якщо звернутися до символіки кольорів, які закріплені за хіттю і честолюбством як гріхами, то «червоне» і «чорне» не протиставлені, це поняття одного ряду. І до цього додати, що червоне і чорне — це тогочасні поля для гри в рулетку. Тоді й сенс не в вигранні і програші Сореля. Він просто не міг тут перемогти, його гра не передбачає виграшних комбінацій.

**«Чи мріють андроїди про електричних овець?»,
Філіп Дік**

347

Постлюдство. За допомогою тих, хто прийде після нас, можна зрозуміти, ким ми є. Ким ми були, точніше. Дік намагався це пояснити, написавши наприкінці 1960-х культовий роман про андроїдів і людей. Він реалізував, по суті, дуже складну шизофренічну фантазію про те, що всі речі, які нас оточують, несправжні. Хоча. Кажуть, доба постгуманізму вже настала – і ми, як завжди, примудрилися цього не помітити.

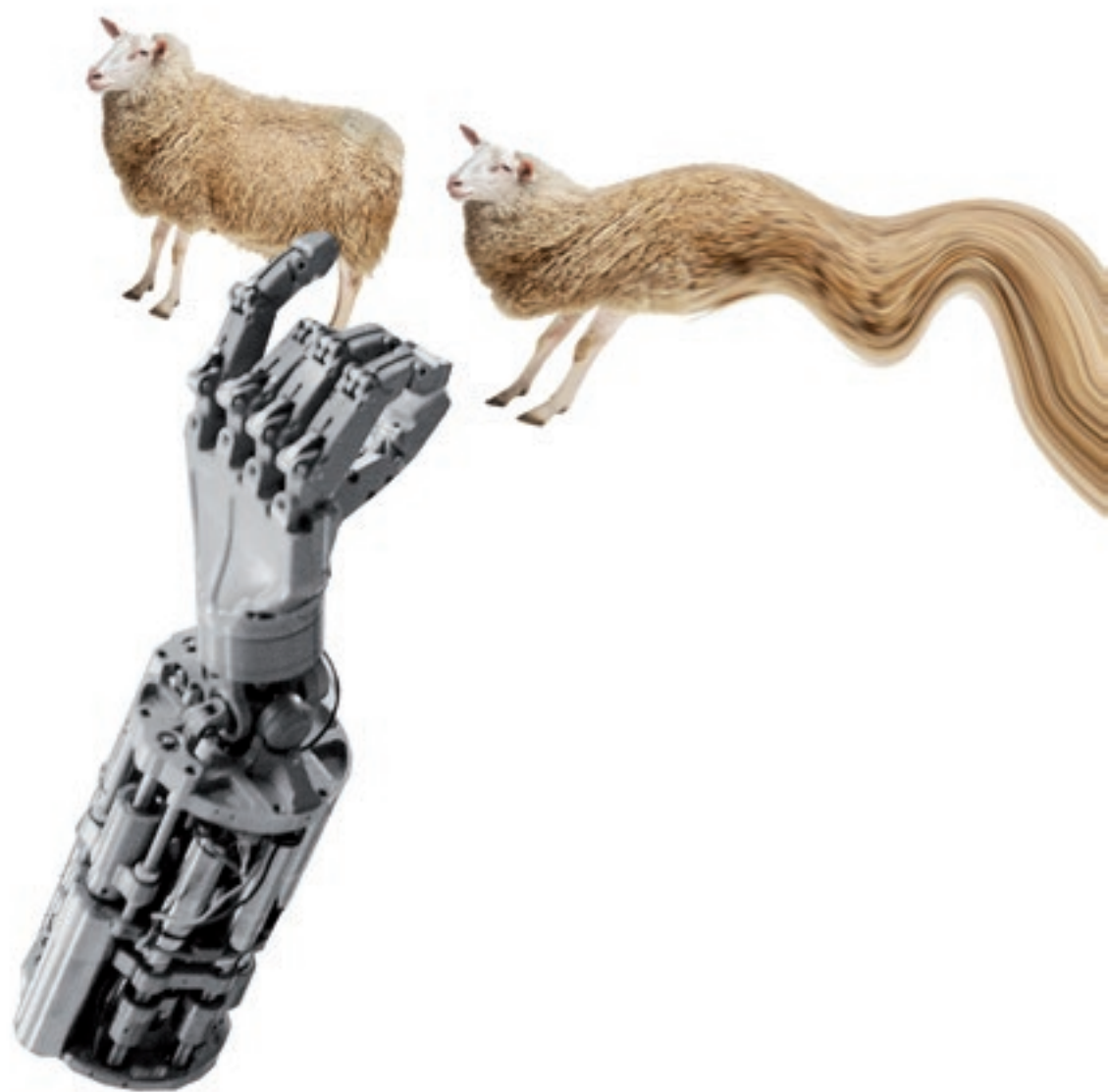
Майбутнє. Рік Декард – мисливець, який переслідує втікачів-андроїдів. Зовні роботи від людей не різняться, але текст Войта-Кампфа на емпатію дозволяє їх виявити, бо андроїди – емоційно неповноцінні. А ще в них є термін придатності, не більше чотирьох років. Людей на Землі мало, після ядерної війни більшість емігрувала на інші планети, і переселенцям надавали по роботу в подарунок. Ті ж, які ще живуть тут, вироджуються від генетичних мутацій, спричинених радіацією. «Клінічних виродків» із Землі вже не випускають. Декард має знайти і приспати шістьох андроїдів, які втекли на Землю від хазяїв-колонізаторів. Він виконує це завдання, попри те, що все більше жаліє нелюдей.

Назва роману пов'язана з тим, що на Землі майже всі тварини вимерли. Мати улюбленця – дуже дорого. У Декарда колись була вівця, але померла, її замінили електроверсією. За гонорар від «поточної» операції він мріє купити собі живу тваринку. Більшість питань із тесту на емпатію стосуються намірів заподіяти шкоду тваринам. Володіння твариною – не лише ознака статусу і багатства. Здатність піклуватися про домашнього улюбленця – це прояв співчуття, а значить, наочний доказ того, що ти – людина. Справді, тварин в романі вбивають таки андроїди, люди ж тут нищать тільки подібних собі.

Загальний настрій роману Діка можна визначити як «занепокоєння». Воно близьке до тієї тривоги, яку переживає людство зі стрімким розвитком інформаційних технологій. Якщо межі тіла визначає потік інформації та контури зворотного зв'язку, а не шкіра, то де закінчується сама людина і починається щось Інше? Суб'єкт можна зібрати й розібрати на запчастини і меми, думка про цілісність людської особистості більше нерелевантна. Саме існування навіплюдини-напівмашини проблематизує поняття «межа».

Є питання про порушення меж – значить, постане найліпша для того метафора – секс. Секс між андроїдами і людьми заборонений. Що не завадить Декарду кохатися з Рейчел – андроїдом, точну копію якого він потім уб'є. Передуватиме цьому ще одне вбивство: Декард приспить Любу, теж робота. І пожаліє її, зокрема тому, що «виріб» був гарною оперною співачкою. Напарник мисливця показово розцінить цю мить жалості як сексуальне бажання. Спокусивши Декарда, Рейчел розкаже, що жоден мисливець після сексу з андроїдом більше не здатний убивати. Вона «вилучає» мисливців-чоловіків так само, як Декард «вилучає» (ефемізм для «убивати») жінок-андроїдів. Втім, цього разу Рейчел помилилася.

Андроїдам Діка відмовлено у статусі живих. Чи значить це, що якщо ми любимо щось неживе, ми його тим самим оживлюємо? А якщо не любимо?



«Чи це людина?», Прімо Леві

Один із перших мемуарів про досвід виживання в нацистських концтаборах і одне з найчесніших автобіографічних свідчень про Голокост, неймовірно, отже, страшне. Перше видання «Людини» побачило світ 1947-го, але світ його не побачив: на книжку не звернули уваги — надто свіжі були рани. Згодом відбулося гучне перевидання 1958 року. Відтоді не було, либонь, жодного дослідження і жодного роману про Катастрофу, яке б так чи так не посилалося на Леві.

Прімо Леві — італійський письменник єврейського походження — в двадцять чотири роки став в'язнем в Аушвіці. Йому пощастило, — каже на початку «Людини», — бо тривав уже 1944 рік: були (тривкі) шанси вижити. Книжку він почав писати вже там, у таборі, щоб «зберегти слова, які нікому не можна сказати вголос». (Знаєте ж, що за такі нотатки в'язню загрозувала смерть?).

Оця інтродукційна репліка: «На моє щастя, в Аушвіц мене депортували тільки в 1944 році» — одна з двох у творі, де Леві вживає першу особу однини — «Я». Вся книжка прицільно і послідовно пише і говорить про «Ми» і за «Ми». Книжку написано про нас: Ми страждаємо від холоду, Ми страждаємо від голоду (не такого, каже, як пропустили обід, а такому, що знищує особистість), нас принижують, нас б'ють, нас експлуатують, нас катують. Ми бачимо однакові сни про повернення, де нас ніхто не хоче чути і розуміти, що ми говоримо.

Консолідація в'язнів у таборах — величезна психологічна проблема: дослідження довели, що жінки легше виживали в умовах концтабору, бо були здані любити і дружити, піклуватися; вони приростали емоційно одна до одної. Леві заговорив про консолідацію чоловіків-гефтлінгів одним із перших. Він пише про своїх друзів, із якими разом спав на нарах і «організовував» додаткове харчування (чит.: крав, жебрав і виманював їжу). Його книжка, зрештою, закінчується думкою, що треба буде зустрітися в мирному житті з тими, з ким вижив в інфекційному відділенні шпитального бараку, коли десять днів Аушвіц був зоною відчуження між відходом нацистів і приходом червоних. (Ця зустріч відбулася, до речі).

І тільки двічі в цій книжці є Я. Мені пощастило вижити. Пощастило вижити і не-пощастило загинути — оте щастя/нещастя — результат індивідуальної душевної і фізичної праці. І другий раз в «Людині» є оте Я. В бараку відбувається селекція: половина ув'язнених на ранок помре. Чоловіки заспокоюють один одного як можуть — брешуть собі та іншим. Аж раптом у цій сцені впливає репліка: «Виберуть тебе. Мене не виберуть» — чесно і нестерпно жахливо. Виживати — це Моя робота. Тут ніякого Ми не буває. Наприкінці книжки Леві дасть визначення межам людського в людині. Ось ця фраза: «Не є людиною той, хто, позбувшись всяких застережень, ділить ліжко з трупом».

Леві помер 1987-го. За офіційною версією — через нещасний випадок. Правдоподібніше: то було самогубство, відтерміноване від 1945-го року, коли Леві звільнився з табору. Він завжди говорив, що став писати виключно через табір і буде писати тільки про концтабори. Незадовго до його смерті вийшов останній роман із автобіографічного циклу, який і розпочався з «Людини».

Рюя і Галіп — кузени і подружжя. Знають одне одного тридцять років, двадцять п'ять із яких закохані. Одного дня стається три несподівані речі. Пішов сніг, пішла Рюя, залишивши записку, де нічого не пояснює (не хочу, мовляв, тебе бачити, і не кажи нічого рідні), і зник Джеляль — їхній кузен, удвічі старший, дуже відомий журналіст. Тепер Галіп їх шукає, намагаючись відчитати підказки в старих колонках брата, і жене думку, що зникнення Рюї і Джеляля між собою пов'язані.

Рюя — палка прихильниця детективів, Джеляль — професійний містифікатор; данину детективному роману Памук віддасть уповні. Але «Чорна книга», з якої на початку 1990-х Європа відкрила нову турецьку прозу, — не детектив. Хіба це — той детектив, де жертва, убивця і слідчий — одна особа. Уже на початку роману нам натякнуть, що Галіп і Джеляль мають схожий голос, наприклад, а наприкінці ці два персонажі просто зіллються.

Пізнати себе — значить стати Іншим. А ще так: стати Іншим — значить пізнати себе. Герої Памука розказують чужі історії. І коли казку майже розказано, стає ясно: то була історія про них самих. Між іншим, ім'я Рюї означає «мрія». Щира порада: любіть свої фантазії, поки вони не зникли.

1. Головний герой «Чорної книги» — місто.

На самому початку роману Галіп читає статтю Джеляля: що можна буде побачити, якщо раптом обміліє Босфор, які банальні таємниці він приховує? Для початку: з обмілінням Босфору зникне природний кордон між Європою і Азією, до якої належить Стамбул. Про це герої Памука не говорять прямо, але Галіп у своїх пошуках описує то європейську, то азійську частину міста (а часом його «викидає» в Константинополь). Зрештою стає явним: Стамбул — це і є Босфор, природна межа між двома культурами; не симбіоз, а палімпсест: над мулом Візантії котяться хвилі Османів, і з кожним роком вода все далі відступає від берегів, оголюючи дно.

2. Головний герой «Чорної книги» — містика.

