

# Зарубіжна література

Максим Нестелеєв

УДК 82.04 + 811.111 + 809.7

## ТВОРЧІ ПОШУКИ ВІЛЬЯМА ҐЕДДІСА В КОНТЕКСТІ АМЕРИКАНСЬКОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

У статті розглянуто творчість Вільяма Ґеддіса в контексті американського постмодернізму. Проаналізовано ідейно-тематичні творчі пошуки письменника. Прозу Ґеддіса (від "Впізнавання" до "Аґапе аґов") висвітлено як процес поступового розчарування в Американській мрії за часів згубної корпоратизації світу. Символом цього занепаду для митця стає механічне піаніно, про феномен якого він розмірковував усе своє життя.

*Ключові слова:* постмодернізм, мотив, ентропія, роман, діалог.

*Maksym Nesteliev. Art – business – religion – law: William Gaddis's postmodernistic searches in the context of American literature*

The William Gaddis's works are explored in the article in the context of American postmodernism. The ideological and thematic writer's creative searches have been analyzed. William Gaddis's prose (from "The Recognitions" to "Agapē Agapē") refers to a process of gradual disillusionment with the American dream at the times of fatal corporatization of the world. The writer's symbol of this decline is a mechanical piano as a phenomenon that Gaddis pondered all his life.

*Key words:* postmodernism, motif, entropy, novel, dialogue.

Вільям Ґеддіс – визначний американський письменник-постмодерніст. Його твори – це майстерно скомпонована мозаїка з точних і неточних різномовних цитат (переважно з англійської, німецької, французької й італійської літератур), прямої мови, поданої як потік свідомості, чи, частіше, діалогів, записаних досить незвично для його рідних читачів: не в лапках з нового рядка, а з абзацу та тире, як, приміром, у нашому синтаксисі або в "Уліссі" Джойса (що одразу завважили в американських оглядах). Після першого, майже традиційного роману, письменник захопився полілогами, намагаючись уникати зайвих, на його погляд, вказівок, хто до кого говорить, прагнучи так ніби зовсім усунути можливість авторського втручання до сюжету. Згодом написання текстів перетворилося для нього на технічний процес склеювання різноманітних фраз, висловів, афоризмів і уривків, коли форма ставала подеколи важливішою за зміст. Усе це призводило до непорозумінь із критикою та читачами, що відбивалось передовсім на нерозпроданих накладах його книжок. "Великий невідомий американський письменник" – таким був влучний, хоч і сумний заголовок одного з некрологів на прозаїка. "Містер Складний" – назвав його сучасний письменник Джонатан Франзен у статті в "Нью-Йоркері" від 30 вересня 2002 р. [10].

У кожному зі своїх п'яти романів, які Ґеддіс встиг завершити впродовж майже 76-річного життя (1922–1998), він вирішував загалом складне формальне завдання, що ставив перед собою. Письменник спромігся отримати найвищу літературну премію США за два з них.

Цікавість до творчості Ґеддіса та розуміння його ролі в американському літературному каноні поступово зростають, автор посідає в ньому своє

належне місце впливового майстра пера, що сформував стиль кількох поколінь. Публікацій про його прозу останнім часом більше, як і глибше усвідомлення письменницького генія Геддіса, тому навіть поява його нового життєпису стає фактом сучасної американської культури. Так, окрім класичної біографії письменника 1989 р., написаної провідним дослідником Геддісової творчості Стівеном Муром, розширене видання якої вийшло 2015 р. [23], торік також з'явилася книжка Джозефа Теббі "Ніщо не зростає, крім бізнесу: про життя та творчість Вільяма Геддіса" [27].

В Україні, на жаль, Геддіс переважно невідомий, його твори не перекладені, майже немає критичної рецепції художніх здобутків письменника. Так, зокрема, в "Історії американської літератури ХХ століття" Тамара Денисова згадує його лише побіжно [1, 226; 312], а в каталогах можна знайти тільки одну статтю, присвячену його прозі [2]. На жаль, це не робить його унікальним в українському дискурсі, адже в нашій американістиці, зокрема тій, що стосується літератури другої половини ХХ ст., лише декілька імен охоплені монографіями та дисертаціями (трохи більше – статтями), тож і надалі можна стверджувати, що ми не знаємо американського постмодернізму. Адже від Джона Гоукса, автора одного з перших постмодерних романів – "Людожер" (1949), до Девіда Фостера Воллеса, котрий написав один із останніх "великих американських романів" – "Невгавний жарт" (1996), маємо значні лакуни не лише перекладацькі, а й передусім літературознавчі. Тож наступне дослідження авторів цього періоду вважаємо не лише доцільним, а й необхідним.

