

Можна лише обігрувати ці структури, виносити їх на поверхню, як робить Дж.Барт у “Беллерофоніаді”. За його словами, рецензенти роману “Торговець дурманом” завважили, що доля його героя “... розгортається за схемою міфічно-легендарної героїчної пригоди, як її описали лорд Реглан чи Джозеф Кембелл. Насправді до того я увявлення не мав про існування цієї схеми... але вивчив ці праці, отож мій наступний роман – “Козлюнак Джайлз” – виявився свідомою та іронічною переоркестровкою Пра-міфу”³⁴.

Як бачимо, роман Дж.Барта “Химера” засвідчує, що постмодерна література стоїть поза авангардно-модерністським конфліктом бунту проти/збереження традиції. Водночас вона вже не розглядає традицію як великий наратив. У ситуації перенасичення літератури, коли “все сказано”, постмодернізм звертається до традиції як до сховища тем, мотивів, жанрів, прийомів оповіді, які можна “переоркеструвати”, виходячи із сучасних потреб. Зв’язок із традицією постмодернізм реалізує через інтертекст, найчастіше іронічно, пародійно. Позиція постмодерніста – це позиція не-наївного митця, що усвідомлює “зробленість” літератури, а тому обігрує й виносить на поверхню традиційно приховані прийоми конструювання літератури.



³⁴Барт Дж. Химера. – С. 242.

Тетяна Михед

МІФ ПРО ЕДЕМ У ПРОСТОРИ АМЕРИКАНСЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

“Батьки-засновники”, відбуваючи до Нової Англії, бачили себе обраними Господом для побудови Його царства в Массачусетсі й вивіряли біблійським текстом кожний свій крок. Для них майбутнє було так само ясне, зрозуміле й відкрите, як та земля, що лежала перед ними, – це був Едем і водночас Новий Єрусалим, що навіть просторово дистанціювались від вад Старого Світу.

Присутність тубільного населення, за всієї неоднозначності ставлення першопоселенців, трактована за Біблією, тільки підтверджувала близькість до Едему. З одного боку, індіанці бачились як утілення Зла (“чорні дияволи”), що, як відомо, виступає одним із компонентів райського саду. З другого – це були благородні невинні істоти, сама оголеність яких нагадувала Адама і Єву перед гріхопадінням.

Структура суспільства, яке будували “батьки-засновники”, надала нових обрисів земному раю. Концепт Судного Дня в більш-менш тісному поєднанні з міфом був покладений в основу секуляризованого суспільства, сформувавши етичні засади Нового Світу.

В американському суспільстві міф про Едем оприявнюється, на думку Ч.Сенфорда, у перетворенні диких хащів на продуктивні ферми, у переході політики від провінційної обмеженості до світового лідерства і, безперечно, у літературі¹.

Цілком усвідомлюючи, що, за відомим висловом Г.Адамса, міф про Едем – це “єдина шпулька, на яку можна намотати нитку минулого, не розірвавши її”, вважаємо аналіз вияву цієї абстрактної формули в літературі американського романтизму досить

¹ Sanford C. The Quest for Paradise. Europe and the American Moral Imagination. – Urbana: University of Illinois Press, 1981. – P. 74-133.

показовим для ілюстрування того, як, утілюючи її в життя, оперуючи нею й водночас трансформуючись під її впливом, Америка набувала звичних сьогодні обрисів.

Слід зазначити, що, на протигагу традиційній християнській рецепції, американські пуритани в XVII ст. істинним садом Господнім вважали не культивовані насадження, що уособлювали, на їхню думку, пиху, спокусу й суєтність, а довколишній дикий світ, саму Природу, яку слід було водночас і завоювати, і декодувати. Отож одним із константних мотивів літератури американського романтизму стає творення простору як частини нового постійно оновлюваного ландшафту. Американським райським простором можна мандрувати безкінечно, обираючи нові й нові стежки. Оскільки до центру пуританського саду – умовного Дерева Пізнання – завжди приходиш новою дорогою, то в топосі Едему завжди зберігається ця потенційна прегнантність новизни. Саме тому (і не тільки) образ саду, створений американською романтичною літературою, має принципово інший характер, ніж у європейській літературі середини XIX ст.

У 1840–1850-х роках, у період розбудови міст, формування урбаністичної культури, цей образ у літературі Європи стає втіленням життєдайності природи, антиподом бездуховності урбанізму, метонімічною мізансценою, що імпліцитно характеризує суспільство, чи метафорою, що евокує етичні рефлексії. Символічний потенціал образу інтенсифікується його міжкультурним характером, експлікованим у творенню ним континуумі, він пульсує на межі природи та мистецтва як породження і вияв того й того. За справедливим твердженням Г.Фіннея, образ саду в літературі XIX ст. національно маркований. При цьому вчений виокремлює два його типи: сад – еротична схованка французького роману і сад – етичний конструкт, створений німецькою літературою. Німецький образ, на протигагу французькому, увиразнює не природний, а культурний аспект, адже втілює виплекану Гете ідею самокультивування. Як приклад, можна назвати твори Іммермана та Отто Людвіга². Англійський варіант саду, який спостерігаємо у творах Ш.Бронте, Ч.Діккенса та Дж.Еліот, на думку американського науковця, – це своєрідна паралель до мотиву біблейського гріхопадіння, адже найчастіше фігурує як виразне тло в зображенні переходу від щасливого невідання дитини до гіркого знання й досвіду дорослого світу³.