Джеляль, чиї тексти ми читаємо поміж мандрівками Галіпа, теж провадить розслідування: він намагається розгадати загадку перського середньовічного поета-містика. Джеляль — це, власне, Джалаліддін Румі. Ба більше, Галіп — це шейх Галіп, турецький поет, один із послідовників і наслідувачів Румі. Вони обидва були членами суфійського ордену «Мевлеві», обидва створювали суфійську поезію, яка оспівувала містичні практики єднання з Всесвітом. І от у якийсь спосіб, автору «Чорної книги» абсолютно нецікавий, вони втілилися у двох кузенів-суперників-двійників. Сучасники розігрують сюжети, вигадані «попередниками». Птахи шукають Симурга, який відповість їм на питання про сенс буття, а шукаючи, знайшли всі відповіді в собі (це Румі написав). Юнак на вимогу коханої шукає Країну серця, і знаходить її в своєму серці (а це шейх Галіп). Пізнання себе через екстаз перетворення на іншого — головна тема суфійської поезії. І всі стежки в романі Памука ведуть до цієї ідеї.

1=2, і жодних протиріч. Тут усі здатні перетворюватися на щось інше: місто — на філософію, філософія — на місто, дружина — на мрію. І тільки добрий роман — це добрий роман.

«Чорні води», Джойс Керол Оутс

Американська політична комедія. Сильно сумна американська політична комедія. «Чорні води» Оутс написала 1992 року, в основі – реальна історія, що викликала на початку 1970-х політичний скандал.

Безіменний Сенатор і молода (їй двадцять шість) журналістка Келлі разом замкнені в шикарному авто, яке повільно занурюється у воду. За мить ми дізнаємося, за яким шерегом подій вирунула (даруйте) ця смерть. Чи може вбивство?

Друзі Келлі влаштовують вечірку на День Незалежності. Це не затишна компанія для Келлі, але вона приїздить на святкування, бо там має бути Сенатор. Про нього дівчина писала курсову роботу, і взагалі вона – його фанатка. П'яний Сенатор пропонує втекти з вечірки його автом до готелю. Дівчина погоджується. Варто очікувати: на різкому віражі машина потрапляє в болото – пасажирською стороною. Поки авто тоне, Сенатор використовує тіло дівчини, щоб вибратися на поверхню. Келлі дивиться, як щезають останні пухирці повітря в салоні, затискає в руках черевик, який загубив поспіхом Сенатор, і спокійно чекає, адже він її врятує. Він же її герой! Тим часом Сенатор повідомляє кому-треба, що сп'яніла Келлі спричинила аварію, в якій загинула.

«Чорні води затопили її легені, і вона померла». Чорні води з'являються десь у першому реченні і в останньому (це якраз одне з них у цитаті). То не лише буквально вода в болоті, це метафора: чорні води – нечиста політика, ясно, в якій захлинаються наївні дівчатка. Є цікавий перегук всередині твору. Там заграє в один момент «Eleanor Rigby» Бітлів – люди живуть і помирають, та цього ніхто не помічає, бо ми виховані бути самотніми. А за кілька розділів згадають «Освіту Генрі Адамса», це такий розлогий роман-виховання, де герой витратив молодість на освіту, яка зробила з нього «мавпочку» (добре, що вчасно це усвідомив). То все – одне й те саме послання: греблю для чорних вод ми ладнаємо власними руками – через виховання й освіту. І тільки в смерті можна знайти усвідомлену свободу від нав'язаних іншими думок. Перед смертю Келлі думає про свою статтю на тему етичної припустимості смертної кари, між іншим.

Доля народжується з характеру героя. Це головна установка «Вод». Це трагедійна мотивація, очевидно. Але Оутс усе-таки пише комедію (так би мовити), помилки її героїв – це їхні помилки, а вже потім – збіг обставин і гандж системи. Навіть у момент смерті Келлі йдеться не про насильство, а вже про його наслідки.

1969 року в авто, яким кермував сенатор Едвард Кеннеді, загинула Мері Джо Копекні. Вони вдвох поверталися з вечірки. Авто потонуло в ставку. Сенатор і тут врятувався. Зате Кеннеді з дружиною і дітьми були на похороні Мері Джо. Хоча сенатор через ту прикру подію був змушений відмовитися від президентської кампанії.

Оутс присвячує свою повість «усім келлі світу» і каже, що то архетипна історія про юну жінку, яка довіряється старцю, і за те її покарано. Щось типу Сусанни і старців, припускаю. У такий спосіб моторошний опис агонії конкретної людини і звинувачувальний аргумент нечистим політикам сам собою перетворюється на комедію. Несмішну.



«Чотири квартети», Томас Стернз Еліот

Ікона поетів-песимістів. І найпростіший твір із його витончено-інтелектуального доробку.

«Квартети» — цикл із чотирьох поем, що їх Еліот писав у 1930–1940-х: «Бернт Нортон», «Іст Куокер», «Драй Салвейджес» і «Літл Гіддінг». Усі назви — топоніми: маєтки в графстві Глостершир, де гостював Еліот; назва села в графстві Сомерсет, звідки походить його родина; скелі в Новій Англії, де минуло дитинство поета; містечко в графстві Хантінгтоншир, Еліот там теж бував. Але ці місцини як тема «Квартетів» не проявляються. Вони — інтимні асоціації, пов'язані з біографічним автором, це вказівка на внутрішню споглядальну роботу вірша. Кожна поема складається з п'яти пісень, тому вони і квартети — за зразок тут править композиція квартетів Бетховена.

Герой Еліота — Час: приватний, історичний, час, що його переживають у життєвому досвіді, і час трансцендентальний — відповідно до чотирьох поем. Герой Еліота — Космос: повітря, земля, вода, вогонь — відповідно до чотирьох поем. Герой Еліота — Людина: розум, тіло кров, дух — відповідно до чотирьох поем. І найочевидніше: літо, осінь, зима, весна — відповідно до чотирьох поем. Якщо все так чітко порахувати і розкласти по «квадратних» місцях, то можна уявити: саме так мусить виглядати безкінечність і вічність — непохитно. Власне, «Квартети» — це медитації, в яких та непохитність вічності постає як набуте знання.

Кажуть, що у «Квартетах» є інстинктивна потреба віри і пошук універсальної правди. Це, напевно, позбавляє людину Еліота свободи. Неминуче зло, яке породжує добро — це його тема. Час безперервний, але визначає його непорушність: «Якщо ж увесь час — постійно теперішній — / Нічим від часу не відкупитись». Рух безкінечний, бо він позбавлений розвитку: «Швидше, швидше, швидше, мовив птах, бо людський рід/ Не може знести нічого, що надто реальне». Є Мудрість, вона має божественне походження, і є Розум, за яким і живуть — в обхід Мудрості — люди. Ні, ніяких позитивних перспектив для розумного людства в «Квартетах» не передбачається.

Хіба пам'ять? Так, либонь, пам'ять забезпечує вихід за межі часу, бо здатна пронизувати минуле. Він це зауважить якраз у четвертій поемі, коли опише трояндовий садок, де починала перша поема. Зрештою, не тільки ті троянди — всі двадцять поезій буквально відлунюють: і якщо в першому злетіла з гілки пташка, то в тринадцятому почується шурхіт крил.

Найвідоміша фраза з «Квартетів» («В моїм початку — мій кінець») — перифраз девізу Марії Стюарт: «В моїм кінці — мій початок». Так працює луна в Еліота: викривлює на користь того, хто слухає. У «Квартетах» сильне індуське уявлення, що на наступне життя впливає останнє почуте і продумане в цьому. От, він і коригує «почуте» і «продумане». Навіть якщо для того доведеться описати політ бомбардувальника над воєнним Лондоном всуціль цитатами з Дантового «Пекла», а прогулянку садом ритмізувати під Екклезіаста. Пам'ять, яка годна подолати вічність, — це все таки не пам'ять однієї людини, а пам'ять цілої цивілізації.

У другій поемі згадане побіжно «безмовне гасло». Це «Мовчи і Дій», родинний девіз Еліотів... Немає часу пояснювати. Дій!

Якщо в фантастичному романі буде груповуха, то це — роман про планету, що доживає своїх днів. Світ стримить до кінця під дією екологічних/техногенних катаклізмів, «регресує» політично-суспільний уклад. Доходить до феодалної фази, її характеризують різні типи поліандрії і полігамії, знаком яких і стають тимчасові колективні родини. Груповий секс — одна з примітних «фішок» «Чужинця», релігійна практика нової церкви. Роман, отже, точно написаний про світ при смерті. Земля для інопланетянина Валентайна Майкла Сміта — абсолютно очевидно «простір регресу». А значить, треба її рятувати. Або ні.

«Посланець» відправили на Марс. Команду складала чотири подружжя. В одного з них народився Майкл: у Джейн і Сміта, але біологічним батьком був Брант (стартова «трійка»). Команда чи то загинула, чи то вчинила самогубство, але так чи так виховувати дитину довелося марсіанам. Після Третьої Світової на Марс прибуває черговий корабель із Землі, і двадцятип'ятирічний Майкл повертається додому. Де його намагаються вбити через спадок. На нього оформлено патент унікального космічного двигуна (вартістю в пів-планети), і формально він є власником Марсу. Майклу допомагають переховуватися коханка-медсестра Джилл (її ім'я перекладається як «кохана») і старий ексцентрик Джубал Гаршоу (переклад: «батько всіх»).

На якомусь етапі адаптації Майкл розуміє, що він — Месія, і створює «Церкву Всіх Світів». Кінець-кінців Майк — це «рівний Яхве»; значення імен у романі таке важливе, що самі герої про це кілька разів скажуть. Прибулець передає парафіянам знання, якими оволодів на Марсі. Наприклад, грок — щось трансцендентне, божественне, що не має аналога в людській мові. А ще концепцію «ти еси Бог», відповідно до якої Бог є у кожній живій істоті, в якій/із якою можливий грок. Члени церкви — «водні брати»: «розділити воду» — значить тілесно й розумово поєднатися.

Церква Майкла стає популярною, піднімається конкурентна «Церква Нового Одкровення», і марсіанина вбивають. Перед смертю Майкл звиряється Джубалу, що він — розвідник, який допомагає марсіанам усунути небезпеку, що йде від диких землян. Нині його місію завершено. Якщо людство розвиватиме спадок Майкла (який в епілозі виявиться ще й архангелом), то буде врятоване.

У «Чужинці» світ майбутнього — це доведений до протилежного, а отже до абсурду факт із теперішнього. Людина ХХ століття цінує індивідуалізм та індивідуальність — запропонуємо їй інтерсуб'єктний грок. Люди живуть парною родиною — розширимо її до «групи товаришів». Люди зациклилися на споживанні — змусимо їх їсти одне одного (так, таке теж там є). Не випадково «Чужинець» читався як критика сучасного автору суспільства, критикою цей твір і є.

Етапний для жанрової прози роман Гайнлайна виданий 1961-го. Сексуальна революція обмірковувала свої потенції у всі доступні способи, зокрема і науково-фантастично-теологічні. Навряд чи в планах розкутих і просвітлених героїв «Чужинця» було так елегантно співвіднести кінець світу і сексуальну свободу, але саме це вони і зробили. І так будуть робити відтоді чи не в кожному футурологічному романі, наслідуючи їх.

У літературі є привілейовані хвороби – проказа, туберкульоз, рак і чума. Це завжди потужні культурні концепції, де на «чуму» припадає таке поле: швидке поширення, під загрозою смерті – геть усі, незалежно від способу життя й особи, де є скупчення людей – буде чума, уберегтися від чуми можна через повну самоізоляцію. Писати мудрі притчі на такому матеріалі сам Гадес велів. Її, притчу, Камю і написав. Втім, із погляду санітарії й епідеміології його роман – унікально точний, якщо комусь припаде до душі так його прочитати. А якщо сильно захочеться прочитати як історичний роман, то прошу пана: в Алжирі 1944 року була величезна епідемія чуми.

В містечку Орані (французька префектура в Алжирі) зафіксували перші випадки чуми. Лікар Бернар Ріє очолює кампанію проти епідемії. Він цю історію і розкаже. Лікар щойно відправив дружину, яка слабує невідомо на що, у санаторій. І тут – щури, тисячами містями збирають із вулиць мертвих пацюків. Вони ще не знають, що ті рознесли смертельну заразу. Першим помер консьєрж лікаря.

Ріє намагається зарадити хворим, яких стає все більше, сироваткою, яку замовляє в Парижі. Але без відчутного результату. Оголошено карантин, місто закрили. Ріє допомагає Жан Тарру – юнаку, який спостерігає за перебігом хвороби і хворими та нотує всі свої враження. Вдвох вони ладнають санітарні загони. В місті поступово закінчується їжа, зростає кількість злочинів, люди божеволіють. Весь цей час синтезують сироватку, яка поступово вдосконалюється. Але врятувати Тарру не вдається. Епідемія іде на спад: чи ліки допомогли, чи холод посприяв зниженню активності хвороби. Карантин закінчено.

І тоді Ріє отримує повідомлення про смерть дружини. У неї був туберкульоз. Ця хвороба в літературі відповідає за «граничний індивідуалізм, людину, яку зсередини пожирають її пристрасті». Врятована від епідемії чуми має померти від туберкульозу, це ясно. Хвороби-антоніми, несумісні в одному романі площини. Іронія Камю, це якраз вона.