Вільям Томас Геддіс народився в Нью-Йорку. Коли йому було три роки, його батьки розлучилися, це дуже вплинуло на формування світогляду майбутнього письменника. Учився у приватних школах, а 1941 р. вступив до Гарварду, однак 1944 р., через конфлікт з поліцією, його попросили забрати звітні документи. Є свідчення, що в нього була сутичка з однокурсником, який випадково порізав руку під час їхньої п'ятики, і справу не вдалося залагодити без залучення офіційних органів. Найближчі друзі Геддіса зазначали, що впродовж усього життя він мав складні стосунки з алкоголем. Працював понад рік у журналі "Нью-Йоркер", перевіряв достовірність фактів, а потім вирушив у подорож світом. За чотири роки відвідав Мексику, Панаму, Коста-Рику (де навіть брав участь у тижневій військовій сутичці, згодом гордовито згадуючи, що його збройна сторона тоді перемогла), Гібралтар, Іспанію, Францію, Бельгію, Італію, Англію, Марокко, Алжир, Туніс і Лівію, а 1951 року повернувся до США з уже майже завершеним дебютним романом. Цікаво, що Геддіс, полюбляючи мандрувати, 1985 року завдяки junket (американське поняття на позначення відрядження без необхідності, розважання казенним коштом) завітав до Москви та Ленінграду, а в останньому взимку навіть пройшов туристичним "шляхом Раскольникова", так віддаючи шану своєму найулюбленішому російському письменнику. Через цю симпатію, до речі, терпіти не міг Володимира Набокова (творчість якого визначала стиль письменників декількох десятиліть американської літератури), адже той безапеляційно спростовував значущість Достоєвського для світового мистецтва. Імовірно, своє захоплення діалогами він також підхопив від автора "Злочину й кари", адже, як відомо, саме в 1970-ті роки французька дослідниця Юлія Крістева наново відкрила праці Михайла Бахтіна 1920-х років з поліфонізму стилю Достоєвського, який виявляється у діалогічності (звідки й виникло її поняття "інтертекстуальність"). Утім, Геддіс міг відчитати це сам із художніх першоджерел без посередництва французьких структуралістів і постструктуралістів.

Геддіс, повернувшись із Європи, познайомився з представниками так званого "біт-покоління" (дослівно – "розбите покоління" – американські автори середини

1940-х – кінця 1950-х рр.), а 1953 р. відвідав будинок одного з них – Алана Ансена. Цю подію згодом описав “король бітників” Джек Керуак у романі “Підземні” (1958), де він вивів Вільяма Геддіса під прибраним ім’ям Гарольд Сенд. Керуак описував його так: “Молодий романіст (розчервонілий молодий автор) схожий на Леслі Говарда [видатний американський актор (1893–1943), найвідоміша роль – Ешлі Вілкс у класичному фільмі “Звіяні вітром” (1939) – *М.Н.*], у якого нещодавно прийняли рукопис, і який тому отримав у моїх очах дивну благодать, що її мені хотілося поглинути”.

Його перший 956-сторінковий роман “The Recognitions” (можно перекласти як “Впізнавання” або “Визнання”) надрукували 1955 р., однак значного розголосу він не отримав, переважно через те, що автор не надто прагнув брати участь (як, зрештою, відбувалося і впродовж усього життя) у звичній практиці просування свого твору (Геддіс сказав би огидливо: товару): інтерв’ю не давав, публічних читань унікав, від автограф-сесій відмовлявся, на кололітературні вечірки видавців і письменницького бомонду не з’являвся та й загалом вважав, що все це надмірне, адже “нащо ж тоді винаходили друковану сторінку”? Пізніше він навіть посилався на фразу свого однодумця Густава Флобера: “Митець має спромогтися переконати нащадків, що його ніколи не існувало”. У 50-ті роки це робило його повною протилежністю тодішнім модним і надзвичайно медіа-активним письменникам – Трумену Капоте та Норману Мейлеру.

Роман “Впізнавання”, хоч і не виявився надто новаторським твором мистецтва, проте літературознавці, вочевидь, просто не були готові сприйняти такий масив інформації, павутину алюзій, дев’ятимовних цитат, навали персонажів і сюжетних перипетій, що в химерний спосіб єдналися довкола центральної теми твору: істинне (дійсне) та підробне (фальшиве) у мистецтві. У романі, написаному частково в модній тоді бітницькій манері анти-оповіді, одним із головних персонажів виступає Вайєтт Гвійон, молодик, що вивчає історію живопису. Якось у Нью-Йорку американський капіталіст і колекціонер мистецтва Ректалл Бравн пропонує йому майже фаустівський договір (спочатку роман планувався як пародія на поему Гете): підробляти картини фламандських старих майстрів, які Бравн продаватиме потім за великі гроші. Це лише одна з сюжетних ліній, пов’язаних з проблемою справжнього/несправжнього в мистецтві. Геддіс згадував пізніше, що, вже працюючи над коректурою роману, він вирішив додати ще один епізод, який метафорично втілює загальний задум твору: розділ про людину, що знаходить фальшиву картину італійського художника XVI ст. Тінторетто, під якою був англійський пейзаж, а вже під ним виявляє справжнього Тінторетто [5, 22]. Метью Геддіс, син письменника, описував цей роман як такий, що вибудовано довкола ідеї розбитого дзеркала: “Вайєтт стоїть у центрі, а скалки (інші персонажі) відбиваються в ньому” [8, 233]. Однак, попри ці фабульні виверти, Геддіс усе ж таки зазначав, що “центральна тема роману – це відсутність любові” [5, 19].