Своєрідність оприявлення американської парадигми Едему заклад один із перших канонічних творів американської літератури – “Ріп Ван Вінкль” В.Ірвінга. Наративна стратегія його набула своєрідної канонізації, ставши певною мірою тим шаблоном, за яким вибудовувались сюжети інших, не менш значущих і знакових для американської літератури творів, зокрема багатьох оповідань і романів Н.Готорна, а також новел і віршів Е.А.По. У більшості з них головний герой, мандруючи в пошуках прихистку чи нових знань до місця, що в текстовому просторі позірно маркується як “парадиз” чи принаймні як “пастораль”, повертається звідти, утративши впевненість у своїх знаннях про світ. На думку Дж.Хардта, “визначальне в американській інтерпретації Едему не так гріхопадіння, як те, що після цього людина починає усвідомлювати неможливість досягнення абсолютного знання навіть за умов перебування в Раю”⁴.

“Ріп Ван Вінкль” В.Ірвінга починається з опису могутніх і величних Каатскільських гір, в яких головний персонаж твору шукає прихистку від своєї розлюченої дружини. Але це їх другорядна функція; основне ж те, що вони, “піднесені на вражаючу височінь”, “панують над довколишньою місцевістю”: “Будь-яка пора року, будь-яка зміна погоди, більше того, кожна година протягом дня вносить зміни в чарівні фарби і обриси цих гір, так що господині – чи з ближніх околиць, чи здалеку – дивляться на них, як на досконалий барометр”⁵. Такими бачаться гори з фіксованого

² Finney G. Garden Paradigms in 19th Century Fiction // *Comparative Literature*. – 1984. – Vol. 36. – P. 21-22.

³ *Ibid.* – P. 23-25.

⁴ Hardt J. Dobs in the American Garden // *Nathaniel Hawthorne's Young Goodman Brown*. – Philadelphia, 2005. – P. 34.

⁵ *Irwing W. Works*. – N.Y., 1880. – Vol. XVI. – P. 51. Далі сторінку зазначаємо в тексті.

місця перебування Ріпа та його односельців в обжитому просторі селища. Коли Ріп, такий собі американський Адам із чітко вираженою відразою до фізичної праці, “непомітно для себе піднімається високо в гори”, тобто входить у інший, невідомий доти природний вимір, він уперше бачить “величезну рівнину, вкриту густим лісом, що простягся на десятки миль”, бачить “глибоку, затиснену горами улоговину, дику, пустельну, настобурчену, дно якої, завалене уламками скель, що нависають над ним, ледве освітлювалось відблиском променів сонця” (58-59). З цього “другого погляду” вперше в тексті оприявнюється можлива дисгармонія в “досконалих барометрах” гір. З цієї “улововини” до Ріпа долинає голос, який називає його на ймення. Ріпу вперше здається, що “уява, певно, зраджує його” (59). Це відчуття посилюється, коли він разом із незнайомцем виходить на улоговину, “схожу на маленький амфітеатр”, і бачить людей, які поводяться якось дивно, до того ж одягнені вони в незвичний для нього одяг; довколишність змінилась, світ став “дивним і незбагненим”. У цьому поки що ледве зміненому світі переповнений почуттями Ріп засинає, а прокидається вже в тотально іншому просторі. І він не розуміє, що сталося; не розуміє, чому заіржавіла рушниця, куди подівся пес і чому зацімліло тіло. Ще дивнішою і тривожною видається Ріпові зміна ландшафту. Знайомі і зрозумілі вчора гори тепер стояли, як стіна, а “зверху легкою стрічкою піни падав потік, стікаючи у простору водойму, глибоку і чорну, загорнену в тінь лісу, що ріс довкола” (64). У цьому фрагменті важливе значення для інтерпретації міфу про Едем має епітет *impenetrable*, багатозначна семантика якого акцентує, по-перше, непроникливість, а по-друге, “незрозумілість”, або щось таке, що не піддається розгадці. Водночас у фізиці *impenetrable* означає властивість, згідно з якою тіла не можуть бути в одному місці в один і той самий час⁶. Невідомо, яке з цих значень було основним для Ріпа, але зміна довколишнього світу настільки вразила його, що він починає усвідомлювати свою чужість у ньому, навіть починає думати, чи це не чаклунство (65). Відчуття цього особливо посилюється, коли він повертається в селище, де теж усе змінилося: “Чужі імена на дверях, чужі обличчя у вікнах — усе стало чужим” (67). Тут не йдеться про зрозумілу в історичному часі суспільно-політичну еволюцію: романтик В.Ірвінг радше говорить про завважений і прокреслений ним трагічний конфлікт між усталеним знанням про світ і його релевантністю щодо реальності. Спроба повернення до пуританського парадизу закінчилася для героя Ірвінга втратою свого місця, дисгармонія “едему” гір обернулася внутрішньою дисгармонією й не стала справжньою трагедією лише тому, що Ріп не був не тільки філософом, а й навіть сільським мудрагелем. Він, радіючи зникненню дружини, не дуже переймається ситуацією і швидко адаптується до нових умов, полишаючи читачеві пошуки відповідей на питання: чи були гори “досконалим барометром”, а чи з самого початку були “непроникними”, а власний досвід Ріпа — лише манюю чи невибагливою побрехенькою? Залученість конструктів міфу про Едем, відкритість фіналу і свідомо непрояснена автором, “огорнена тінню” загадковість сюжету надають творові й романтичної двовимірності, й універсального символічного змісту, спонукаючи до творення нових гіпотез.