Роман написано 1947 року. Побачити в чумі алегорію на фашизм – пошесть, яка інфікувала світ – нескладно. Але чума в Камю – це зло, яке завжди присутнє в житті, і тільки-но складаються сприятливі умови, опановує життя повністю. Ріє наприкінці роману готується до моменту, коли чума знову вишле на вулиці пацюків. В історіях про чуму завжди мусить бути Праведник, це закон «хвороби-метафори». Камю закон порушує. Ріє – не праведник, а бунтівник. Не добро є тут метою, а активний супротив злу. Бунт – прояв не лише внутрішньої свободи, а й індивідуальності людини. Вжити під час чуми можна лише в такому відчуженні. Правда, є тоді шанс померти від туберкульозу. Але що поробиш, якщо світ Камю не лише апріорі бунтівний, а ще й докорінно абсурдний.

Абсурдною людиною – ідеалом Камю – тут є Тарру. Абсурд виникає там, де намагаються зіставити і поєднати два поняття, які до того не надаються. Тарру, який прибув в Оран як спостерігач, бере активну участь у контролі над хворобою. Щоб зрештою стати її останньою жертвою. «Якщо озброєна ніжом людина атакує групу автоматників, я скажу – вона діє абсурдно». Це Камю. Можна коротше: «...вона діє», крапка.

«Шість персонажів у пошуках автора»,
Луїджі Піранделло

Знайшли? – Та ні, звісно. Це ж експериментальна драматургія, тут уміють надійно переховуватися.

На сцені триває репетиція новомодної комедії «Ігри інтересів» (її Піранделло написав, між іншим). Труппа мляво працює, директор бісється – п'єса несмішна і заумна. Головний актор ніяк не може зрозуміти, як це – збивати гоголь-моголь, але уособлювати в цей час шкаралупку розбитого яйця, знаючи, що його сценічна дружина уособлює тим часом жовток.

Аж от у залі з'являються персонажі п'єси. Вони теж показово «уособлюють»: Батько – нечисте сумління, Падчерка – мстивість, Мати – страждання, Син – погорду. Хто ще двоє? – Хлопчик і Дівчинка без особливих прикмет. Вони шукають автора, будь-якого. Уособлювати мало, вони бажають втілитися. Це «нереалізовані персонажі», про них задумали, але не написали п'єсу, і тепер вони прагнуть того, хто хоча б на годину вистави оживив би їх. А в тій родині просто кипить драма: із дочками-проститутками, безутішними вдовами, померлими дітьми, синами-вбивцями... Тільки записуй. Але Автора якраз і немає.

Театр-у-театрі – прийом завжди затребуваний, але в різні часи він озвучує різне послання. П'єса Піранделло, найвідоміша з його творів, написана 1921-го. З одного боку, крах ілюзій після Першої світової змушує задуматися, чи саме катастрофа мусить виступати «перевіркою на реальність» наших уявлень і фантазій. З другого боку, розквіт кінематографу ставить під питання, чи аж такі дієві ті ілюзії, що їх пропонує театр, чи варто взагалі тут говорити про правдоподібність. І нарешті, активно формулюється філософія, яка потім оформиться в уявлення про людське співіснування як про «спільноту театру», де ми маємо справу з іміджами, а не реальними людьми. Так вічний драматургічний конфлікт «маски» й «обличчя» природно загострюється і породжує гротескні «Шість» Піранделло. Він усі «білі нитки», що зшивають історії героїв у театральних творах, робить не просто очевидними, він тільки їх і залишає. Зрештою, не випадково йдеться про «персонажів», які статусу «героя» так і не отримують.

Піранделло не іронічний навіть, а якийсь неймовірно чесний. Приходять шестеро і кажуть, що хочуть пожити реальним життям. Ну будь ласка, ну хоча б на годинку. Їм дають такий шанс. І що? Вони живуть пекельними пристрастями, нищать і принижують один одного, обманюють, убивають зрештою, повторюючи знову і знову ті самі помилки. Ви ж отримали шанс бути живими, що ж ви робите? А може бути, звісно, що таким і є людське життя. От це і значить бути живим. Грати неправдоподібну і неправдоподібно погану виставу. І дуже смішну.

Реальність мистецтва, за Піранделло, незмінна, і цим вона різниться від життя, яке щохвилини міняється. А його Персонажі, між тим, з'являються на сцені в гротескних масках «Скорбота», «Муки совісті» тощо. І закидають акторам, що ті творять людей, живіших за тих, хто їсть, спить і ходить на роботу. Ну правда, ну що це за життя, якщо спиш, їси, ходиш на роботу і не пішов торгувати собою, щоб повернути борги матері, чи не притопив із ревності нелюбих звідних брата-сестру? Не життя, а так собі – авангардний театр якийсь.

«Шляхи свободи», Жан-Поль Сартр

«Шляхи» (1945–1949) Сартр задумав як тетралогію: «Вік розуму», «Відтермінування», «Смерть у душі»; а «Дивна дружба» залишилася недописаною. В кожному романі герої потрапили на «предметне дзеркало» романіста акурат у момент доленосного рішення. Не випадку, а саме рішення. Вони мають зробити вибір, що вплине на їхнє подальше життя.

Кожен роман «Шляхів» – безкомпромісна лекція-промова, що навіть не намагається заховатися за невиразним сюжетом. Це міркування про відповідальність і свободу волі, про екзистенційний вибір тобто, на трьох десятках наочних прикладів.

Париж кінця 1930-х. Мат'є Деларю його коханка Марсель повідомляє про свою вагітність. Він пропонує зробити аборт, і вона наче згодна. Мат'є починає гарячково розшукувати гроші на недешеву і нелегальну операцію. Тим часом Марсель вирішує залишити дитину. Це перший роман і його головне питання: бути «вільним від чогось» і «бути вільним задля чогось» – різні свободи?

Мат'є – герой усіх романів. Навколо нього – переважно жінки. Уже в першій книжці він, щоб його коханка могла зробити аборт, а він міг крутити роман зі студенткою, краде гроші у приятельки, до нього прихильної. Та й у наступних, художній час яких припадає на війну, Мат'є віддає перевагу жіночому товариству перед воєнним чоловічим братерством. Навіть у третьому романі, який, власне, про братерство і написаний. Утворити символічний «обмін особистостями» в світі Сартра можна чи не виключно через романтичну закоханість і секс.

«Відтермінування» розкажує про вересень 1938. Назва тут стосується і спроб політиків-дипломатів утримати початок очевидної вже війни; і власне думки Сартра про життя як відтермінування смерті. Люди напередодні катастрофи, і фокус роману автоматично переноситься на колективну кризу, а вже не на особисті біди Мат'є. Тиждень у Парижі, більше двох десятків героїв: блукають, перетинаються, говорять про війну, що наближається, пиячать, кохаються, бояться.

«Смерть» – це вже 1944-й. Уся та купа людей із другої книжки живе в Парижі, який осмислює свою поразку в 1940-му. Їх так чи так пов'язує Мат'є, про якого вони нерідко згадують. Сам же він – на фронті в Лотарингії, і готується наступ. Дистанційно реалізуються і нові любовні стосунки: Одетта живе з Жаком, але любить Мат'є. Головний настрій книжки: «Вони всі ще живі, але їх торкнулася смерть». Мат'є, швидше за все, у фіналі помирає, але це вже не так і важливо: в романі з'явився непомітно новий герой – комуніст-активіст Брюно.

Істота у світі Сартра відчужена. Її стандартизують вимоги спільноти (пам'ять – одна з них, до речі). Її відчужують від власного тіла, ества і власної природи, тоді як сенс природі, тілу, речам, матері тощо може надати тільки і виключно людська свідомість. Знайти себе можна, знайшовши уламки своєї особистості в іншій, такий самій «порепаній» людині. Власне, добровільно стати Іншим, поки тебе не змусили стати Чужим – це дорога свободи. Тільки у Сартра вона воленс-ноленс скидається на глухий кут. Вибору, отже, начебто і немає. Людина Сартра вільна завжди і за ту свою свободу завжди відповідальна.

«Шовк», Алессандро Барріко

Чули про італійський темперамент? Забуваємо двовимірні стереотипи. Сучасна італійська проза – повільна, пливка, недопроявлена. Як «Шовк». Зрештою, це ж книжка про мовчання, вона такою і має бути. Порахували: в цьому над-короткому романі слово «шовк» трапляється стільки ж разів, скільки «нічого».

1861 рік. Ерве Жонкур – французький торговець шовком, точніше – яйцями шовкопрядів. Через епідемію, яка вразила шовкопрядів у Європі й Африці, він рушає до Японії за черговою партією. Дома на нього чекає дружина Елен. У Японії француз бачить місцеву дівчину, вона вражає його і не дає про себе забути. Спокою йому дома у Франції більше немає. Він повертається до Японії і намагається передати дівчині листа: вона не вміє читати французькою. Вночі до нього приходять коханка-жінка, якась. Під час наступної подорожі Ерве знайде в Японії війну і пораду ніколи більше туди не повертатися.

Через деякий час, уже у Франції, він отримує еротичного листа ієрогліфами. Невдовзі Елен помирає, і тоді відкривається, що любовний лист писала вона. Ерве не помічав її величезної любові, про яку вона не намілилася сказати прямо. Віднині він любитиме обох втрачених жінок – французьку і японку. Між іншим, у японки не було східного розрізу очей, вона з самого початку – «аватар» Елен.

У «Шовку» є літературний попередник, роман Флобера «Саламбо». Барріко його згадає і місцями імітуватиме стиль Флобера. Той твір – про карфагенянку, чиї поневіряння бачимо переважно очима її раба. Така собі версія про одноокого в країні сліпих: про жінку та її таємне кохання розповідає той, хто мови позбавлений інституційно. Натяк: мовчання теж має градації, пустота неоднорідна.

Японія довгий час була закритою країною, так довго, що здавалася європейцям вигадкою. Масштабне мовчання. На цьому тлі небалакучий японець Хара Кей, якого оточує «суцільна тиша і пустка» – просто невибаглива частина-від-цілого. Голосу дівчини-японки ми так і не почуємо. Та й Елен прямої мови, окрім тих листів, позбавлено (дві репліки лише). Надпис на її надгробку – вершина лаконізму: «На жаль». І в момент найбільш відвертого нарешті-говоріння про що просить Елен? Про буквально відібрану можливість говорити: «Припустімо, що твій член увійде в мій рот, проникне між моїми вустами, натисне на мій язик». І найбільший мовчун тут – сам Ерве, який начебто охоче всім розповідає про подорожі Японією, але не говорить насправді важливого. У нього є двійник-Бербек: той одного дня вирішив більше не розмовляти, дружина пішла, помер на самоті. Тепер про нього нагадує тільки занедбаний будинок. Не подвижник, кажуть, а безумець. Втім, його ім'я говорять частіше (називаючи його дім як топографічний орієнтир), ніж сам він за життя.

Мовчання в літературі – це замовчування чи відмовчування, інших варіантів катма. Відповідно, джерелом одного є жаль, другого – сором. Гляньмо на надгробок Елен: її мовчання – це жаль. Мовчання Ерве – це сором. Це сором вуайериста, його від насолоди на позір не відрізнити. Зрештою, Ерве ж не дарма торгує не шовком, навіть не личинками чи самими шовкопрядами, а яйцями червів. У мовчанні початок від кінця буває неможливо відрізнити. Але ж і роман зветься не «Яйця».

«Шоша», Ісаак Башевіс-Зінгер

Кажуть, «Шоша» — ідиш-«Лоліта». Ясно, чого так кажуть: герой закохався в зовсім юну дівчину, яка ніколи не подорослішає. Але брешуть же.

1914 рік. Аарон — син шанованого рабина з Варшави, має блакитні очі, руде волосся і неабиякий хист до вивчення Тори. Шоша — гарненька дурепа, світле волосся, світлі очі і по два роки в кожному класі. Вони дружать, вони сусіди, і їм шістнадцять десь — на двох. Родина Шоші переїздить, усього за кілька кварталів від будинку Аарона. Але йому тепер із нею дружити незручно, бо всі бачитимуть його прихильність. Наприкінці Першої світової, коли стало зовсім голодно, родина Ареле переїхала в село поблизу Варшави. Він дорослішає, намагається стати письменником, потім — відомим письменником, заводить роман із соціалісткою Дорою. Ареле з дитинства не бачив Шошу, але не забув її.

1930-ті. Аарон працює в Клубі письменників. Має надійного старшого друга, доктора Файтельсона, цинічного дотепника. Ну гляньте: «Я люблю євреїв. Ніяка еволюція не могла б їх створити. Вони для мене єдиний доказ існування Бога». Насмішку замасковано під ексцентрику: так само і Зінгер пише, до речі. Бабій-лікар активно робить нових євреїв, а Ареле уникає хіба сексуально стурбованих одружених жінок (отримав за те образливе прізвисько «Цуцик»). І спостерігає, як із запровадженням військового стану «закручуються гайки»: євреї стали невиїзними.