Назва “The Recognition” відсилала до “Recognitions”, твору, який приписують Святому Клименту I, четвертому папі римському, що жив у I ст. Під час гонінь на Церкву в Римській імперії його відправили у заслання до Криму (Херсонесу), де, як стверджують одні автори, він і прийняв мученицьку смерть. Його роман “Впізнавання” (іноколи його перекладають як “Климентини”) називали першим християнським романом, а Геддіс в інтерв’ю згадував, як думав, що його роман буде останнім [32]. Однак релігія не була визначальним лейтмотивом американського роману, твір скоріше загравав з римо-католицькою традицією тиражування підробних святих реліквій (ікон, мощей тощо), наголошуючи на ницості суспільства, в якому все продається, а те, що стосується божественного, – з найбільшим попитом. Водночас у цьому саркастичному

заграванні було багато від християнського роману пошуків, де герой має протистояти світу, плоті та дияволу. Цікаво, що відомий американський письменник Томас Пінчон (нар. 1937), який перебував під значним впливом стилю Геддіса, саме християнський роман пошуків бере за основу свого другого твору “Виголошення лоту 49” (1966).

1962 р. Джек Грін (справжнє ім'я – Джон Карлайл Рейд) зібрав 55 критичних відгуків на “Впізнавання”, що його тепер вважають класикою постмодернізму, і переконливо довів, що лише два рецензенти спромоглися адекватно поцінувати твір, тоді як абсолютна більшість не лише роблять помилки, переповідаючи зміст роману, а й, вочевидь, просто його не дочитали. Цю збірку рецензій і їхній аналіз Грін хотів видати під назвою “Звільніть цих покидьків!” (маючи на увазі всіх тих недолугих критиків), однак жодне видавництво не погоджувалось її надрукувати аж до 1992 р., коли “Далкі Прес”, що опікується перевиданням творчої спадщини Вільяма Геддіса, не явило її світу [15]. Знаково, що, попри все це невизнання, Геддіс згодом стверджував, що тоді “майже думав, що якби отримав Нобеля, коли надрукували “Впізнавання”, то навіть не надто й здивувався би” [32]. А в 1950-ті рр. вдалося розпродати заледве 5 тисяч примірників його роману, тож грошове питання натоді набуло для Геддіса надзвичайної актуальності. Коли він невдовзі одружується з акторкою Пет Блек й у них народжуються діти Сара та Метт, його матеріальне становище лише ускладнилося, тож упродовж 1961–1970 рр. він писав промови та сценарії рекламних роликів для фармацевтичної компанії Пфайзер, Кодака, IBM, Фонду Форда і навіть для сухопутних військ США (без жодного задоволення – як він сам згадував потім в одному зі своїх рідкісних інтерв'ю [5, 24]).

Саме тому наступного роману довелося чекати два десятиліття: 726-сторінковий “JR” виходить друком аж 1975 і наступного року отримує Національну книжкову премію. Друг і колега Вільям Гесс (нар. 1924) у передмові (“Містер Геддіс і його трикляті книжки”) до нового перевидання його першого твору точно сформулював різницю між цими текстами: якщо “Впізнавання” ставило перед тодішнім поколінням фундаментальне питання “що таке справжнє, де його відшукати в наших діях і в нас самих”, то для наступного покоління фундаментальних запитань уже не було [14, 184]. Тож саме тому від 1957 року Геддіс писав “роман про бізнес” [14, 184], про “світ горлання, махінацій і грошей” [14, 184], що дуже контрастує зі світом мистецтва (хоч і підробленого), висвітленим у першому романі.

Головний персонаж “JR” – 11-річний Дж. Р. Вансент (JR Vansant), який створює фінансову (“паперову”) імперію, послуговуючись телефоном. Геддіс пояснював, що ім'я JR – це своєрідна гра з англійським скороченням Jr. (“junior”, тобто “молодший”), а твір загалом мав засвідчити наслідки того, як згубно Американська мрія впливає навіть на підлітків [32]. Власне, Американська мрія в тексті вивертається навиворіт, показуючи свою справжню сутність – добропорядну жадібність (“ось про що вся ця Америка” – зазначатиме Геддіс у своєму останньому творі [11, 4]). Позбувшись оповідача в романі та подаючи діалоги персонажів без вказівок, хто, коли і де саме це говорить, тобто відтворюючи їхні слова нібито в реальному часі, Геддіс достоту дуже заплутав літературознавців, які ніяк не могли визначитися щодо стильової приналежності роману, однак усі сходилися на тому, що це “складний текст”. У нещодавній статті [20] письменник Джозеф Макелрой, який також пише доволі “непросту” прозу, переконує, що “складність” Геддіса пов'язана передусім з хибним розумінням особливостей його творчого методу, і насправді “JR” структуровано не як сукупність діалогів, а як специфічний мережевий дискурс, щось на кшталт гіпертексту або протоінтернету. Інші рецензенти також погоджувалися