Готорнове оповідання “Молодий праведник Браун” позірно вибудовується за тією ж сюжетною моделлю. Парадигму Едему автор використовує на властивому своїй творчій манері алегоричному рівні.

Як і Ріп Ван Вінкль, праведник Браун, хоч і з інших мотивів, залишає свою дружину, як йому здається, у безпеці, серед пуритан, і починає нічне паломництво до лісу, ідучи назустріч спокусі знаннями, що обернулося для нього зневірою у Вірі — як у дружині, що носить емблематичне ім'я, так і у власній метафоричній духовності. Лісова стежка, якою він іде, — це алегорична паралель його очікуваному моральному падінню: “Він обрав похмуру і безлюдну дорогу, у тіні найпохмуріших дерев лісу, що заледве розступалися, аби пропустити вузьку стежину, і одразу змикалися за спиною. Важко уявити собі відлюдніше місце; але в подібній відлюдності існує та особливість, що мандрівець не знає, чи не

⁶ *Websters's New Universal Unabridged Dictionary*. 2nd ed. — N.Y., 1979. — P. 912.

причаївся хтось за незчислими стовбурами і у плетиві густого гілля, і, самотньо йдучи дорогою, він проходить, можливо, крізь непомічений ним натоп⁷”.

Браун починає свій шлях на заході сонця, що натякає на сумнівний характер його намірів. Він сам це розуміє, бо, приховавши свій задум від Віри, повторює шлях прародительки Єви, яка приховала від Адама знайомство зі спокусником, але водночас сподівається, що ранок принесе з собою можливість відновити традиційний і звичний стан гармонійного суспільного й подружнього життя, що убезпечувався щасливим невіданням. У зображенні Готорна лісова стежка стає для Брауна і мандрями у глибині власної душі, і дослідженням власної людської природи, і пошуком істинних засад своєї духовності й віри. У хащах пуританського Едему й пуританської душі ця стежка стає все вужчою, звивистішою і страшнішою. Віддалення від Віри стає відходом від віри і в епістемологічному, і в теологічному сенсах, ведучи Брауна до непевності, сумніву й остаточної зневіри, принаймні в людях.

Похмурий ліс, безлюдність якого виявляється так само оманливою, як позірна самотність Брауна, обрамляє фізичні й духовні блукання праведника, що, очевидно, говорить про незбувну гріховність людини, зумовлену самою її природою.

У “найтемнішому місці лісової гущавини”, “особливо темній там, де йому довелося йти”, праведник Браун зустрічає свого спокусника, зовнішній вигляд якого, усевідання, манера говорити, подальша поведінка, а основне посох, подібний до “великої чорної змії”, безпомилково свідчать про його диявольську природу. Браун, подібно до Ріпа Ван Вінкля, не певний у своїх візіях і відчуттях, отож заспокоює себе тим, що це, можливо, обман (76). Лише кульмінаційна сцена жахливої гармонії сатанинської меси змушує його визнати ту правду, від якої він утікав, але втікаючи, тим не менш, прийшов до неї. Він волає до неба “голосом, пройнятим жахом і відчаєм”. Але це самотнє волавання поглинає гамір багатьох голосів. Занапащений Едем стає гротескною пародією молитви творіння, виявом нищих нестримних інстинктів і свідомого падіння лицемірної пуританської громади.

Те знання, яке здобув Браун у лісі, викликало в нього драматичні сумніви в істинності й відповідності реального позірному, репутації людини її сутності, форми – змісту, а отже, сумніви в істинності Віри. Браун, як і Ріп, не знає достоту, що з ним відбулось у лісі, як, здається, не знає цього й наратор: “Так що ж, праведник Браун просто заснув серед лісу і відьомське зібрання тільки примарилось йому?” (82). З історії Брауна стає зрозумілим, що його праведність і віра тримались на його невіданні. Він почасті усвідомлює це, але не знає, що робити з новим знанням, відкритим силами зла і спокуси. Виявилось достатнім один раз зійти з праведної стежки, щоб назажди втратити спокій і душевну гармонію, як про це й попереджав міф про Едем.

Світогляд Брауна, як і пуританський світогляд загалом, ґрунтувався на чіткій поляризації добра і зла, чорного і білого, але ніч у лісі переплутала ці кольори, перетворивши праведника на “суворого, сумного, похмурого мисленника, недовірливу, якщо не розпачливу, людину” (89). Відчай і зневіра Брауна – наслідок його власного гріхопадіння, хоч, звісно, Готорн, удаючись до алегорії, говорить про обмеженість і нерелевантність людського знання як такого. Нарація Готорна формує відчуття амбівалентності й непевності людського буття, навіть коли воно має місце в локусі Едему. Ініціація збагатила Брауна лише частковим знанням, неповнота якого не дає йому почуватися мудрим або щасливим. Вочевидь, що своїм сюжетом і особливою формою наративу, зумовленою функціонуванням конструктів Едему, твір Готорна наводить на думку, що епістемологічний сумнів стає на заваді реалізації по-справжньому едемного екзистенціування.

Серед лісу розгортається й дія оповідання Готорна “Майське дерево Меррі-Маунта”. Досить вільно оперуючи фактами історії Нової Англії, автор знехтував згадкою про те, що історична факторія не була місцем веселих розваг: “розташована на південному узбережжі, там, де тепер Квінсі, факторія Меррі-

⁷ *The Centenary Edition of the Works of N.Hawthorne.* – Columbus: Ohio State UP. – 1978.– Vol. X. – P. 81. Далі сторінку зазначаємо в тексті курсивом.