1938-й. У будинку дитинства він зустрічає Шошу, обіцяє їй, що буде поруч завжди. Вона інтелектуально й емоційно дитина, фізично так само недорозвинута. Аарону тодішня його коханка-американка пропонує виїхати в Америку, але він залишається через Шошу. Вони одружуються.

Шоша померла, коли вони втікали з окупованої Варшави: сіла і померла — серце зупинилося. Ареле після війни виїхав в Ізраїль.

«Обіцяй, що ми помremo разом! — Обіцяю, Шошеле». Роман Зінгера кінця 1970-х. Шоша часто питає друга, а потім чоловіка про гріх, про помсту, про відплату, про пам'ять мертвих. Ні для кого в просторі роману не таємниця: іде війна, Совети й нацисти один одного варті, тож не так важливо, звідки прийде загроза, як те, що вона реальна. Але саме ці наївні питання розумово обмеженої дівчини звучать як пророцтва. Вона — у майбутньому, але до нього не доживе. Аарон же з самого початку говорить про себе: «Я — анахронізм», і є ще тонка згадка, що хлопчик-книжник виховувався на трьох *мертвих* мовах: арамейській, ідиші, івриті. Він — у минулому, але саме він доживе до гепі-енду. Дотепник лікар каже, що для щастя потрібні три речі: Тора, секс і революція. Мабуть, герої Зінгера — виключно щасливі, бо мають усі три. Ті, хто вижив.

Передчуття смерті, воно визначає цей роман. Численні сексуальні бабуїнства Ареле і його товаришів на цьому тлі вельми театральні (Аарон — драматург) задають мізансцену «Бенкет під час чуми». «Шошу» так і розхитує — від сентиментальності до цинізму. Ареле в першу шлюбну ніч безмежно любить Шошу згвалтує уві сні. А шлюбне ложе ніжна наречена задзюрить. Повне ім'я Шоши — Шушана, лілія. У «Пісні над піснями», кажуть, лілея між грудей твоїх — це Зірка Давида.

Яка там ще ідиш-Лоліта, придумали.



У непристойному й недоречному сміхові завжди закладено важливе послання. Слухаймо!

Коліну двадцять два, він заможний-молодий-гарний і мріє про шалене поетичне кохання. Зустрічає Хлою і одружується. У такому світі, якщо любиш світло, тобі точно засвітять два сонця, як у Коліновій квартирі. І щастя, і любов, і чудо-дім — повна чаша. Піаноктейль чого тільки вартий: продукує і музику, і напої зі смаком музики одночасно. А з вугрів, які ростуть в умивальнику, кухар Ніколя готує вишукані вечері, поки не починає подавати до столу якісь підгорілі сосиски. І дім стає нижчим, вікна — вужчими, стеля опускається. Тіла героїв формують їхній простір, як у сприйнятті немовляти, яке не відділяє себе від середовища, а все та всі «створені», щоб задовольнити його потреби в любові. Якийсь навіть не інфантильний світ, а натальний.

Дім поступово руйнується, бо Хлоя хворіє: у неї в легенях цвіте водяна лілія. Для одужання їй треба багато квітів навколо. Колін гарує в поті чола на ті квіти. Наприклад, на фабриці, де завдяки людському теплу вирощують стволи для гвинтівок. Але Хлоя все одно помирає. Зслаб від того всього і Колін. Він чатує на її могилі, поки звідти виросте лілія. В його будинку стеля падає на підлогу.

Усі ці мелодраматичні шаблони в класичному сюжеті «він любить її, вона помирає» Віан пише саме як шаблони — не пародіює, а показує як умовність. Жити в цьому просторі рекомендується, «як дихати», не задумуючись над техніками тобто. «Історія абсолютно реальна, — попереджає в передмові Віан, — позаяк я її цілком і повністю вигадав». Це не жарт і не парадокс: єдине, що нам може пояснити художню реальність, — це питання про те, що тут є реальним. А на таке питання відповіді, ясно, не існує. Знову світ немовляти: кидає іграшку, щоб та відразу з'явилася «нізвідки» в його руках, і тим потішила. Колін часто плутає Хлою з іншою героїнею — з Алізою. Хлоя не проти, вона б хотіла, щоб дружиною Коліна була Аліза, якщо що. От точно так само, як дружинами, розкидаються зі своїх обжитих колисок герої Віана літературними формулами і шаблонами.

Немовляче «Шумовиння» насправді краще «слухати». Зір формується, як відомо, пізніше, ніж слух. Наприкінці роману є вказівка, що текст написано 8–10 березня 1946 року в Мемфісі та Давенпорті. Те неймовірне «8–10 березня» має просто привернути увагу до двох американських міст, у яких Віан ніколи не бував. З одного походить Мемфіс Слім, із другого — Бікс Бейлерберг; тож для «Шумовиння» ключем стає джаз. Зрештою, і Хлоя в роман приходить прямісінько з однойменної композиції Дюка Еллінгтона. Хлою поховують на острові, куди треба діставатися по прихованій чудернацькій дощечці, там Колін і чекатиме, поки з мертвих грудей проросте водяна лілія. В пісні про Хлою чоловік так само божить, що прийде до неї через болотну твань. Кінець-кінцем навіть підлога в квартирі Коліна починає «чвакати». Болото — не символ розпаду, а середовище, в якому можна здійснити перехід «звідси» «сюди», така собі антисмерть.

У квартирі живе балакуча сіра миша — хранителька дому. У фіналі вона попросить кота її з'їсти. Інакше тут ніяк не померти.

Данський роман-нобеліант рубежу XIX–XX століття. Його автора звать найбільш саркастичним із скандинавських письменників. Книжка «Щасливчик Пер» розповідає про повного й абсолютного невдачу. Тож у сарказм Понтопідана слід тут же і беззастережно повірити.

Данію всі знають завдяки одному лебедю, який виріс на ворожому пташиному дворі. У Понтопідана теж є такий сюжет: про сокола, якого виростили кури. Він теж почуваеться чужим, але виростає гордим птахом (який взагалі-то харчується всякими курами). Цю байку так чи так вписано в біографію Пера-Андреса Сіденіуса, який зростає в сумирній Ютландській пасторській родині як чужинець, живе, гостро відчуваючи, що його не розуміють. Так на світ з'являються пихаті соколи і забиті лебеді. Хто з них Пер? Він після сварки з батьком іде з родини, куди мріє повернутися переможцем. Повернеться: на похорон батьків і не-переможцем.

Пер — інженер, який плекає і виношує проект, що може змінити статус Данії на економічно-політичній арені; відповідно зміниться і внутрішня політика держави, і самоідентифікація громадян. Пише детальний опис свого проекту, який має повернути данцям «дух втраченої свободи». Насправді йдеться про побудову відкритого порту, і «перенос» економічних інтересів Данії від Німеччини до Росії. Його проектом на перших етапах активно цікавляться патріотично налаштовані журналісти і скептично налаштовані фінансисти.

Щодо останніх, є тут герой-антагоніст — Філіп Соломон, типаж «хвацького єврея собі-наумі». Він та тлі подальших реальних історичних подій виглядає зовсім не так однозначно, як на момент публікації роману. Тим часом Пер вивчає способи вдосконалити фарватер у фіордах. Їздить у Німеччину, Італію, Швейцарію Америку, щоб перейняти досвіди; за гроші Соломона, звісно. А по ходу ще й закохується в його дочку Якобу (ні, та що ви подумали, він не мріє про вигідний шлюб із дочкою багатія, він не такий). Якоба народжує поза шлюбом мертву дитину, Соломон припиняє фінансувати проект Сіденіуса. Той, розлючений, одружується з Інгер, смиренною пасторською донькою, з того ж середовища, що й Пер. Повертається до протестантизму і тихого життя. Проект порту залишається нереалізованим.

У данській назві роману слово «щасливчик» містить значення і «успіх», і «щастя», і «удача». Завдяки різниці цих трьох понять, які можна описати одним словом, цей виробничий роман стає глибоким філософствуванням. Пер переконаний на початку, що має для успіху все, але потребує дешицию удачі. У фіналі вже припускає: щастя може і не залежати від успіху. Але слів на позначення різниці відчутно бракує. Його позірний провал на всіх фронтах — і в професії, і в коханні — він сам атрибутує як перемогу: адже подолав спокуси бути успішним.

Пер — протестант, ба більше: син-зять пастора. Герой «Щасливчика» всотує змалечку ідею про важку працю, яка має отримати винагороду. Якщо ти не отримав приз у фіналі, то просто недостатньо старався (і маєш замість нього почуття провини). Оце і є демон, проти якого Пер весь цей грубезний роман бореться. А «невдоволеність» і «страждання» в данській — це вже різні слова.

У центрі цього великого-великого роману — маленька-маленька картина. «Щиголь» Карела Фабріціуса. Фабріціус загинув під час пожежі, в якій згоріли майже всі його роботи. Залишилося штук двадцять, і «Щиголь» — одна з них. Це яскрава маленька картина з пташкою, серйозний погляд якої нагадав головному герою дитячі фото матері. Вперше він картину побачив у музеї Метрополітен, тоді там стався теракт, у результаті якого мати загинула. Тринадцятирічний Тео Декер, не тямлячи себе, виривається з музею, охопленого полум'ям, і забирає з собою картину. Згодом вона курсуватиме паралельно його життю і спливатиме в найтемніших спогадах, щоб у найбільш критичний момент виявилось: малюнок — підробка. Картина — єдина річ, яка протягом життя Тео насправді належала, і це крадена річ, точніше — муляж, копія, симулякр.

Та, зрештою, і життя його так владно «олітературнено», щовоно саме собою скидається на фальшивку. Після загибелі матері переїздить до батька в Лас-Вегас. Після смерті батька молодий злочинець ухиляється від державної опіки. Потрапляє в родину торговця антикваріатом (вона теж пов'язана з терактом). Сам стає торговцем старовиною — але вже здебільшого сфальшованою, підробки клієнтам «парить». Закохується в одну дівчину, одружується на іншій, входить до американського «вищого світу». Картина весь цей час перебуває у схованках — або просто під хлопчачим ліжком, або в банківському сейфі. Так само поруч із ним завжди ще один персонаж — Борис, друг дитинства, коханець, мафіозі. Це Борис оригінал «Щигля» підмінив іще тоді, в юності. Виявиться підміна, звісно, тільки тоді, коли від вдалого продажу краденої (офіційно) картини залежатиме життя Тео.

Роман-виховання на тлі мафіозних розбірок, соціальний роман про глибоку родинну травму, роман про митця, який так і не став митцем. Чи просто Великий Роман. Чи просто який завгодно роман. Це концептуальна проза, позаяк по суті «Щиголь» (улюблена літературна цяцька вже наших актуальних 2010-х) — фальшивий Великий Роман про фальшивку. Він позірно відповідає всім нашим очікуванням від серйозного великого сучасного роману, одночасно демонструючи, що ті очікування ні на що не спираються.

Наприклад, Борис час від часу починає говорити набоковськими фразами — ясно, росіянин. Навіть якщо вишукана мова Набокова юному злодію і не личить. Наприклад, в історії про дитинство Тео то там, то тут «вилізуть вуха» вікторіанських історій про сиріток — навіть якщо цей сльозливий стиль не пасує двом малолітнім розбишкакам, які накурилися трави і вирішили спробувати одностатевий секс. Тео продає американським клієнтам (і то за шалені гроші) підроблені «під чіппендейл» меблі. Пристрасть його клієнтів до лже-британської класики — вона така сама, як пристрасть читача Тартт до кліше «психологічного великого роману». Втім, усі задоволені: і клієнти, і читачі. Авторка знає, що робить. Конфлікт оригіналу і наслідування-оригіналу (стилізації чи фальшування) в її романі головний.

Втім, у ті меблі то там, то тут «вмонтовано» автентичні деталі зі справді старих столів, фотелів тощо, щоб обману ніхто не помітив. Так само й оригінал «Щигля» ми побачимо: тоді, в музеї, під час вибуху.



«Щоденник Бріджит Джонс», Гелен Філдінг

Здається: кумедна, страшенно популярна і страшенно ж легковажна книжка, яка на місце в каноні не претендуватиме ніколи. Книжка-забавка. Втім, роман Філдінг започаткував новий напрям у розважальній прозі – чик-літ, особливий різновид міської комедії. А ще виокремив читацьку групу й озвучив її потреби: жінки-фахівчині, містянки 30+. А ще осмислив і закріпив кілька актуальних соціальних концептів, як, наприклад, «сингли», «урбаністична родина», «чайлдфрі». А ще... Щось із тими дурнувато-наївними «Щоденниками» не так просто, як здається.

Неоднозначний жарт є вже на обкладинці. Гелен Філдінг – тезка Генрі Філдінга, який написав, зокрема, класичний роман про Тома Джонса. І вона називає свою шалапутну героїню Бріджит. Так звали опікунку Тома, який додав їй сивини. Уже тут, із самої палітурки, авторка «Щоденника» просить у шедеврів світової прози згадати, чим вони завдячують розважальній прозі. І хто став «полігоном» для опрацювання нових тем та ідей нині – «серйозна» література чи популярна. Хто кому тут опікунка? Буде в самій книжці ще не одне відсилання до літературного канону: від Вірджинії Вулф до Салмана Рушді (Бріджит працює в серйозному видавництві). Але головний тут омаж – до «Гордості й упередження» Остін: пасію Бріджит звать містером Дарсі, і проблем із ним у новітній версії Елізабет Беннет теж чимало.