з Макелроєм у тому, що книжка більше скидається на кіносценарій, який залишає багато вільного місця для глядацької фантазії щодо інтер'єру та портретів протагоністів. Загалом ця діалогова форма, позбавлена прив'язок до конкретного хронотопу, вплинула на багатьох тодішніх американських прозаїків, а сам Геддіс визнавав [4], що подібну структуру (вдавано хаотичне багатоголосся) він спостеріг також у фільмі Роберта Олтмана "Нешвілл" (1975) і наголошував, що його власний стиль загалом сформувався під великим впливом Томаса Стернза Еліота (1888–1965), чого, на його велике здивування, критики-рецензенти зовсім не помітили. Коли його запитували, які митці ХХ ст. найглибше запали йому в душу, то він називав Еліота нарижним каменем свого світогляду, а щодо інших відзначав, що ці впливи скоріше йдуть від Еліота в попередні віки, ніж від нього до сьогодення. У своєму не надрукованому за життя інтерв'ю 1980 р. Геддіс зазначав, що під час навчання в коледжі його бачення світу досконало висловлювала саме поема "Безплідна земля" (1923) цього американо-англійського поета. Проте згодом вірш "Друге пришествя" (1919) ірландського поета Вільяма Батлера Єйтса (1865–1939) з його апокаліпсисом, що насувається, став адекватніше відтворювати його світобачення (Геддіс: "Складно повірити, але те, де ми зараз живемо – це все є у вірші Єйтса" [5, 20]). Важливо, що в поемі "Безплідна земля" (1923) уже існують ці діалоги без адресантів та адресатів, а тема "безплідності" – однозначно недругорядна для Геддіса, адже письменник визначав "відсутність родини" (провідний автобіографічний мотив) за центральну проблему "JR" [5, 19].

Із другим романом Геддіс нарешті отримав визнання у критиків, проте матеріальні негаразди минулися лише 1982 р., коли він одержав стипендію Мак-Артура, так званий "грант для геніїв", який йому видавали щоквартально впродовж п'яти років загальною сумою 250 тисяч доларів (щодо чого він з притаманним йому специфічним почуттям гумору зазначав: "У дивні способи Америка спроможна змусити когось почуватися невдахою" [8, 249]). Це дало можливість зосередитися на праці над третім романом, який він зробив меншим і порівняно простішим за інші.

"Carpenter's Gothic" ("Теслярська готика") з'явилася 1985 року. У назві Геддіс обігрував однойменний стиль в американській дерев'яній архітектурі другої половини ХІХ ст. – асиметричні будівлі, стрільчасті ажурні вікна, контрфорси, гострі щипці дахів (на обкладинці першого видання зображено саме такий вікторіанський будинок) – а також готичну оповідь. Сам Геддіс першочергово прагнув, як він засвідчує в інтерв'ю 1986 року [32], зробити досконалими стиль, техніку та форму, використавши і змусивши діяти всі кліше художньої літератури (старший чоловік, молодша жінка, розпад подружжя, шлюбна невірність, зачинена кімната, таємничий незнайомиць тощо).

Діалогічна структура роману нагадувала попередній твір, однак фрази мовців (яких подеколи важко ідентифікувати) тепер уже відсилали до різних часів, тож оповідь у романі розгортається нехронологічно, проте складність тексту не в цьому, а в його фрагментарності, розірваності, незавершеності та навіть банальності (як щиросердно звіряється Джонатан Франзен [10]). У "Теслярській готичі" йдеться переважно про інтрижку між літнім геологом Маккендлессом, який нещодавно видав роман, і молодшою за нього Елізабет Бут (теж письменницею-початківцем), що разом з чоловіком Полом винаймає в нього житло. Розмови між ними точаться про те, як воно жити в Америці 1985 року: релігія, ветерани В'єтнамської війни, ЗМІ, ЦРУ тощо. Письменниця Синтія Озик недаремно визначала Геддіса як "одержимого приймача голосів, маніакального перехоплювача, таємного пророка і моралізатора" (у рецензії на роман під назвою "Підробні й безжалні істини" [24]), адже автор нав'язливо

прагне повчати за посередництвом чужих голосів, і часто ця дидактика доволі амбівалентна, а то й просто поверхова.

Четвертий роман “A Frolic of His Own” (“Його власні фіглі”), який він писав п’ять років, був про справедливість, а за жанрово-тематичним різновидом – це роман у судовій кімнаті, який відкривається, певно, найвідомішою фразою Геддіса: “Justice? – You get justice in the next world, in this world you have the law” (“Справедливість? – Отримаєш справедливість на тому світі, а на цьому маєш закон”). Геддіс згадував, що саме з цих слів, які йому сказав адвокат під час розлучення письменника з першою дружиною, і постала ідея роману. Написаний він переважно у формі діалогу (як і раніше – теж без зазначення мовців) з використанням фрагментів судової практики, обґрунтувань і свідчень, а місцями навіть як “потік свідомості”. Про ретельність Вільяма Геддіса під час підготовки до написання засвідчує хоча б той факт, що перш за все він прочитав 84-томну енциклопедію “Американська юриспруденція”.

“Його власні фіглі”, як і “Теслярська готика”, – це камерний твір, адже основна дія відбувається в захаращеному непотрібними паперами будинку Оскара Кріза на острові Лонг-Айленд (південь штату Нью-Йорк), правника, який повсякчас перебуває в інвалідному візку. Головна ідея роману, за словами письменника, полягає в тому, що “закон – це мова, хоч він у суді, хоч на папері. А головний задум – точно використання мови з подальшим питанням – що не так з Америкою?” [9]. Америка оцінила художню досконалість і довершеність цього питання Національною книжковою премією 1994 р.