Маунт спеціалізувалась на торгівлі хутром і купецьких справах і аж ніяк не викликала враження суцільного святкування⁸. Оминаючи торговельну сферу діяльності факторії, Готорн натомість створює образ місця, де відбувалося свято на честь Майського дерева з символічним пошлюбленням майських короля й королеви. Органічність і природність цього свята акцентується описом природи, що на початку перебуває в повній злагоді з людиною. Як слушно зауважив Г.Тейлор, “готорнівська людина, входячи в “жахну хащу”, підпорядковує її своїй волі і плану і трансформує її крок за кроком, поки, зрештою, не отримає світ, що відповідає її образу й контролюється нею”⁹. Тому-то довколишня природа в “пуританських історіях” письменника часто набуває ознак, властивих доміантній групі поселенців.

Історія про Меррі-Маунт починається зі вступної зауваги, що на той час “радість і похмурість змагались за владу” (121). Якщо для поселенців, які брали участь у святкуванні, природа подарувала “квіти і цвітіння, ... і вони були такі свіжі і вкриті росю, що здавались зрощеними чарами” (121), то під впливом лишень самої присутності пуритан вона стає “землею захмарених образів, важкої праці, вічних молитов і псалмів” (122). Коли пуритани дивились зі своєї лісової схованки на розваги мешканців Веселої Гори (дослівний переклад назви Merry Mount. – Т.М.), то, за Готорном, і в природі “поокремі з цих чорних тіней набували людських обрисів” (124). Тому, коли пасторальне свято змінюється сценою пуританського суду, то й основе гілля використовується для покарання грішників, в яких пуритани вбачають уособлення “тих диявольських і зруйнованих душ, якими вони звикли населяти чорну хащу” (124, 127). А коли Ендікотт, “найсуворіший з усіх пуритан” (123), гнівно таврує легковажні розваги й веселощі, змінюється й тональність новоанглійського ландшафту: ліс, що був місцем радості, в одну мить стає “спустилим” і “сумним” (128). На нищення Ендікоттом Майського дерева, символу радості й родючості, природа реагує потемнілим небом, густішою чорнотою лісових тіней (121), а сама сцена, на думку Дж.Хардта, нагадує опис природи під час розп’яття Христа (112).

Втративши свій Едем, поселенці приречені суворою пуританською реальністю на важку працю під наглядом всевидячого і безжального Ендікотта. “Майські король і королева”, новітні Адам і Єва, “пішли дорогою спасіння, підтримуючи один одного в цій багатотрудній дорозі, і жодною думкою не пошкодували за суетністю і марнослав’ям, що царювали колись у Меррі-Маунті” (134). Увиразнена Готорном алюзивність Мільтонового “Втраченого раю” відсилає водночас і до засновників нової віри, які з переслідуваних в Англії перетворились на переслідувачів у Новій Англії, і відлунює біблейською компонентою, майстерно використаною англійським поетом.

Взявши до уваги увиразнений підзаголовком – “A Parable” – притчовий характер твору, можна з достатньою вірогідністю говорити про те, що в ньому йдеться про приреченість спроб як відродження Едему в пуританській реальності, так і повернення в нього.

Роман Готорна “Багряна літера” продовжує розвиток міфу про Едем у його пуританському трактуванні. Занапащена жінка Естер Прінн, засуджена пуританською громадою, іноді шукає душевний спокій серед лісу, безлюдність якого гармоніює із самотністю її душі.

Ліс довкола Естер, як і її душа, “теж мав свої темні стежки і відкривав їх перед нею, щоб пустеля її душі могла знайти злагоду з людьми, чиї звичаї й життя були чужими закону, що прокляв її”¹⁰. Затишно й комфортно почувається в лісі, серед його тіней і сонячного проміння, і донька Естер Перл.

У лісі їх зустрічає Дімсдейл, і саме під захистом природи троє людей, роз’єднаних громадою і об’єднаних спільним гріхом, можуть вільно спілкуватися. Тут Естер може відкрити свою жіночу сутність перед чоловіком, якого кохає і якому пропонує план спільного порятунку.

⁸ Taylor J. Hawthorne’s Ambivalence toward Puritanism. – Logan, 1995. – P. 30.

⁹ Ibid. – P. 51.

¹⁰ La Plante E. American Jezebel. The Uncommon Life of Anne Hutchinson, the Women Who Denied the Puritans. – N.Y., 2004. – P. 368. Далі сторінку зазначаємо в тексті.

У цей “прохолодний і похмурий” день їхньої зустрічі ліс з обох боків стежки стоїть “чорний і густий” (468); маленька Перл намагається спіймати сонячний промінь, який зникає, коли підходить Естер і простягає до нього руку. Естер — домінантна постать, а, за Готорном, саме така постать має вирішальний вплив на характер пейзажу. Тому, коли Естер сідає на струхлявіле дерево, довколишній світ набуває похмурих темних кольорів, уособлюючи затаєні загадки її минулого й сучасного життя, нагадуючи про це “сум’яттям дерев і підліску, і тут, і там, величезною скелею, вкритою сивими лишайниками. Усі ці гігантські дерева та валуни, здавалося, були рішуче налаштовані зберегти таємницю цього маленького джерела, побоюючись, певно, що завдяки своїй невпинній балакучості він може виказати історії з самого серця старого лісу, звідки він витікав, чи відобразити свої одкровення на гладенькій поверхні ставка” (471-472).