Після чергового невдалого Різдва секретарка міс Джонс приймає вольове рішення: 1) почати вести щоденник, 2) схуднути, 3) припинити бухати, 4) кинути курити, 5) перестати заохуватисяяв негідників. Вдається тільки по першому пункту, тому ми цю книжку і маємо щастя читати. Сюжет творить буцімто «трикутник»: Бріджит закохана в Деніела Клівера, який їй зраджує, тоді як її весь час кохає відданий Марк Дарсі.

Мабуть, це головна обманка «Щоденника». Він не про любовну колізію. Чоловіки у світі міс Джонс – втілення випадку, долі і привід поміркувати про свободу волі. З таким же успіхом їй могли трапитися горлиці, зайці, цуцики та інші тваринки, які регулярно збочують із життєвого шляху героїв у високій прозі. Тому Марк носить ім'я найпривабливішого книжкового коханця, яке нічого, по суті, не означає. Він – умовна постать, функція. В цьому серія амурних невдач кумедної жіночки нічим не різниться від інших пригод, у які вона регулярно встрає завдяки своїй вітруватій нещасливій вдачі.

То про що «Щоденник» насправді? Якщо дратує погана робота, зміни її, не чекаючи, поки тебе звільнять за роман із начальником. Якщо не можеш налагодити контакт зі своєю біологічною родиною, то формуй коло спілкування з друзів і однодумців, які візьмуть на себе зобов'язання кривих – це і є «урбаністична родина» за власним вибором, а не фактом народження. Якщо не відповідаєш вимогам шлюбного ринку, то вийди з процесу. В самореалізації наголошується «само-». Мета Бріджит – щоб її любили «такою, якою вона є». Для цього варто зрозуміти, якою вона є, і прийняти це. Не варто дивуватися, що «Щоденник» зроблено «за лекалами» популярних книжок із психологічної самопомоги. Міс Джонс – їхня палка фанатка, до речі.

Квінтесенція прози, яка скандалізує читача – свідомо й уміло. І це, ясно що, французька проза. І ясно, що автобіографічна.

Сартр, який елегантно спустив прозовий корабель Жене на воду, порівнював дію його романів із психотерапевтичним говорінням. Мовляв, заражаючи нас злом, автор від нього лікується, змальовуючи власних демонів, дає з ними раду. Терапевтичний ефект для автора, отже, не для читача. Насильство у світі Жене важко просто назвати красивим, воно – засадничий принцип буття. Він і справді ділиться з читачем тим, що вважає найціннішим.

«Щоденник» Жене, роман 1949 року – детальний звіт про роки поневірянь парії: злодія, соціального маргінала, гомосексуала, прихильника міжрасових еротично-садистських стосунків, який керується максимом: «Я рішуче заперечував світ, який заперечував мене».

Європа 1930-х: Іспанія, Італія, Австрія, Чехія, Польща, Бельгія, Німеччина – він усюди побував. Бачив, щоправда, переважно: бари, борделі, буцегарні, притулки для безхатченків. Їздить не просто так: хлопець-проститутка шукає собі нових клієнтів, вшивається від нечистих на важку руку сутенерів, промишляючи між тим крадіжками. Вуличний співак із кримінальним минулим, офіцер СС, драг-дилер, брудний полісмен – Жан і закохується зі смаком, і партнерів обирає вишукано. Буде серед них ніжний хлопчик Люсьєн, з яким, здається, герой зможе морально очиститися, але то тільки здається. Перша поява Люсьєна в романі засвідчує, що він приречений: «Я вкусив його до крові»; вампір чи скажений звір, але інфекція вже потрапила до тіла. Жан не прагне чистоти, він прагне святості. Він і є святий-мученик, який засвідчує відданість своїй «трійці»: злодіянню, зраді, розпусті. Вісім років це все триває, йому ледь за тридцять.

Космогонія скандаліста-нарциса. Він досліджує низькі речі як прояв піднесеного, сама мова прози Жене – урочиста. Опис гомосексуального згвалтування читається як пишна класична ода. І це не глум і не гра, такий є його світ, де всі цінності і стандарти – догори дригом. Гомосексуальність. У Жана вона – не сексуальні практики, не спосіб ідентифікації, не чинник особистості. Це виклик, який Бог кидає людині, і Жан той виклик приймає і робить гомосексуальність таким собі простором, де можна стати на двобій із Творцем. І це, знову ж таки, не гра і не метафора. Жан міркує про «одкровення абсолютного сприйняття», либонь це – якраз воно.

Сартр писав, що «Щоденник» – історія людини, яка не витримала свободи і добровільно перетворилася на річ. Для Жана свобода – це максимально просте й утилітарне поняття. Всього лише пряма відповідь на питання: по який бік ґрат ти зараз перебуваєш? Свобода – це властивість не людини, а речі. Річ не поєднується з чимсь схожим чи відмінним, вона не створює цілісність якогось вищого порядку, просто існує – як річ «в однині». Її не можна «порахувати», зафіксувати, і отже, нею не можна керувати. Значить, напевно, правильним буде таке питання: яка тобі різниця, по який бік ґрат ти перебуваєш, якщо ти сам – ґрати?

«Юлія, або Нова Елоїза», Жан-Жак Руссо

Котрий із «інженерів душ» має програму виховання ідеальної людини? — Кожен. Не всі наслідуються її озвучити. Руссо сміливості вистачає. «Юлія» — правда, педагогічний роман про сексуальне виховання жінки. Вплив на думки сучасників у цього сентиментального роману був такий, до якого бідака Спок, що за його порадами зростили кілька поколінь ХХ століття, і не наблизився.

Юнак Сен-Пре, нешляхетний, але благородний, стає вчителем дочки барона Юлії д'Еманж і закохується у вихованку. Юлію обіцяно в дружини де Вольмару, але вона відповідає вчителю взаємністю, у них навіть доходить до сексу. Сен-Пре пропонує вільні стосунки, Юлія наполягає на шлюбі, але одружитися неможливо (батьки не схвалять такий мезальянс, та й учитель не хоче одружуватися). На піку суперечок і любовців коханців розлучають, вони продовжують листуватися, їх знову викривають. Мати Юлії від хвилювань помирає. Розкавшись, жінка виходить за де Вольмара.

Наступного разу вони побачаться, коли Юлія матиме двох синів, до яких наймають Сен-Пре за вчителя. Його бере на роботу де Вольмар — прогресивна в поглядах людина. У Кларані — маєтку подружжя — панує утопія: всі щасливі, всі духовно розвиваються на тлі мальовничих пейзажів, люблять одне одного. Якось молодший син Юлії упав у річку; вона, рятуючи дитину, замерзла і сильно захворіла. Юлія померла, але залишила вчителю листа, де погодилася з ним: не варто жертвувати коханням на вимогу суспільства.

Книжка про те, чи є в нешлюбному коханні смертний гріх. І про те, чому імпліцитний сюжет про щасливе «троїсте» подружжя Сен-Пре-Юлія-Вольмар Руссо вголос так і не запропонував, хоча до того все йшло. Ба більше, на менаж де труа натякає, що постать Сен-Пре, попри те, що це — головний герой, прицільно «змазана». Сен-Пре, наприклад, — це псевдо, так коханця зве в листах Юлія: Saint-Preux, «лицар». Він такий собі «нульовий коханець», чие місце за потреби може посісти й інший герой, скажімо, Вольмар. Персонаж, який запускає природні процеси жіночої сексуальності — і по всьому.

Тут є один красивий момент. Сен-Пре — католик, Вольмар — «грецької віри». Обоє, що правда, невоцерковлені. Різниця підходів полягає в догмі про непорочне зачаття (яке православія сучасного Руссо зразка відкидає), і реалізується ця розбіжність у їхньому ставленні до Юлії. Вольмара не бентежить втрата нареченою цноти: і «попсутий товар» може родити надлюдину, як треба. Історія нещасливого взаємного кохання в такому сенсі ні в чому не суперечить історії щасливого подружжя з нелюбим у другій. Вони з початку і до кінця роману живуть утрюх — на емоційному рівні. Перехід до фізичного — ще для літератури занадто сміливий крок.

Але безпосереднім завданням «Юлії» якраз і було розширити набір «емоційних матриць». Сентиментальні листи коханців буквально блоками подавали описи найдрібніших емоцій і почуттів, якими вже в готовому вигляді користувався читач. І таки користувався — сотні жінок «ліпили» з себе ніжну Юлію. Вона помирає в кінці. Невже не помітили?

«Я обслуговував англійського короля», Богуміл Грабал

Юний офіціант питає старого метрдотеля, звідки той усе знає. «Бо я обслуговував англійського короля!», – відповідь. Про англійського короля на цьому все. Король помер. Хай живе п'ятнадцятирічний офіціант із ресторації «Злата Прага». Він теж під кінець роману буде знати все.

Ян Діте – коротун, його худорба і маленький зріст – колосальна психологічна проблема для нього. Почнемо з того, що він усіх оцінює виключно за критерієм, скільки місця вони займають у його життєвому просторі. Величезний гладун, височезна з великою дупою панна, дівчатка з малими цицьками, ставний чоловік із широким плечима, грубезна тітка з дулькою тощо. Насправді, навіть звертаючи увагу на жіночу зачіску, підмічає, наскільки жінка здається вищою за нього. Бачить інших такими, як бачить себе, коротше, як недосконалі тіла. Втім, він уміє цінувати всю ту тілесну недосконалість як красу – переважно в тілах повій, але то ж як пощастить.

Ян не може дістатися верхніх полиць у коморі, носить незручні високі комірці, і голову доводиться задирати весь час, користується спеціальними бонус-устілками. Втім, коли треба, то він прикидається дитиною і ридає на вокзалі, де продає гарячі сосиски, видурюючи чайові.

Має десь тут бути комплекс Наполеона, точно має бути. Є! Якось Ян замовляє собі фрак за новітньою технологією: його шують, приміряючи на гумовій копії клієнта. Він іде подивитися на той манекен. Хлопа, засмученого тим, яка його гумова копія дрібненька, втішає швець. Каже: отой, бачиш, крихітний – то є міністр оборони. Ні, кельнер у міністри не митить. Він хоче володіти готелем із рестораном в ньому. Хіть, жадібність, цікавість: усе разом – буде добре мотивований до успіху робітник зі служби сервісу. Ян реалізує свою зухвалу життєву стратегію.

Ян підніматиметься кар'єрними сходами, мінятиме посади і заклади і сягне своєї мети. Щоб відмовитися від неї й поселитися в маленькій хатинці з конячкою, козою, кішкою, собакою. Ділить із ними дах і обід. І з сумом розповідатиме їм, як він обслуговував... ні, не англійського короля, а ефіопського імператора.

Книжка йде потоком просто, суцільним монологом. Він прагне виговоритися, бо його слухають чи не вперше за все життя. До кінця роману думаємо, що то про нашу чуйність ідеться. Наприкінці зрозуміємо, що лоша – слухач теж нівроку. У післямові Грабал згадає, що роман писав без пауз і не перечитуючи. Керувався теорією «художнього спогаду» Далі і поверненням витіснених спогадів Фрейда. Це такі собі різновиди асоціативного автоматичного письма, яке має створити історію з легким повчальним наміром.

Від саркастичного, міцно орієнтованого на чеську сміхову традицію Грабала можна всього, звісно, очікувати. Але ця історія маленької і само-приниженої людини сильно скидається на переспів біографії Св. Франциска. Ян не тільки тваринками опікується, а й пригорщами кидає монети людям – любить цю справу. Та й клієнти його – прокажені на фазі особистісних перетворень, сильно з їхньої ненормальної поведінки схоже. І сон-одкровення буде, хіба що в світі Грабала Бог приходиться у подобі голої дівахи. Ну то англійських королів на всіх просто не вистачає, ясно.



«Якщо подорожній одної зимової ночі»,
Італо Кальвіно

У вступі він дасть гомерично смішний перелік, які бувають книжки. Він сам веде розмову до «Книжки, яку Настав Час Прочитати». Але буде в тому реєстрі ще одна, що «Подорожньому» судилося стати саме нею: «Книжка, яку Читали Всі, отже, Можна Вважати, що й Ти теж її Читав». Такі твори звать метароманами. Якщо сильно спростити, то це книжка про те, як пишуть книжку, яку зараз читаємо. Ніколи нічого автора не цікавить більше за нього самого, який пише великий роман. Нічого не буває цікавішого для читача, якщо його до того процесу залучать.

Головний у цьому романі — образений читач, навіть так: Читач і Сильно Ображений.