Приблизно тоді ж Геддіс вирішив повернутися до своєї давньої ідеї написати науково-популярну книжку про механічне піаніно (для нього цей інструмент – символ існування мистецтва у ХХ ст., десь так само, як казу для Томаса Пінчона), яку він замислював ще в 1940-і рр. (уточнюючи, що ідея сформувалася 1947 рр). Його літературний агент Ендрю Вайлі навіть встиг отримати аванс на неї в розмірі 150 тисяч доларів, а саму книжку планували видати восени 1998 р. під заголовком “Agarē Agare: The Secret History of the Player Piano” (“Агапе агов: таємна історія механічного піаніно”). Невипадково, що саме це дослідження мріяв написати персонаж Джек Гіббс з його роману “JR”, однак так і не здійснив задумане.

Геддіс натомість встиг завершити свій текст якраз перед тим, як його забрали до лікарні Саутгемптона, де він помер 16 грудня 1998 року. Під час упорядкування нотаток, виписок, думок (як це описано на початку твору) письменник із різних причин передумав писати “науково-популярне видання на 50 тисяч слів про розвиток і занепад механічного піаніно від 1876 до 1929 року” [13], імовірно тому, що подібні вже існували, а його непокоїв зовсім інший підхід до цього феномену мистецтва, а саме: мехпіаніно як знаковий об’єкт, що символізує низку магістральних процесів у світовій культурі. Це не тільки “смерть автора” та перетворення творця на виконавця чи можливість будь-кому відчутися себе митцем, а ще все те, про що були його попередні романи, адже “Агапе агов” вміщує ледь не всі важливі для нього теми, ідеї та мотиви: лад і безлад (про це, до речі, мала бути так і не написана книга Гіббса з “JR” [12, 244]), порядок і хаос, істинне та неістинне, автентичне та підробне, оригінальне й імітоване, справжнє та штучне, влада та гроші, ентропія та гра тощо. Стівен Мур доречно зазначає, що в певному сенсі цей текст можна прочитати як “дуже компактну інтелектуальну автобіографію” [22, 265].

Важко виокремити жанрову приналежність “Агапе агов”, зважаючи на складність поставленого автором перед собою завдання. У першому виданні (2002) на обкладинці написано “роман”, нині дослідники частіше називають його “повість”, а сам Геддіс означував його як “проект”. Вочевидь, 96-сторінковий

неструктурований монолог (84 сторінки машинопису) справді доцільніше означати як повість. Хоча Рон Шейверс, приміром, увиразнює ліро-епічний характер твору, пропонуючи визначати його як “елегію про соціальний лад, який увічнює себе, усуваючи автономних індивідів і натомість поширюючи міфотворчі автомати” [25, 179]. А німецька дослідниця Аня Зайдлер вбачає у ньому сонатну форму [36, 226], виділяючи в повісті Геддіса, як і в музичній п’єсі, три частини (експозиція – швидка, розробка – повільна, реприза – швидка), пов’язані між собою, однак скомпоновані без виразного контрасту, хіба що за винятком темпу. Сонатність “Агапе агов” виявляється ще й у тому, що в ній об’єднано різнорідний матеріал, однак у межах обраної теми.

Тема механізації та мистецтва цікавила Геддіса від самого початку його літературної кар’єри. Навіть його перша публікація була про це ж. Есей “Stop player. Joke №4” (“Спини механічне. Жарт №4”), який він спочатку віддав “Нью-Йоркеру”, де працював у 1945–1946 рр., однак там його з різних причин так і не прийняли, і друком есей з’явився вже 1951 р. в липневому номері журналу “Атлантик Монтлі”. В есеї вже є та основна ідея, що в різних формулюваннях з’являється в усіх його текстах, змушуючи звертатися до цього символічного об’єкта: “Механічне запропонувало відповіді на деякі з американських найнав’язливіших бажань: можливість брати участь у чомусь, що не потребує розуміння; задоволення творити без зусиль, практики чи згаяного часу; а ще вияв таланту там, де його геть нема” [13].

Зниження продажів механічного піаніно в США різні науковці безпосередньо пов’язують із зростанням популярності радіо, яке, на переконання Геддіса, було ще одною ланкою в згубній “корпоратизації Америки” (Джозеф Теббі [28]), яку він скептично спостерігав від часу свого повернення до США. Описуючи “місце мистецтва та митця в технологічній демократії” ХХ ст., Вільям Геддіс не поділяв оптимістичних думок щодо щасливого майбутнього людства (“багаті багатішатимуть, бідні біднішатимуть” [9] – інтерв’ю німецькому “Шпіґелю” 1996 р.), і ще менше вірив у важливу роль культури в ньому. Коли він тільки починав писати про це, тема не здавалася надто актуальною, однак тепер проблема технологій, автоматизації, роботизації та комп’ютеризації надзвичайно суголосна з основними запитамі доби, тому творчість Геддіса все активніше визначають як центральну в американському постмодерному каноні.

Доба постмодерну позначилася на прозових пошуках Геддіса, він відходить від своєї улюбленої діалогічної форми й в останні роки життя завзято захоплюється творчістю австрійського письменника та драматурга Томаса Бернгарда, яка визначила те, як структуровано його останню повість. У самому тексті є прямі та непрямі запозичення з трьох романів австрійця (“Бетон” (найбільше), “Коректура” та “Невдаха”), які написані в формі монологу.