Естер не тільки спостерігає довколишній світ, а й стає органічною часткою природи, бо насправді вона — “природна людина”, що живе, дослухаючись до своєї натури і до внутрішнього, вродженого відчуття справедливості, що не узгоджується з суворими приписами пуританської громади. Тільки в позірному замкненому, наче сад Едему, мікрокосмі лісу Естер може бути собою. На якусь мить це дозволяє собі й Дімсдейл. Саме в оточенні природи персонажі відновлюють свої первісні стосунки, неможливі в пуританській громаді, і, спокушені можливістю приховати свій гріх, мріють про втечу з Бостона. “Почнемо все спочатку!” (474) — закликає Дімсдейла Естер. Усамітненість природи не тільки захищає їх таємницю і дає змогу вповні відчувати як любов, так і відданість одне одному, а й підтримує й надихає Естер на втілення її плану (202-203).

Проте вихід із безпечного лісового едему супроводжується зловісними передчуттями Дімсдейла та сумнівами в істинності того, що відбулося. Вони тривожать Естер уже наступного після знаменної зустрічі дня, коли вона спостерігає за участю Артура в інавгураційній церемонії губернатора — його позиціонуванні в мейнстрімі пуританського соціуму. Локус Едему в даному разі може слугувати лише тимчасовим прихистком, але його дія редукується під потужним впливом знання й поведінкових моделей, закладених домінантним соціальним середовищем.

Доля Естер була пророкована ще на початку твору, коли вона виходить із в’язниці, перед якою розкинулась “поросла бур’янами, амарантом, дичкою та іншою потворною рослинністю” (38) галявина як уособлення суспільної інституції, створеної людиною для ув’язнення власної злочинності. А поруч із входом до в’язниці квітне дикий трояндовий куц — один із найзагадковіших символів Готорнового твору. Трояндовий куц, точніше шипшина, можливо, був залишком “суворої дикої хащі”, що вцілів “після того, як загинули величезні сосни та дуби, що раніше вкривали його своєю тінню”, а, можливо, він виріс після того, “як там ступала нога святої Енн Хатчінсон” (39). Поєднання образу шипшини, ознаки нецивілізованої, тобто невідкладної насильницької християнізації природи, і спогаду про відому сучасникам Готорна Енн Хатчінсон максимально інтенсифікують конотацію сцени виходу Естер із в’язниці. По-перше, імпліцитно залучається хай і зневажена пуританством, але вагома в універсальному християнському духовному просторі знаковість троянди як квітки Діви Марії (з доби Середньовіччя у християнській іконографії троянда вважається основною квіткою райського саду), а саме: в образі мадонни з дитям, свідомою як власної долі, так і долі свого дитяти, уперше з’являється Естер. Мотив страждання ампліфікується як невизначеністю кольору квіток шипшини, бо червона троянда — символ християнського мучеництва, так і натяком на долю пуританської святої. Історична Енн Хатчінсон виступила проти пуританської громади Бостона, дозволивши собі власне коментування сакрального тексту на щонедільних зібраннях жінок. Її звинуватили в ересі й ув’язнили за ніби-то сповідування свободи християн від будь-яких моральних норм. Пізніше Енн Хатчінсон загинула під час набігу одного з індіанських племен, що надало її постаті мученицького ореолу (принагідно додаю, що до нащадків Енн Хатчінсон належать три американських президенти — Франклін Д. Рузвельт і обидва Буші)¹¹.

¹¹ Див.: *La Plante E. American Jezebel. The Uncommon Life of Anne Hutchinson, the Women Who Denied the Puritans.* — N.Y., 2004. — P. 34.

Дехто з американських істориків літератури вважає, що сцени переслідування й суду над Естер Прінн певною мірою повторюють епізоди з життя Енн Хатчінсон¹².

Отже, шипшиновий куц, уособлюючи водночас уперту сваволю природи й незалежність думки та дій визнаної американської святої, стає символічним знаком протесту проти загальної стандартизації мислення та поведінки, чого імперативно домогалась пуританська спільнота. Естер позірно покійно й водночас із викликом іде назустріч своїй долі і своїм стражданням, і лише тимчасове повернення до прихистку в Едемі приносить їй таке ж тимчасове забуття. Усвідомивши неможливість змінити свою долю, жінка повертається у великий світ, де діють непорушні закони, які відмежували її від кохання і щастя, навіки закарбувавшись у багряній літері на спільному надгробку (над могилами Естер і Дімсдейла. — *Т.М.*) як “вічно палаюча цятка світла, тьмянішого за будь-яку тінь” (186).

Проаналізовані твори Готорна дають змогу говорити про властиву письменникові певну “ритуальну типологію” райського саду, що характеризує Америку як націю, що опікується своєю мораллю. Мотиви цього саду, потрактованого національною пуританською свідомістю як хаща чи моральна пустеля, мотиви паломництва, здійснюваного до нього проповідником або праведником, гіркі наслідки здобутого знання, що веде до переосмислення всіх життєвих цінностей і настанов, свідчать про активне модерне функціонування біблейського топосу. Якщо згадані твори лише імплікували певний скепсис Готорна стосовно національної ідеї віднайдення-відродження американського Едему, то новела “Донька Раппачіні” наштовхує на чіткіші висновки.