Спочатку йому пропонують лягти, відпружитися, закурити, задерти ноги (а як же інакше?) і читати новий роман Кальвіно. А потім той роман ніяк не почнеться. То зшили неправильно, переплівши разом із фрагментами якогось польського шпигунського детективу Тазіо Базакбала (ім'я поцуплене зі «Смерті у Венеції» Томаса Манна). То просто нудно якусь історію до кінця розказувати, коли можна кілька сторінок описувати, як пригоряє цибуля на пательні. То раптом у книжку потрапляють робочі нотатки романіста-ірландця Сайласа Фленнері, то фрагменти кіммерійської психологічної прози, що її написав якийсь Укко. То сам Читач, утомлений пошуком тієї самої книжки, нарешті, відволікається на знайомство з Читачкою. Всього тут буде десять фрагментів незрозумілих романів, і жодного з них не написав Кальвіно, а якісь японці, бельгійці, поляки, іспанці, іракці тощо.

Ну і наприкінці постане казка про Гарун аль-Рашида, яка закінчиться питанням: «І як то було?», точніше: «І що буде в кінці?», що вже прямо відсилає до «Тисячі й однієї ночі» і прозоро натякає: кінця-краю цьому не буде ніколи.

Він весь час звертається до читача на «ти»: «Ти, Читачу». Цей прийом не дозволяє тому Читачу, попру велику літеру, стати якоюсь певною особою. Тому й імені він не має (Читачка, наприклад, має — читачок тут шанують, вони «одичні»). Такий собі колективний ти-читач, позбавлений індивідуальності. Насправді «індивідуалізувати» того читача було б можна, аби він нарешті книжку Кальвіно прочитав. Скажи мені, хто ти? — Я читач (фанат-хейтер) Кальвіно. Але ж він тієї книжки так і не прочитав, отже, бути йому довіку «колективним не-свідомим». Що не заважає автору «Подорожнього» вщерть зруйнувати його життя: розслабився і почав читати книжку, аж доводиться зриватися в магазин і шукати небракований примірник, спокусив уже цілим наче примірником, так той почав його читати на роботі (а перед ним, скажімо, на хірургічному столі розрізаний пацієнт лежить).

Десять разів книжка переривається на найцікавішому моменті — бо всі ті фрагменти містять детективну інтригу. Десять разів читач лютує і вимагає себе задовольнити. І хто так робить із тим, кого в першому ж реченні оголосив своїм Головним Героєм? Той, хто спокушає Читача забути своє місце і вторгнутися в книжку на правах Героя. А от сиди собі, кури, задерши ноги, і не рипайся, значить.

У фіналі Читач і Читачка одружаться. І саме вона, і тільки вона дочитає «новий роман Кальвіно». Ми — ні. Але тільки без образ, домовилися?



ПОКАЖЧИК АВТОРІВ

- А** Абд Аллах Сааді Ширазі,
Абу Мухаммад Мусліх ад-Дін ібн > 46
Абеляр, П'єр > 162
Августин, Аврелій Іппоннійський > 371
Агнон, Шмуель Йосеф > 275
Аді, Ендре > 366
Акройд, Пітер > 45
Алексієвич, Світлана > 407
Аліг'єрі, Данте > 38
Амаду, Жоржі > 78
Андрич, Іво > 398
Апулей, Луцій > 246
Аррабаль, Фернандо > 443
Ачебе, Чінуа > 381
- Б** Ба, Маріам > 387
Баєтт, Антонія > 77
Байрон, Джордж Гордон > 118
Бальзак, Оноре де > 33
Барка, Педро Кальдерон де ла > 135
Барнс, Джуліан > 166
Барріко, Алессандро > 456
Барроуз, Вільям > 89
Бастос, Аугусто Роа > 352
Басьо, Мацуо > 280
Батай, Жорж > 165
Бахман, Інгеборг > 229
Башевіс-Зінгер, Ісаак > 457
Бегбеде, Фредерік > 11
Беккет, Семюель > 286
Беллоу, Сол > 103
Белль, Генріх > 285
Бенн, Готтфрід > 258
Бергман, Інгмар > 370
Берджес, Ентоні > 248
Бернгард, Томас > 375
Биков, Василь > 243
- Бліє, Бертран > 54
Бодлер, Шарль П'єр > 182
Боккаччо, Джованні > 105
Бомарше, П'єр-Огюстен Карон де > 349
Борхес, Хорхе Луїс > 52
Брант, Себастьян > 191
Бредбері, Рей > 9
Брехт, Бертольт > 236
Бронте, Емілі > 97
Бронте, Шарлотта > 108
Бротіган, Річард > 212
Брох, Герман > 361
- В** Вайльд, Оскар > 314
Валтарі, Міка > 356
Вальзер, Роберт > 336
Ван, Сона > 205
Вега, Лопе де > 423
Вергілій, Публій Марон > 128
Верн, Жуль > 10
Віан, Борис > 459
Війон, Франсуа > 146
Вільямс, Теннессі > 399
Вітмен, Волт > 204
Вітткоп, Габріель > 272
Вовчок, Марко > 268
Вокер, Еліс > 188
Вольф, Кріста > 177
Воннегут, Курт > 40
Вортон, Едіт > 114
Вулф, Вірджинія > 254
- Г** Гайнлайн, Роберт > 452
Гамсун, Кнут > 90
Гандке, Петер > 380
Гауптман, Гергарт > 291
Гашек, Ярослав > 317

- Гемінгвей, Ернест > 324
Герстон, Зора Ніл > 168
Гессе, Герман > 376
Гете, Йоганн Вольфганг фон > 416
Гласко, Марек > 195
Гоголь, Микола > 244
Голдінг, Вільям > 75
Гомер > 156, 278
Гончар, Олесь > 363
Гордімер, Надін > 121
Готорн, Натаніель > 28
Гофман, Ернст Теодор Амадей > 134
Грбал, Богуміл > 466
Гроссман, Василь > 137
Гроссман, Давид > 110
Гюго, Віктор > 364
Гянджеві, Нізамі > 425
- Г** Гомбрович, Вітольд > 401
Господінов, Георгі > 321
Гош, Амітав > 228
Ґрас, Гюнтер > 36
- Д** Дангарембга, Ціці > 402
д'Аннунціо, Габріеле > 269
Даррелл, Лоренс > 16
Делібес, Мігель > 132
Денель, Яцек > 223
Дефо, Даніель > 335
Джан, Юн > 111
Джебар, Ассія > 216
Джеймс, Генрі > 307
Джойс, Джеймс > 412
Джонс, Джеймс > 397
Джонсон, Адам > 353
Дідро, Дені > 257
Дік, Філіп > 445
Дікінсон, Емілі > 72
Діккенс, Чарлз > 57
Дімов, Димитр > 147
Дойл, Артур Конан > 320
Доктороу, Едгар Лоренс > 329
Достоевський, Федір > 42
- Дракулич, Славенка > 234
Дюма, Олександр > 95
Дюрренматт, Фрідріх > 93
- Е** Еврипід > 240
Егеланн, Том > 131
Еко, Умберто > 157
Еліаде, Мірча > 113
Еліот, Джордж > 251
Еліот, Томас Стернз > 451
Елліс, Брет Істон > 21
Елюар, Поль > 379
Емінеску, Міхай > 328
Ендо, Сюсаку > 345
Енквіст, Пер Улоф > 67
Ерпенбек, Дженні > 323
Естергазі, Петер > 63
Етвуд, Маргарет > 281
- Є** Євгенідіс, Джеффри > 271
Єлінек, Ельфріде > 295
Єргович, Міленко > 373
Єрофеев, Венедикт > 261
- Ж** Жаррі, Альфред > 411
Жене, Жан > 464
Жід, Андре > 415
- З** Замятін, Євген > 250
Захер-Мазох, Леопольд Ріттер фон > 58
Зебальд, Вінфрід > 26
Золя, Еміль > 264
- І** Ібсен, Генрік > 225
Ішігуро, Кадзуо > 143
- Й** Йонеско, Ежен > 201
- К** Кавабата, Ясунарі > 242
Кадаре, Ісмаїл > 82
Казандзакіс, Нікос > 283
Кальвіно, Італо > 468
Камоенс, Луїс де > 215

- Камю, Альбер > 453
Капоте, Труман > 142
Кафка, Франц > 292
Кейн, Сара > 325
Келлер, Готфрід > 149
Керрол, Льюїс > 20
Кертес, Імре > 169
Керуак, Джек > 47
Кіз, Данієл > 180
Кізі, Кен > 312
Кінг, Стівен > 385
Кінкейд, Джамейка > 12
Кіплінг, Редьярд > 183
Кіш, Данило > 129
Кларк, Артур > 7
Клейст, Генріх фон > 150
Кобилянська, Ольга > 436
Коен, Леонард > 179
Кокто, Жан > 221
Конрад, Джозеф > 350
Констан, Бенжамен > 14
Короткевич, Володимир > 433
Кортасар, Хуліо > 94
Косинський, Єжи > 339
Костер, Шарль де > 200
Коу, Джонатан > 133
Коупленд, Дуглас > 84
Коуту, Міа > 39
Коцюбинський, Михайло > 394
Крахт, Крістіан > 159
Крістенсен, Ларс Собі > 265
Крісті, Агата > 408
Крістоф, Агота > 99
Крлежа, Мирослав > 31
Кундера, Мілан > 274
Курейши, Ханіф > 43
Кутзее, Джон Максвелл > 34
- Л** ла Мотт Фуке, Фрідріх де > 414
Лагерквіст, Пер > 178
Лагерлеф, Сельма > 343
Лафонтен, Жан де > 30
Леві, Прімо > 447
- Лем, Станіслав > 367
Лі, Гарпер > 409
Літтель, Джонатан > 35
Лонгфелло, Генрі > 303
Лорка, Федеріко Гарсія > 438
Лоуренс, Девід Герберт > 193
Льйоса, Маріо Варгас > 395
- М** Мак'юен, Ієн > 437
Малларме, Стефан > 311
Манн, Томас > 44
Мараї, Шандор > 347
Маркес, Габрієль Гарсія > 377
Мартель, Ян > 139
Мартінсон, Гаррі > 24
Махфуз, Нагіб > 253
Мелвілл, Герман > 255
Мердок, Айріс > 260
Меріме, Проспер > 175
Метерлінк, Моріс > 354
Міллер, Генрі > 404
Мілош, Чеслав > 282
Місіма, Юкіо > 153
Мітчелл, Маргарет > 66
Міцкевич, Адам > 109
Модіано, Патрік > 119
Мольєр, Жан-Батист > 389
Монтеро, Роса > 122
Мопассан, Гі де > 141
Моррісон, Тоні > 305
Музіль, Роберт > 219
Мюллер, Герта > 88
- Н** Набоков, Володимир > 213
Надаш, Петер > 184
Найпол, Відьядхар Сурадхпрасад > 267
Немцова, Божена > 27
Ноотебоом, Кеес > 313
- О** О'Коннор, Фланнері > 115
Овідій, Публій Назон > 247
Ое, Кендзабуро > 161
Ожешко, Еліза > 50

Оз, Амос > 300
Ондатже, Майкл > 22
Орвелл, Джордж > 6
Орсаг-Гвездослав, Павол > 196
Остер, Пол > 276
Остін, Джейн > 91
Оутс, Джойс Керол > 449

П Паасілінна, Арто > 331
Павич, Мілорад > 430
Пак, Кьонні > 123
Памук, Орхан > 448
Пассос, Дос > 384
Пастернак, Борис > 117
Паунд, Езра > 299
Пекич, Борислав > 152
Перуц, Лео > 233
Петефі, Шандор > 74
Петрарка, Франческо > 174
Петреску, Чезар > 419
Петроній, Гай Арбітр > 346
Пінчон, Томас > 61
Піранделло, Луїджі > 454
Плат, Сильвія > 298
Платонов, Андрій > 192
Понтоппідан, Генрік > 460
Потоцький, Ян > 342
Прево, Антуан Франсуа > 160
Прус, Болеслав > 224
Пруст, Марсель > 49
Пуїг, Мануель > 441
П'юзо, Маріо > 432

Р Рабле, Франсуа > 100
Ракуза, Ільма > 259
Рансмайр, Крістоф > 426
Расін, Жан > 418
Ремарк, Еріх Марія > 263
Рембо, Артюр > 287
Ренар, Жан > 340
Рільке, Райнер Марія > 369
Роб-Гріє, Ален > 322
Ростан, Едмон > 357

Рот, Йозеф > 235
Рот, Філіп > 62
Роттердамський, Еразм > 316
Ружевич, Тадеуш > 148
Руссо, Жан-Жак > 465
Руставелі, Шота > 65
Рушді, Салман > 104

С Сабато, Ернесто > 406
Сад, Альфонс де > 4
Санд, Жорж > 189
Сарамагу, Жозе > 172
Саррот, Наталі > 155
Сартр, Жан-Поль > 455
Сахтуріс, Мільтос > 277
Свіфт, Джонатан > 230
Сеїд, Курбан > 18
Селімович, Меша > 106
Селін, Луї-Фердінан > 309
Селінджер, Джером Девід > 211
Сенкевич, Генрик > 199
Сервантес, Мігель де > 429
Сіє, Дай > 32
Сікібу, Мурасакі > 101
Скотт, Вальтер > 15
Софокл > 25
Стайрон, Вільям > 60
Стасюк, Анджей > 382
Стейнбек, Джон > 98
Стендаль > 444
Стерн, Лоренс > 138
Стефаник, Василь > 173
Стівенсон, Роберт Луїс > 427
Стокер, Брем > 124
Стріндберг, Август > 442
Стус, Василь > 289
Сьонагон, Сей > 145