“Агапе агов” – суцільний текст без першого абзацного відступу з авторськими розділовими знаками (приміром, без жодного тире), що відіграють не так граматичну чи синтаксичну функції, а скоріше емоційну, емпатійну, адже слугують засобом точного й достеменного відтворення мовлення людини похилого віку, яка доживає останні дні, якщо навіть не години, панічно намагаючись завершити свою працю. Саме тому в перекладі треба залишати всі розділові знаки там, де вони містяться в оригіналі, доведеться, щоправда, трохи відійти від правил української пунктуації, насамперед в оформленні цитат.

У самому монолозі безіменного персонажа в “Агапе агов”, що, вочевидь, помирає від раку (як і сам автор, що страждав на рак простати й емфізему), подеколи також залишилися покликання на трагедію Шекспіра “Король Лір”, адже Геддіс спочатку планував зробити цей твір у своїй улюбленій формі –

діалозі, передсмертній розмові Піра з Блазнем. Також це можна простежити в одному з лейтмотивів повісті: прагненні старого оповідача розділити своє майно між трьома доньками. Однак первинна ідея створити науково-популярне видання своєрідно відлунує в кінцевому варіанті тексту. Письменник використовував безліч музикознавчих джерел, готуючись до свого проекту, і, зрештою, визначив для себе три найавторитетніші праці щодо цього питання, посилення на які розсипано майже на кожній сторінці: “Чоловіки, жінки, піаніно. Соціальна історія” (1954) Артура Льюсера, “Механічні музичні інструменти” (1954) Олександра Бюхнера, “Скарби механічного піаніно” (1961) Гарві Роеля.

Звичайно, на стиль його останнього твору вплинув не один десяток відомих попередників, із якими Геддіс полемізує чи яких безпосередньо використовує в тексті (Толстой, Достоевський, Дюмор’є, Мелвілл, Тул тощо), проте критики намагались прив’язати його фінальний прозовий шедевр до модерністської традиції. Багато хто з них завважував, що “Улісс” Джеймса Джойса (а точніше – монолог Моллі Блум) закінчується словом “Так”, тоді як повість Геддіса починається з “Ні”. Важливо, що монолог Моллі так само, як і “Агапе агов”, написаний з використанням потоку свідомості. У Джойса зовсім немає розділових знаків (а текст поділено на три абзаци), у Геддіса вони все ж є, хоч іноді й чудернацько розміщені (абзацив геть нема). Власне, Геддісу ще віддавна закидали наслідування стилю славетного ірландця, він не втомлювався заперечувати в публічних виступах: “Рецензенти побачили у “Впізнаваннях” імітацію Джойсового “Улісса”, якого я відтоді так повністю і не прочитав” [5, 19]. Проте в листі до Грейс Еклі від червня 1975 року [30, 297] він таки погоджувався, що читав п’єсу Джойса “Вигнанці”, дещо з “Дублінців”, роман “Портрет митця замолоду” та з “Улісса” – саме той останній розділ, у якому подано оповідь Моллі Блум, тож цей вплив аж ніяк не варто відкидати, беручи до уваги найголовніше: те, що Геддіс докорінно переосмислює особливості Джойсового наративу.

Проте, вочевидь, розгадувати ідеї Геддіса треба скоріше за натяками, за промовистою відсутністю, коли автор називає один твір письменника, однак хоче, щоб читач згадав також інші тексти цього ж митця. Як автор текстів, перенасичених літературними алюзіями та ремінісценціями, він спонукає зосередитись не на тому, кого і що він цитує, а чого оминає, лишаючи, проте, художній слід для найдопитливіших. Так, наприклад, у “JR” Гіббс наприкінці роману читає твір австрійця Германа Броха (1886–1951) “Сновиди” (1931–1932) і продовжує його читати, коли Дж. Р. Вансент каже свої останні слова. Як відомо, роман Броха “Смерть Вергілія” (1945) – це величезний монолог славетного смертельно хворого автора “Енеїди”, що охоплює його останні вісімнадцять годин життя. А згадувана в “Агапе агов” “Крейцерова соната” (1890) Толстого, безперечно, має нагадувати про те, що російський письменник написав також повість “Смерть Івана Ілліча” (1886) – твір ідейно дуже близький до “Агапе агов”. Таких відсилок безліч, і зацікавити нас їхнім розшифруванням і прагне Геддіс, висловлюючи в повісті власні, вистраждані впродовж усього життя, погляди на літературу, людину та світ.

Герметичність тексту, звичайно, зовсім не полегшує розуміння головної ідеї цієї “кам’яниці без вікон” (Свен Біркертц [6]), проте Геддіс зрештою намагався хоча б у цьому творі звернутися до читача безпосередньо, своїм голосом, а не “гетероглосією голосів” (Майкл Вутц [35, 192]) персонажів, веремія думок яких подеколи дуже скидається на несправне радіо, яке знищило механічне піаніно (як згодом відео вб’є радіо, за його словами). Письменник нарешті відшукав ідеальний баланс форми та змісту, закодувавши в назві своє ставлення до тої ідеальної братської любові (“агапе”), якої так бракує світові, тієї любові,



на яку він ладен дивитися “широко роззявивши рота” (“agape”). Агапе – одне з декількох давньогрецьких слів, яке українською можна перекласти як “любов”. На переконання дослідників античної культури, греки цим словом означували жертвну, турботливу, “братерську” любов, на відміну від “ероса”, яким означували любов статевою. Вважається, що згодом саме таке значення почали вкладати в поняття “християнська любов”. І якщо перший роман “Впізнання” був про християнський світ без християнської любові, про її відсутність, то остання повість – про необхідність такої любові у світі, який уже ні в що не вірить.