Місце дії цього твору — справжній сад з усіма властивими йому атрибутами, такими як фонтан, буйні куці й мармуровий портал, що виконує функцію стіни, забезпечуючи обов’язкову замкненість локусу. Готорн досить виразно маркує просторову організацію новели, надаючи дії театралізованого характеру. Джованні спершу дивиться на сад і на Беатріче з вікна, наче з театральної ложи, а потім спускається (“робить крок уперед”) на своєрідну сцену, щоб долучитися до дії. Посутньо те, що Готорн взаємопов’язує, синхронізує розгортання цих двох сюжетних мотивів — мотиву саду, оточеного мармуровим порталом, і самої драматичної дії. Як і завше, він опікується найосновнішим у своїй літературній діяльності, власне, тим, що турбувало і його співвітчизників: наскільки адекватно вони позиціонуються в типово райському локусі, яким виступає чи то вигаданий сад Раппачіні, чи Новий Світ Америки. Що саме це — імпліковане надзавдання твору, засвідчують два вступних абзаці, котрі, на кшталт передмови, як і в “Багряній літері”, становлять невід’ємну складову тексту, на жаль, часто нехтувану видавцями і критиками.

Якщо повернутись до історії публікації новели, то умовна передмова супроводжувала перше видання 1844 року. На вимогу видавця Готорн вилучив її з видання збірки “Мохи старого дому” 1846 року, але домігся її поновлення в публікації 1854 року. Для С.Берковича, одного з найпроникливіших сучасних дослідників американської літератури, ця наполегливість письменника слугує доказом властивого американським романтикам прагнення “поєднати особисте з суспільним, розуміючи реалізацію суспільної мети як спосіб досягнення особистих цілей”. В аспекті нашого дискурсу важливо те, що С.Беркович наголошує на цьому як на одній із визначальних форм вияву національного міфу Америки взагалі і міфу про Едем зокрема¹³.

У вступних абзацах твору такий собі пан М. де Льобепін (*M. de l’Aubepine*, а *l’aubepine* — французький відповідник англійського *Hawthorne* (глід), що натякає на приховану фігуру автора) говорить про любов до використання алегорій у своїх творах і, перераховуючи їх, наводячи назви Готорнових праць (власне, у перекладі французькою мовою), зазначає, що вони потребують для правильного розуміння “належного кута зору” (546). Цей “належний кут зору” очікується й вимагається від читача, для якого досвід героя новели Джованні — чергова парабола-ілюстрація мрії про американський едем.

¹² *Anderson N.* “Rappaccini’s Daughter: A Keatsian Analogue?” // *PMLA*. — LXXXIII (1986). — P. 156-158; *Ashton J. and Whyte T.* *The Quest for Paradise*. — San Francisco, 2001. — P. 34.

¹³ *Berkovich S.* *Puritan Origins of the American Self*. — New Haven, 1975. — P. 136, 169, 173.

Оселившись у “високій і похмурій кімнаті старовинного будинку”, Джованні, визирнувши у вікно, побачив “сад із величезною кількістю рослин, за якими, певно, доглядали з надзвичайною увагою”, і поцікавився: “Чи цей сад належить господареві?” Так одразу через відповідь старої служниці — “Сад вирощений руками знаменитого доктора Раппачіні... Ви можете часто побачити його за роботою в саду, а, можливо, і його доньку, коли вона збирає дивовижні квіти, які там ростуть” — актуалізується назва твору й задіюються кілька компонентів міфу про Едем (547). Присутність Беатріче — органічної і невід’ємної частини саду — детермінує його характер.

Готорн забезпечує Джованні (і читача) різними варіантами прочитання метафори саду — від літературних ремінісценцій Овідія, Данте, Спенсера, Мільтона чи Шеллі (ця тема ґрунтовно й майже вичерпно осмислена готорнознавцями¹⁴) до виразно біблейських, зокрема “Книги Буття” й “Одкровення”, відлунюючи мотивами і образами з “Пісні Пісень”. Сама інтерпретаційна парадигма служить провокативним викликом, змушуючи добирати і обирати відповідний (а чи правильний?) кут зору. Упродовж твору Джованні намагається це зробити — “протираючи очі” (550), покладаючись на чуттєвий досвід, на раціоналізм мислення (“триматимусь найраціональнішого погляду на це” (553), ставлячи експерименти, — щоб адекватно декодувати завважений ним симбіоз дівчини й саду.

Питання Джованні про те, “чи не був цей сад Едемом сучасного світу?” (552), максимальна значуща в тексті. Юнак відчуває, що розв’язання загадки допоможе йому зрозуміти і Беатріче, і себе. Здогад про Едем лежить на поверхні й тому, що “сади Падуї — одні з найдавніших в Італії”, і тому, що мармуровий фонтан невпинно наповнював “водою басейн, звідки вона витікала, аби напоїти рослини, що потребували, певно, багато вологи для свого величезного листя...” (553). Ототожнення доктора Раппачіні із “сучасним Адамом”, який “так гостро відчуває зло в рослинах, вирощених його власними руками”, імпліцитно натякає на усвідомлену біблейським Адамом заборону їсти небезпечні плоди райського саду. Кожен із трьох основних персонажів новели так чи так декларує бачення саду як власного світу: “Певно, що життєвий досвід Беатріче був обмежений цим садом”; для Джованні “сад більше не був випадковістю,... але цілим світом, в якому, можна сказати, він жив”, а про свого батька Беатріче говорить: “Цей сад — його світ” (551, 558, 562).