Т Тагор, Рабіндранат > 85
Танідзакі, Дзюн'їтіро > 390
Танпинар, Ахмед Хамді > 372
Тартт, Донна > 461
Твен, Марк > 319

- Токарчук, Ольга > 232
Толкін, Джон Рональд Руел > 86
Толстой, Лев > 70
Тракль, Георг > 348
Транстремер, Тумас > 55
Тувім, Юліан > 388
Тунстрем, Єран > 330
Тхіонго, Нґугі Ва > 327
- У** Угрешич, Дубравка > 294
Уеллс, Герберт > 239
Уельбек, Мішель > 127
Українка, Леся > 207
Унсет, Сінґрід > 197
- Ф** Філдінґ, Гелен > 463
Фіцджеральд, Френсіс Скотт > 56
Флобер, Гюстав > 290
Фолкнер, Вільям > 79
Франк, Анна > 383
Фріш, Макс > 431
Фуентес, Карлос > 362
- Х** Хайям, Омар > 341
Хедаят, Садек > 358
- Ц** Цвейґ, Стефан > 203
Цветаєва, Марина > 435
Целан, Пауль > 422
- Ч** Чапек, Карел > 69
Чен'єнь, У > 308
Честертон, Гілберт Кіт > 220
Чехов, Антон > 126
- Ш** Шаламов, Варлам > 187
Шевченко, Тарас > 185
Шекспір, Вільям > 81, 333
Шеллі, Мері > 420
Шиллер, Йоганн-Фрідріх > 337
Шимборська, Віслава > 217
Шоїнка, Воле > 71
Шолом-Алейхем > 391
Шоу, Бернард > 296
Шпігельман, Арт > 238
Штіфтер, Адальберт > 208
Шульц, Бруно > 440
- Ю** Юнґер, Ернст > 51
Юрсенар, Марґеріт > 17
- Я** Яновський, Юрій > 227
Янссон, Туве > 209

ЗМІСТ

1 «120 днів Содому, або Школа розпусти», маркіз Альфонс де Сад	4	33 «Будденброки. Занепад однієї родини», Томас Манн	44
2 «1984», Джордж Орвелл	6	34 «Будинок доктора Ді», Пітер Акройд	45
3 «2001: Космічна Одіссея», Артур Кларк	7	35 «Бустан», Абу Мухаммад Мусліх ад-Дін ібн Абд Аллах Сааді Ширазі	46
4 «451 градус за Фаренгейтом», Рей Бредбері	9	36 «В дорозі», Джек Керуак	47
5 «80 днів навколо світу», Жюль Верн	10	37 «В пошуках втраченого часу», Марсель Пруст	49
6 «99 франків», Фредерік Бегбеде	11	38 «В провінції», Еліза Ожешко	50
7 «Автобіографія моєї матері», Джамейка Кінкейд ..	12	39 «В сталевих грозах», Ернст Юнгер	51
8 «Адольф», Бенжамен Констан	14	40 «Вавилонська бібліотека», Хорхе Луїс Борхес	52
9 «Айвенго», Вальтер Скотт	15	41 «Вальсуючі, або Пригоди диваків», Бертран Бліє ..	54
10 «Александрійський квартет», Лоренс Даррелл ..	16	42 «Велика тайна», Тумас Транстремер	55
11 «Алексіс, або Міркування про марність боротьби», Маргеріт Юрсенар	17	43 «Великий Гетсбі», Френсіс Скотт Фіцджеральд ..	56
12 «Алі та Ніно», Курбан Сеїд	18	44 «Великі сподівання», Чарлз Діккенс	57
13 «Аліса в Країні Див», Льюїс Керрол	20	45 «Венера в хутрі», Леопольд Ріттер фон Захер-Мазох	58
14 «Американський психопат», Брет Істон Елліс	21	46 «Вибір Софі», Вільям Стайрон	60
15 «Англійський пацієнт», Майкл Ондатже	22	47 «Виголошення лоту 49», Томас Пінчон	61
16 «Аніара», Гаррі Мартінсон	24	48 «Випадок Портного», Філіп Рот	62
17 «Антигона», Софокл	25	49 «Виробничий роман», Петер Естергазі	63
18 «Аустерліц», Вінфрід Зебальд	26	50 «Витязь у тигровій шкурі», Шота Руставелі	65
19 «Бабуся», Божена Немцова	27	51 «Віднесені вітром», Маргарет Мітчелл	66
20 «Багряна літера», Натаніель Готорн	28	52 «Візит придворного лікаря», Пер Улоф Енквіст ..	67
21 «Байки», Жан де Лафонтен	30	53 «Війна з саламандрами», Карел Чапек	69
22 «Балади Петриці Керемпуха», Мирослав Крлежа	31	54 «Війна і мир», Лев Толстой	70
23 «Бальзак і маленька китайська кравчиня», Дай Сіє	32	55 «Вірші з в'язниці», Воле Шоїнка	71
24 «Батько Горіо», Оноре де Бальзак	33	56 «Вірші», Емілі Дікінсон	72
25 «Безчестя», Джон Максвелл Кутзее	34	57 «Вірші», Шандор Петефі	74
26 «Благоволительки», Джонатан Літтель	35	58 «Володар мух», Вільям Голдінг	75
27 «Бляшаний барабан», Гюнтер Грас	36	59 «Володіти», Антонія Баєтт	77
28 «Божественна комедія», Данте Аліг'єрі	38	60 «Габрієла, гвоздика і кориця: Хроніка провінційного міста», Жоржі Амаду	78
29 «Божі отрути і чортові зілля», Міа Коуту	39	61 «Галас і шаленство», Вільям Фолкнер	79
30 «Бойня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей», Курт Воннегут	40	62 «Гамлет», Вільям Шекспір	81
31 «Брати Карамазови», Федір Достоевський	42	63 «Генерал мертвої армії», Ісмаїл Кадаре	82
32 «Будда з пригороду», Ханіф Курейши	43	64 «Генерація Х.», Дуглас Коупленд	84
		65 «Гітанджалі», Рабіндрнат Тагор	85

66 «Гобіт, або Мандрівка за Імлисті гори», Джон Рональд Руел Толкін	86	104 «Життєва філософія кота Мура разом з уривками біографії капельмейстера Йоганнеса Крейсlera, випадково знайденими серед аркушів макулатури», Ернст Теодор Амадей Гофман	134
67 «Гойдалка дихання», Герта Мюллер	88	105 «Життя — це сон», Педро Кальдерон де ла Барка	135
68 «Голий ланч», Вільям Барроуз	89	106 «Життя і доля», Василь Гроссман	137
69 «Голод», Кнут Гамсун	90	107 «Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена», Лоренс Стерн	138
70 «Гордість і упередження», Джейн Остін	91	108 «Життя Пі», Ян Мартель	139
71 «Гостина старої дами», Фрідріх Дюрренматт	93	109 «Життя», Гі де Мопассан	141
72 «Гра в класики», Хуліо Кортасар	94	110 «З холодним серцем», Труман Капоте	142
73 «Граф Монте-Крісто», Олександр Дюма	95	111 «Залишки дня», Кадзуо Ішігуро	143
74 «Грозовий перевал», Емілі Бронте	97	112 «Записки в узголів'ї», Сей Сьонагон	145
75 «Грона гніву», Джон Стейнбек	98	113 «Заповіт», Франсуа Війон	146
76 «Грубий зошит», Агота Крістоф	99	114 «Засуджені душі», Димитр Дімов	147
77 «Гаргантюа і Пантагрюель», Франсуа Рабле	100	115 «Зелена троянда», Тадеуш Ружевич	148
78 «Генді моногатарі», Мурасакі Сікібу	101	116 «Зелений Генріх», Готфрід Келлер	149
79 «Дар Гумбольдта», Сол Беллоу	103	117 «Землетрус в Чилі», Генріх фон Клейст	150
80 «Два роки, вісім місяців і двадцять вісім ночей», Салман Рушді	104	118 «Золоте руно», Борислав Пекич	152
81 «Декамерон», Джованні Боккаччо	105	119 «Золотий храм», Юкіо Місіма	153
82 «Дервіш і смерть», Меша Селімович	106	120 «Золоті плоди», Наталі Саррот	155
83 «Джейн Ейр», Шарлотта Бронте	108	121 «Іліада», Гомер	156
84 «Дзяди», Адам Міцкевич	109	122 «Ім'я троянди», Умберто Еко	157
85 «Див.: стаття "Любов"», Давид Гроссман	110	123 «Імперіум», Кристіан Крахт	159
86 «Дикі лебеді: три доньки Китаю», Юн Джан	111	124 «Історія кавалера де Гріє та Манон Леско», Антуан Франсуа Прево	160
87 «Дівиця Крістіна», Мірча Еліаде	113	125 «Історія М/Т і лісового дива», Кендзабуро Ое	161
88 «Доба невинності», Едіт Вортон	114	126 «Історія моїх страждань», П'єр Абеляр	162
89 «Добру людину знайти нелегко», Фланнері О'Коннор	115	127 «Історія О.»	164
90 «Доктор Живаго», Борис Пастернак	117	128 «Історія ока», Жорж Батай	165
91 «Дон Жуан», Джордж Гордон Байрон	118	129 «Історія світу в 10½ розділах», Джуліан Барнс	166
92 «Дора Брюдер», Патрік Модіано	119	130 «Їхні очі бачили бога», Зора Ніл Герстон	168
93 «Дочка Бургера», Надін Гордімер	121	131 «Кадиш за ненародженим дитям», Імре Кертес	169
94 «Дочка Канібала», Роса Монтеро	122	132 «Калевала»	170
95 «Дочки аптекаря Кіма», Пак Кьонні	123	133 «Кам'яний пліт», Жозе Сарамагу	172
96 «Дракула», Брем Стокер	124	134 «Камінний хрест», Василь Стефаник	173
97 «Дядя Ваня», Антон Чехов	126	135 «Канцоньєре», Франческо Петрарка	174
98 «Елементарні частки», Мішель Уельбек	127	136 «Кармен», Проспер Меріме	175
99 «Енеїда», Публій Вергілій Марон	128	137 «Кассандра», Кріста Вольф	177
100 «Енциклопедія мертвих», Данило Кіш	129	138 «Кат», Пер Лагерквіст	178
101 «Євангеліє Люцифера», Том Егеланн	131	139 «Квіти для Гітлера», Леонард Коен	179
102 «Єретик», Мігель Делібес	132	140 «Квіти для Елджернона», Данієл Кіз	180
103 «Жахливе приватне життя Максима Сіма», Джонатан Коу	133		

141	«Квіти зла», Шарль П'єр Бодлер	182	180	«Маркіз де Болібар», Лео Перуц	233
142	«Кім», Редьярд Кіплінг	183	181	«Мармурова шкіра», Славенка Дракулич	234
143	«Кінець сімейного роману», Петер Надаш	184	182	«Марш Радецького», Йозеф Рот	235
144	«Кобзар», Тарас Шевченко	185	183	«Матінка Кураж та її діти», Бертольт Брехт	236
145	«Колимські оповідання», Варлам Шаламов	187	184	«Маус: Історія того, хто вижив», Арт Шпігельман	238
146	«Колір пурпуру», Еліс Вокер	188	185	«Машина часу», Герберт Уеллс	239
147	«Консуело», Жорж Санд	189	186	«Медея», Еврипід	240
148	«Корабель дурнів», Себастьян Брант	191	187	«Мейдзін», Ясунарі Кавабата	242
149	«Котлован», Андрій Платонов	192	188	«Мертвим не болить», Василь Биков	243
150	«Коханець леді Чаттерлей», Девід Герберт Лоуренс	193	189	«Мертві душі», Микола Гоголь	244
151	«Красиві двадцятилітні», Марек Гласко	195	190	«Метаморфози, або Золотий осел», Луцій Апулей	246
152	«Криваві сонети», Павол Орсак-Гвездослав	196	191	«Метаморфози», Публій Овідій Назон	247
153	«Кристин, дочка Лавранса», Сінгрід Унсет	197	192	«Механічний апельсин», Ентоні Берджес	248
154	«Куди ідеш?», Генрік Сенкевич	199	193	«Ми», Євген Замятін	250
155	«Легенда і пригоди героїчні, веселі й славні Тіля Уленшпігеля та Ламме Гудзака у Фландрії та деінде», Шарль де Костер	200	194	«Міддлмарч», Джордж Еліот	251
156	«Лиса співачка», Ежен Йонеско	201	195	«Мірамар», Нагіб Махфуз	253
157	«Лист незнайки», Стефан Цвейг	203	196	«Місіс Делловей», Вірджинія Вулф	254
158	«Листя трави», Волт Вітмен	204	197	«Мобі Дік, або Білий кит», Герман Мелвілл	255
159	«Лібретто для пустелі», Сона Ван	205	198	«Монахиня», Дені Дідро	257
160	«Лісова пісня», Леся Українка	207	199	«Морг», Готтфрід Бенн	258
161	«Лісова стежка», Адальберт Штіфтер	208	200	«Море моря», Ільма Ракуза	259
162	«Літня книжка», Туве Янссон	209	201	«Море, море», Айріс Мердок	260
163	«Ловець у житі», Джером Девід Селінджер	211	202	«Москва – Петушки», Венедикт Єрофєєв	261
164	«Ловля форелі в Америці», Річард Бротіган	212	203	«На Західному фронті без змін», Еріх Марія Ремарк	263
165	«Лоліта», Володимир Набоков	213	204	«Нана», Еміль Золя	264
166	«Лузіади», Луїс де Камоєнс	215	205	«Напівбрат», Ларс Собі Крістенсен	265
167	«Любов і фантазія», Ассія Джебар	216	206	«Напівжиття», Відьядхар Сураджпрасад Найпол	267
168	«Люди на мосту», Віслава Шимборська	217	207	«Народні оповідання», Марко Вовчок	268
169	«Людина без властивостей», Роберт Музіль	219	208	«Насолода», Габріеле д'Аннунціо	269
170	«Людина, яка була Четвергом», Гілберт Кіт Честертон	220	209	«Незайманки-самогубці», Джеффри Євгенідіс	271
171	«Людський голос», Жан Кокто	221	210	«Некрофіл», Габріель Вітткоп	272
172	«Ляля», Яцек Денель	223	211	«Нестерпна легкість буття», Мілан Кундера	274
173	«Лялька», Болеслав Прус	224	212	«Нічний гість», Шмуель Йосеф Агнон	275
174	«Ляльковий дім», Генрік Ібсен	225	213	«Нью-Йоркська трилогія», Пол Остер	276
175	«Майстер корабля», Юрій Яновський	227	214	«Обличчям до стіни», Мільтос Сахтуріс	277
176	«Макове море», Амітав Гош	228	215	«Одіссея», Гомер	278
177	«Маліна», Інґеборґ Бахман	229	216	«Окуно хосоміті», Мацуо Басьо	280
178	«Мандри Гуллівера», Джонатан Свіфт	230	217	«Оповідь служниці», Маргарет Етвуд	281
179	«Мандрівка людей книги», Ольга Токарчук	232	218	«Орфей і Еврідіка», Чеслав Мілош	282