Знаково, що в перекладах цієї повісті заголовок здебільшого передають як “Агапе агонія”, що наголошує мотив передсмертного одкровення, а не той модус захоплення та здивування, який Геддіс виражає щодо поняття агапе, “цього свята любові за часів ранньої церкви” [11, 37]. Водночас один із центральних образів “Агапе агонія” – це Фрідріх Ніцше, якого письменник у переліку інших авторів (Кітс, Бетговен, Достоєвський, Гомер, Бодлер, Шиллер, Шуман, Кляйст, Гельдерлін), називає “the most agonizing of them” [11, 77], що задля збереження відсилки до заголовку можна перекласти як “той з них, чия агонія найдовша”, хоч точніше було б “найзамордованіший з них”). Агонія, як її розуміють інші інтерпретатори твору, – це не лише стан подовжених страждань протагоніста повісті Геддіса, це також і стан найталановитішого з митців, змушеного існувати серед обмежених обивателів з їхніми забобонами, лицемірством і “добрими намірами” (як у випадку Ніцшевої сестри-антисемітки).

Це відлуння в назві, своєрідна двійкова система, що згадується в повісті, тобто одиниця та нуль, заповненість і порожнеча – це і є та гар (часто вживане в тексті слово), що можна перекласти як “прогалина”, хоч автор, вочевидь, ще й відсилає до агапе (“агонія”) у заголовкові. Урешті-решт, визначальну ознаку повісті становлять сюжетно-оповідні прогалини та лакуни, які спокушають уважних читачів їх заповнити, виходячи з їхнього власного досвіду та начитаності. Геддіс в “Агапе агонія” зважився відверто виголосити своє письменницьке кредо: інколи важливіше не те, що автор каже, а те, про що він мовчить.

Більшість критиків (зокрема, Пол Малішевський [19] і Джозеф Теббі [28]) поділяють думку, що чотири прижиттєві романи Геддіса утворюють такий тематичний ланцюжок: мистецтво – бізнес – релігія – закон. Однак лишається відкритим питання: яка ж тоді тема п'ятого посмертного “опусу”: чи не все зазначене разом? Геддіс завжди наголошував, що він пише не для невеличкого гуртка інтелектуалів, а для тих, хто розуміє, що книжка – це співтворчість, а читач – співучасник художнього процесу. “Мене нелегко читати. Я таки вимагаю дечого від читача, – казав він, отримуючи премію за “Його власні фігли”, – і багато хто з оглядачів каже, що я вимагаю занадто; так кажуть навіть ті з них, кому подобаються мої праці, але ж це праця, вона складна; і, як я вже казав, це не легко читати” [13]. Із жалем згадуючи про часи, коли жив Семюель Батлер (1835–1902), один із його найулюбленіших англійських письменників, який міг дозволити собі тридцять років писати автобіографічний роман “Шлях усякої плоті” (1903), заборонивши друкувати цей текст за його життя, Геддіс водночас чітко усвідомлював, що у ХХ ст. митець уже не може собі дозволити писати в шухляду, тим паче коли йдеться про загрозливий стан мистецтва загалом і літератури зокрема. Тому постмодернізм, за Геддісом, це такий стан буття, коли письменниками стають завзяті читачі, а художня творчість стає спільною справою, яка має нагадувати про непідробні цінності цивілізації (добро, честь, відповідальність), увічнені світовою класикою.