Біблейський Едем таїв і позитивні, і небезпечні потенції для його мешканців, так само й сад Раппачіні був водночас і благословенням, і прокляттям залежних від нього людей. Неоднозначність алегорії проковує питання щодо істинної природи кожного з персонажів: хто така Беатріче — жорстока спокусниця чи жертва? А Джованні?.. наскільки свідомий він своєї участі в експериментах як Раппачіні, так і Бальоні? Зрештою, сам Раппачіні — це всемогутній творець зловісного й небезпечного саду для покарання людства чи “новітній Адам”, неспроможний вплинути на події, про що свідчать маска та рукавиці, під захистом яких він тільки й може працювати у своєму саду? Саме ця неоднозначність оприявлення Готорнового саду служить найвагомим доказом його райської природи.

Топографія саду Раппачіні також відлунює заключними сценами “Книги Одкровення” — він теж локалізується в центрі міста, а “вода з фонтану злітає в небо і весело виблискує в сонячному промінні”. Уся сцена “створює таке яскраве видовище, що його, здавалося б, має вистачити на освітлення саду навіть за відсутності сонця”, бо, як і в Новому Єрусалимі “Книги Одкровення”, “ночі вже більше не буде, і не буде потреби у світлі світильника, ані у світлі сонця, бо освітить їх Господь” (22:5). Але якщо на початку “Книги Одкровення” Іоанна Богослова йдеться про Новий Єрусалим, то згодом його місце заступає Вавилон, і не Христову наречену, одягнену в біле, згадує Джованні, а вавилонську блудницю, “вином розпусти якої впивались мешканці землі” (17:2). У “Книзі Одкровення” наслідком спілкування з “матір’ю розпусти й гидоти землі” стає “видимий знак на чолі чи на руці”. Для Джованні перше побачення з Беатріче закінчилося “відчуттям пекучого болю в руці — тій руці, якої торкнулась

¹⁴ Див.: *La Plante E. American Jezebel. The Uncommon Life of Anne Hutchinson, the Women Who Denied the Puritans.* — N.Y., 2004. — P. 34.

Беатріче, коли він намагався зірвати коштовну квітку. На руці горіла пурпурова пляма – відбиток п'яти ніжних пучок” (557). “Книга Одкровен” пропонує тільки одну можливість уникнути впливу блудниці: “Відійдіть від неї, люди, щоби її гріхи не стали вашими, щоби її виразки не стали вашими...” (18: 4-5). Джованні, отруєний і коханням, і садом, удається до останнього дієвого засобу: “Що ж, давай молитися, підемо до храму і зануримо наші пальці в чашу зі святою водою біля входу! Ті, хто прийдуть після нас, впадуть мертвими, як від чуми. Ми можемо вдатись до хресного знамення, зображуючи своєю рукою священні символи, але посіємо довкола себе смерть!” (568). Юнак згадує “священні символи”, але вони для нього тільки загальноприйнята формальність, тим більше, що він їх артикулює у стані гніву й ненависті. Він вигукує формули, але сакральний сенс їх залишається для нього закритим.

Цей епізод оприявлює важливий у художньому просторі Готорна зміст: будь-яка метафора, зокрема й сад-ліс-хаща, набуває певного сенсу лише за умови її адекватного прочитання. Едем для Готорна – не абсолютний концепт чи місце ідеального життя. Джованні чи праведник Браун, як і інші герої письменника, зрозуміли це з власного гіркого досвіду, адже запропонований їм Едем був грішним, отруєним світом спокуси, і це знання вартувало їм утрати віри в Бога, у людей, у життя і в себе. Але, зазначмо, кожен із них робив свій свідомий вибір, що на вербальному рівні Готорн увиразнює усталеним словосполученням “зробити крок уперед”, “виступити”, що стає кроком до випробування досвідом Едему.

Метафора Едему в інтерпретації Готорна має глибокий і неоднозначний зміст. Вона, активно експлуатуючи традиційні біблейські концепти, надає їм сугестивного сенсу, адресованого співвітчизникам. Саме це уможливорює апокаліптичне прочитання національної редакції міфу про Едем як одне з пропонуванних Готорном.

Аналіз згаданих творів крізь призму міфу про Едем зредукував присутні відмінності у світогляді їх авторів у наративній стратегії, у загальному інтелектуальному месиджі. Але такий аналіз став можливим саме тому, що всі ці твори об'єднані аналогічною художньо-інтелектуальною реакцією на одну з домінуючих національних міфологем, актуалізовану суспільним запитом. Соціальні катаклізми, усвідомлення відчуженого соціального розмежування, супроводжуване розумінням недосяжності обіцяного Едему, а передовсім незреалізованості чітко окресленої “батьками-засновниками” місії створення Нового Єрусалиму як зразка і прикладу для zdeградованого Старого Світу спонукали до наполегливого дошукування можливих пояснень нездатності до відродження Едему і його доцільності загалом. А чи варто людині повторювати вже пройдений шлях пізнання? Американські романтики не поділяли ні оптимізму епістемологічної впевненості Просвітництва, ні ентузіастичного поривання нації на Захід, який бачився таким собі американським парадизом.