219 «Остання спокуса», Нікос Казандзакіс	283	259 «Робінзон Крузо», Данієль Дефо	335
220 «Очима клоуна», Генріх Белль	285	260 «Розбійник», Роберт Вальзер	336
221 «Очікуючи на Годо», Семюель Беккет	286	261 «Розбійники», Йоганн-Фрідріх Шиллер	337
222 «П'яний корабель», Артур Рембо	287	262 «Розмальований птах», Єжи Косинський	339
223 «Палімпсести», Василь Стус	289	263 «Роман про троянду», Жан Ренар	340
224 «Пані Боварі», Гюстав Флобер	290	264 «Рубайят», Омар Хайям	341
225 «Перед сходом сонця», Гергарт Гауптман	291	265 «Рукопис, знайдений в Сарагосі», Ян Потоцький	342
226 «Перетворення», Франц Кафка	292	266 «Сага про Єсту Берлінга», Сельма Лаґерлеф	343
227 «Перехід роману-річки», Дубравка Угрешич	294	267 «Самурай», Сюсаку Ендо	345
228 «Піаністка», Ельфріде Єлінек	295	268 «Сатирикон», Гай Петроній Арбітр	346
229 «Пігмаліон», Бернард Шоу	296	269 «Свічки догоріли», Шандор Марай	347
230 «Під скляним ковпаком», Сильвія Плат	298	270 «Себастьянові сни», Георг Тракль	348
231 «Пізанські пісні», Езра Паунд	299	271 «Севільській цирульник, або Марна обережність», П'єр-Огюстен Карон де Бомарше	349
232 «Пізнати жінку», Амос Оз	300	272 «Серце п'їтьми», Джозеф Конрад	350
233 «Пісня про Нібелунгів»	301	273 «Син людський», Аугусто Роа Бастос	352
234 «Пісня про Гаявату», Генрі Лонгфелло	303	274 «Син начальника сиріт», Адам Джонсон	353
235 «Пісня про Роланда»	304	275 «Синій птах», Моріс Метерлінк	354
236 «Пісня Соломона», Тоні Моррісон	305	276 «Синуге, єгиптянин», Міка Валтарі	356
237 «Поворот гвинта», Генрі Джеймс	307	277 «Сірано де Бержерак», Едмон Ростан	357
238 «Подорож на Захід», У Чен'ень	308	278 «Сліпа сова», Садек Хедаят	358
239 «Подорож на край ночі», Луї-Фердінан Селін	309	279 «Слово о полку Ігоревім»	360
240 «Поезії», Стефан Малларме	311	280 «Смерть Вергілія», Герман Брох	361
241 «Політ над зозулиним гніздом», Кен Кізі	312	281 «Смерть Артеміо Круса», Карлос Фуентес	362
242 «Поминальний день», Кеес Ноотебоом	313	282 «Собор», Олесь Гончар	363
243 «Портрет Доріана Грея», Оскар Вайльд	314	283 «Собор Паризької Богоматері», Віктор Гюґо	364
244 «Похвала Глупоті», Еразм Роттердамський	316	284 «Собою закохане», Ендре Аді	366
245 «Пригоди бравого вояка Швейка», Ярослав Гашек	317	285 «Соляріс», Станіслав Лем	367
246 «Пригоди Гекльберрі Фінна», Марк Твен	319	286 «Сонети до Орфея», Райнер Марія Рільке	369
247 «Пригоди Шерлока Холмса», Артур Конан Дойл	320	287 «Сповідальні бесіди», Інґмар Бергман	370
248 «Природний роман», Георгі Господінов	321	288 «Сповідь», Аврелій Августин Іппоннійський	371
249 «Проект революції в Нью-Йорку», Ален Роб-Гріє	322	289 «Спокій», Ахмед Хамді Танпинар	372
250 «Прокляття дому», Дженні Ерпенбек	323	290 «Срда співає у сутінках, на Трійцю», Міленко Єрґович	373
251 «Прощай, зброє!», Ернест Гемінґвей	324	291 «Старі майстри», Томас Бернгард	375
252 «Психоз 4.48», Сара Кейн	325	292 «Степовий вовк», Герман Гессе	376
253 «Пшеничне зерно», Нґурі Ва Тхіонґо	327	293 «Сто років самотності», Габрієль Гарсія Маркес	377
254 «Ранкова зірка», Міхай Емінеску	328	294 «Столиця болю», Поль Елюар	379
255 «Регтайм», Едгар Лоренс Доктороу	329	295 «Страх воротаря перед пенальті», Петер Гандке	380
256 «Різдвяна ораторія», Єран Тунстрем	330	296 «Стріла Бога», Чінуа Ачебе	381
257 «Рік зайця», Арто Паасілінна	331	297 «Схід», Анджей Стасюк	382
258 «Річард III», Вільям Шекспір	333		

298 «Сховище», Анна Франк	383	334 «Хозарський словник», Мілорад Павич	430
299 «США», Дос Пассос	384	335 «Хомо Фабер», Макс Фріш	431
300 «Сяйво», Стівен Кінг	385	336 «Хрещений батько», Маріо П'юзо	432
301 «Такий довгий лист», Маріам Ба	387	337 «Христос приземлився у Городні (Євангеліє від Іуди)», Володимир Короткевич	433
302 «Танцюючий Сократ», Юліан Тувім	388	338 «Цар-дівця», Марина Цветаєва	435
303 «Тартюф», Жан-Батист Мольєр	389	339 «Царівна», Ольга Кобилянська	436
304 «Татування», Дзюн'їтіро Танідзакі	390	340 «Цементний сад», Ієн Мак'юен	437
305 «Тев'є-молочар», Шолом-Алейхем	391	341 «Циганський романсеро», Федеріко Гарсія Лорка	438
306 «Тисяча і одна ніч»	393	342 «Цинамонові крамниці», Бруно Шульц	440
307 «Тіні забутих предків», Михайло Коцюбинський	394	343 «Цілунок жінки-павука», Мануель Пуїг	441
308 «Тітка Хулія та писака», Маріо Варгас Льюса	395	344 «Червона кімната: Картини з життя митців і письменників», Август Стріндберг	442
309 «Тонка червона лінія», Джеймс Джонс	397	345 «Червона мадонна», Фернандо Аррабаль	443
310 «Травницька хроніка», Іво Андрич	398	346 «Червоне і чорне», Стендаль	444
311 «Трамвай Бажання», Теннессі Вільямс	399	347 «Чи мріють андроїди про електричних овець?», Філіп Дік	445
312 «Транс-Атлантик», Вітольд Гомбрович	401	348 «Чи це людина?», Прімо Леві	447
313 «Тривожні умови», Ціці Дангаремба	402	349 «Чорна книга», Орхан Памук	448
314 «Трістан та Ізольда»	403	350 «Чорні води», Джойс Керол Оутс	449
315 «Тропік рака», Генрі Міллер	404	351 «Чотири квартети», Томас Стернз Еліот	451
316 «Тунель», Ернесто Сабато	406	352 «Чужинець на чужій землі», Роберт Гайнлайн	452
317 «У війни не жіноче обличчя», Світлана Алексієвич	407	353 «Чума», Альбер Камю	453
318 «Убивство у Східному експресі», Агата Крісті	408	354 «Шість персонажів у пошуках автора», Луїджі Піранделло	454
319 «Убити пересмішника», Гарпер Лі	409	355 «Шляхи свободи», Жан-Поль Сартр	455
320 «Убю Король», Альфред Жаррі	411	356 «Шовк», Алессандро Барріко	456
321 «Улісс», Джеймс Джойс	412	357 «Шоша», Ісаак Башевіс-Зінгер	457
322 «Ундіна», Фрідріх де ла Мотт Фуке	414	358 «Шумовиння днів», Борис Віан	459
323 «Фальшивомонетники», Андре Жід	415	359 «Щасливчик Пер», Генрік Понттопідан	460
324 «Фауст», Йоганн Вольфганг фон Гете	416	360 «Щиголь», Донна Тартт	461
325 «Федра», Жан Расін	418	361 «Щоденник Бріджит Джонс», Гелен Філдінг	463
326 «Фрам — полярний ведмідь», Чезар Петреску	419	362 «Щоденник злодія», Жан Жене	464
327 «Франкенштейн, або Сучасний Прометей», Мері Шеллі	420	363 «Юлія, або Нова Елоїза», Жан-Жак Руссо	465
328 «Фуга смерті», Пауль Целан	422	364 «Я обслуговував англійського короля», Богуміл Грабал	466
329 «Фуенте Овехуна», Лопе де Вега	423	365 «Якщо подорожній одної зимової ночі», Італо Кальвіно	468
330 «Хамсе», Нізамі Гянджеві	425	Показчик авторів	470
331 «Хвороба Кітахари», Крістоф Рансмайр	426		
332 «Химерна історія доктора Джекіла і містера Гайда», Роберт Луїс Стівенсон	427		
333 «Хитромудрий ідалго Дон Кіхот із Ламанчі», Мігель де Сервантес	429		

ГАННА УЛЮРА

**365. КНИЖКА НА КОЖЕН ДЕНЬ,
ЩОБ СПРАВЛЯТИ ВРАЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ЛЮДИНИ**



Ілюстрації *Крістини Золотарьової*


Відповідальний редактор *Олександр Михед*
Літературна редакторка *Антоніна Ящук*
Дизайн та верстка *Микола Ковальчук*

Підписано до друку 29.05.2018 р.

Формат 60×90 1/8. Ум. друк. арк. 60.

Друк офсетний. Наклад 1000 прим.

*В макеті використано шрифти «FF More», «Circe», «Questa Grande»
та «FF Mach», відповідно до умов офіційної ліцензії Adobe Typekit*

ArtHuss 

Видавництво «ArtHuss»

04214, Київ, вул. Героїв Дніпра, 62, кв.31

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 5964 від 23.01.2008 р.

+38 (044) 430 15 49

www.arthuss.kiev.ua

huss 

Надруковано «Фамільна друкарня Huss»

04074, Київ, вул. Шахтарська, 5

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3165 від 14.04.2008 р.

+38 (044) 587 98 53

info@huss.com.ua

www.huss.com.ua





4 континенти, 60 країн, 365 книжок,
деякі з них ви точно читали, а деякі — точно ні.

Географія: Європа, Азія, дві Америки й Африка.

Політика: країни малі й великі
в усіх сенсах цього слова.

Історія: від Давньої Греції
через середньовічну Японію
до європейських двотисячних.

Тематика: любов і ненависть,
правда і вигадка, пошук національного
голосу, фемінізм, секс, подолання
травм і ще багато іншого.

Розташування: за абеткою,
звідси прецікаві рими та
перегуки-контрасти.

**365 захопливих новел
про 365 захопливих книжок.**

100 ексклюзивно точних колажів
від Крістіни Золотарьової.

ArtHuss 

ISBN 978-617-7518-56-2



9 786177 518562 >