1. *Денисова Т.* Історія американської літератури. – Київ: Вид. дім. “Києво-Могилянська академія”, 2012. – 487 с.
2. *Сушко С.* Хронотопний поліфонізм роману “The Recognitions” Вільяма Гедіса // *Іноземна філологія.* – 2014. – Вип. 127. – Ч. 1. – С. 240-248.
3. *A Conversation with William Gaddis* by John Kuehl and Steven Moore // *The Review of Contemporary Fiction* Summer. – 1982. – Vol. II. – № 2. – P. 4-6.
4. *Agent of Change: A Conversation with William Gaddis* by Paul Ingendaay (18th-19th December 1995 in East Hampton, Long Island, NY). – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.williamgaddis.org/nonfiction/intingendaay1995.doc>.
5. *An Interview with William Gaddis, circa 1980* (Tom LeClair) // *Paper Empire: William Gaddis and the World System* / Edition by Joseph Tabbi and Rone Shavers. – Tuscaloosa: University Alabama Press, 2007. – P. 17-27.
6. *Birkerts S.* Introduction // *Gaddis W. Agarē Agape.* – New York: Penguin Classics, 2003.
7. *Combes G.* The Ethics of Indeterminacy in the Novels of William Gaddis. – Gainesville: University Press of Florida, 1994. – 188 p.
8. *Crystal A.* Valuable Dregs: William Gaddis, the Life of an Artist // *Paper Empire: William Gaddis and the World System* / Edition by Joseph Tabbi and Rone Shavers. – Tuscaloosa: University Alabama Press, 2007. – P. 231-255.
9. “*Eine Vorlorene Schlacht*” (An interview with US author William Gaddis about his novels, the fight against chaos and the language of justice) / Translated by John Soutter // *Der Spiegel.* – 1996. – № 41. – P. 266-269. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.williamgaddis.org/nonfiction/interviewspiegel.shtml>.
10. *Franzen J.* Mr. Difficult: William Gaddis and the Problem of Hard-to-Read Books // *New Yorker.* – 2002. – 30 September. – P. 100-111. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://archives.newyorker.com/?i=2002-09-30#folio=CV1>.
11. *Gaddis W.* *Agarē Agape: a novel.* – New York: Viking Penguin, 2002. – 113 p.
12. *Gaddis W. JR.* – New York: Alfred A. Knopf, 1975. – 726 p.
13. *Gaddis W.* *The Rush for Second Place: Essays and Occasional Writings.* – New York: Penguin, 2002. – 188 p.
14. *Gass W.* *William Gaddis and His Goddamn Books* // *Gass W. A Temple of Texts: essays.* – New York: Knopf, 2006. – P. 178-205.
15. *Green J.* *Fire the Bastards!* / Introduction by Steven Moore. – Normal: Dalkey Archive Press, 1992. – 88 p.
16. *In Recognition* of William Gaddis / Edited by John Kuehl and Steven Moore. – Syracuse: Syracuse University Press, 1984. – 209 p.
17. *Jobston J.* *Carnival of Repetition: Gaddis’s “The Recognitions” and Postmodern Theory.* – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. – 184 p.
18. *Knight C.* *Hints & Guesses: William Gaddis’s Fiction of Longing.* – Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1997. – 320 p.
19. *Maliszewski P.* *Last Words of William Gaddis* // *The Wilson Quarterly.* – 2002. – Vol. 26. – №. 4. – P. 22-30.
20. *McElroy J.* *Gaddis Dialogue Questioned* // *Paper Empire: William Gaddis and the World System* / Edition by Joseph Tabbi and Rone Shavers. – Tuscaloosa: University Alabama Press, 2007. – P. 63-71.
21. *Moore S.* *A Reader’s Guide to William Gaddis’s “The Recognitions”.* – Lincoln: University of Nebraska Press, 1982. – 337 p.
22. *Moore S.* *The Secret History of Agarē Agape* // *Paper Empire: William Gaddis and the World System* / Edition by Joseph Tabbi and Rone Shavers. – Tuscaloosa: University Alabama Press, 2007. – P. 256-266.
23. *Moore S.* *William Gaddis: Expanded Edition.* – New York: Bloomsbury Publishing USA, 2015. – 240 p.
24. *Ozick C.* *Fakery and Stony Truths* // *New York Times Book Review.* – 1985. – 7 July. – P. 1. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nytimes.com/1985/07/07/books/fakery-and-stony-truths.html>.
25. *Shavers R.* *The End of Agape: On the Public Debate Around Gaddis* // *Paper Empire: William Gaddis and the World System* / Edition by Joseph Tabbi and Rone Shavers. – Tuscaloosa: University Alabama Press, 2007. – P. 161-181.
26. *Tabbi J.* *Afterword* / *Gaddis W. Agarē Agape: a novel.* – New York: Viking Penguin, 2002. – P. 97-113.
27. *Tabbi J.* “*Nobody Grew but the Business*”: On the Life and Work of William Gaddis. – Chicago: Northwestern UP, 2015. – 304 p.
28. *Tabbi J.* *The Best William Gaddis Novels.* – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/tip-sheet/article/66696-the-best-william-gaddis-novels.html>.
29. *Taylor M.* *Rewiring the Real: In Conversation with William Gaddis, Richard Powers, Mark Danielewski, and Don DeLillo.* – NY: Columbia University Press, 2013. – 344 p.
30. *The letters* of William Gaddis / Edited by Steven Moore. – Champaign: Dalkey Archive Press, 2013. – 545 p.
31. *William Gaddis.* *Bloom’s Modern Critical Views* / Edited by Harold Bloom. – Philadelphia: Chelsea House, 2004. – 300 p.
32. *William Gaddis:* Interview with Zoltán Abádi-Nagy // *Paris Review* 105. – Winter 1987. – P. 53-89. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.theparisreview.org/interviews/2577/the-art-of-fiction-no-101-william-gaddis>.
33. *William Gaddis,* “*The Last of Something*”: Critical Essays / Edited by Crystal Alberts, Christopher Leise and Birger Vanwesenbeeck. – NC: McFarland, 2010 – 216 p.
34. *Wolfe P.* *A Vision of His Own: The Mind and Art of William Gaddis.* – Madison & Teaneck, NJ: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1997. – 312 p.

35. *Wutz M.* Writing From Between the Gaps: Agape Agape and Twentieth-Century Media Culture // *Paper Empire: William Gaddis and the World System* / Edition by Joseph Tabbi and Rone Shavers. – Tuscaloosa: University Alabama Press, 2007. – P. 185-210.
36. *Zeidler A.* Mark the Music: J R and Agape Agape // *Paper Empire: William Gaddis and the World System* / Edition by Joseph Tabbi and Rone Shavers. – Tuscaloosa: University Alabama Press, 2007. – P. 211–227.

*Отримано 15 березня 2016 року*

*М. Слов'янськ*