Прикметно, що найменш виразно міф про Едем оприявлюється у творах визнаного співця американської природи Дж.Ф.Купера. Маючи в арсеналі типовий образ “американського Адама”, щирого, порядного до наївності Натті Бампо, автор зробив кілька спроб вписати його в контекст міфу про Едем. Визнана протестантами за Едем гущавина дикого й безмежного лісу, в яку заглиблюється Натті, формуючи фронтір і ведучи за собою першопоселенців, не стає для нього випробуванням раєм. Так, парадиз “Звіробоя” плюндрують, так само як і можливі його варіанти в романах “Мерседес із Кастіль” (опис “щасливої квітучої долини” Гаїті) чи “Кратер” (ідилічне життя на ізольованому острові), але не внаслідок гностичних зусиль. Герої Купера опікуються своєю цнотою й чистотою, уникаючи спокуси й відступаючи перед нею. Це виразно засвідчує епізод, коли Звіробій відмовляється від кохання Джудіт (“Звіробій”), а те, що це свідомий письменницький хід, підтверджує сам Купер у передмові до збірки “Історії про Шкіряну Панчоу”: “ідеальне життя передбачає відхід від усіх спокус цивілізованого життя”, “відхід від щоденної схильності до помилок, на які багате цивілізоване суспільство”¹⁵. Тому, як стверджує, характеризуючи свого героя, Купер у романі “Слідопит”, – “це тип людини, якою Адам міг би бути перед гріхопадінням”. Уникаючи спокус, відступаючи перед ними, Слідопит іде все

¹⁵ Maxwell D.E.S. American Fiction: The Intellectual Background. – N.Y., 1963. – P. 154.

далі на Захід, принципово відмовляючись “зробити крок уперед”, що став вирішальним для героїв Ірвінга, Готорна, По. Тільки ця втеча є, власне, спробою втечі від самого себе, бо спокуса чатує на героя, вона в нього за плечима, наче той короб із товаром, що його носить за спиною Гарвей Бірч, головний персонаж Куперового “Шпигуна”. Купер це зрозумів, написавши у своєму останньому романі “Вища Мудрість”: “Вища Мудрість визначила нам місце в умовах постійного випробування, і ми кожного разу потрапляємо під владу, яка все ще перебуває в руках Отця Зла”¹⁶.

Г.Д.Торо, обравши єдність із природою як модель власного життя, теж не знайшов у ній ознак притягального Едему. Для нього дика природа — це моральна й вільна сутність, яку саме тому й варто цінувати; це, власне, самодостатня цивілізація, принципово відмінна від людської. “Я люблю Природу і тому, що вона — протилежність людині, прихисток, де від неї можна заховатись”¹⁷, — писав Г.Д.Торо в “Щоденниках”. Або ще: “Коли я хочу відпочити, я йду до найтемнішого й важкопрохідного лісу чи до болота, що має погану славу. Я ступаю з благоговінням, наче потрапляю до святого місця, у “святая святих”. Тут міститься сила, мозок Природи”¹⁸. Попри філософічність і візуальний символізм рецепції природи, у творах Торо вона не набуває ознак міфу про Едем. Автор обмінював-ототожнив власну ідентичність із любов’ю до природи, як це зробили, можливо, Вордсворт та Роберт Фрост. Він захоплений самим процесом життя природи, споглядає її, як буддист, і радістю від побаченого щедро ділиться з читачем. Приклади романтичного пейзажу, щедро і схвильовано змальовані Купером і Торо, тільки підтверджують, що самого опису природи недостатньо для створення міфу про Едем.

Отже, американський міф про Едем починається з неясно усвідомлюваного бажання вирушити в дорогу, що мотивується різними причинами. Хронотоп умовного порога, через який переступає герой, полишаючи знайомий локус екзистенціювання або входячи до незнайомого простору, стає рубіжним для його життя й самоідентифікації. Подібно до того, як у добу Середньовіччя “будь-яке переміщення в географічному просторі стає відзначеним у релігійно-моральному сенсі” (В.Жирмунський), у романтичній літературі загалом і в американському її варіанті зокрема релігійно-гностичного виміру набувають і мандри пересічних персонажів, які нічим надзвичайним не вирізняються. Подорож або дорога для них починається як звичайна побутова подія, що несподівано обертається випробуваннями чи спокусою і поступово набуває символічного змісту, маркуючи шлях героя до пізнання самого себе й через себе — світу.

Властива романтичній поетиці фрагментарність у літературі американського романтизму складається в мозаїку позірно систематизованого знання, у нашому випадку — організованого структурою і логікою міфу про Едем. У пошуках аргументів його валідності романтичний герой, руйнуючи райський локус, втрачає свою цілісність. У кінцевому пункті життєвого призначення, позначеному руйнацією звичного знання, відбувається не тільки розпад схеми життя, а й трансформація самого героя. Втрачаючи колишню впевненість, він відкриває для себе світ зовнішніх і внутрішніх суперечностей. “Всесвіт, — писав Емерсон, — це матеріальне втілення душі”, отже, отриманий у кінцевому підсумку “великий” космос стає віддзеркаленням космосу внутрішнього, який, завдяки едемичному досвіду, набув чітких і виразних ознак.

Тому американський міф про Едем конститується водночас двома прямо протилежними тенденціями: стверджувальною і регресивною. Образ Едему — це образ жадання і образ звільнення від нього, образ самореалізації і відмови від неї. Утім, можливо, пошуки Едему чи райського саду назавжди приречені залишатися “довгою обхідною дорогою до Нірвани”.

м. Ніжин

¹⁶ *Ibid.* — P. 79.

¹⁷ *Thoreau H.D.* Early Essays and Miscellanies. — Princeton, 1975. — P. 9.

¹⁸ *Ibid.* — P. 32.