

РЕЦЕПЦІЯ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА У ТВОРЧОСТІ ВІРДЖИНІ ВУЛФ

Статтю присвячено аналізу процесу перепрочитання Вірджинією Вулф у її художній творчості авторитету Вільяма Шекспіра, концептів, пов'язаних із ним, та його значення для британської літературної традиції в цілому. Аналіз здійснено із залученням термінології Г. Блума, а отже, позицію Вулф у ході ревізії авторитету Шекспіра потрактовано як позицію «сильного поета», адже за рахунок такої ревізії відбувається становлення автора та набуття ним власного місця в національній літературній традиції.

Ключові слова: традиція, британська література, сильний поет, авторитет.

Категорії традиції, історичності і часової тягlosti є надзвичайно важливими для корпусу британської літератури загалом. Це й дало можливість оприявити у творах британських письменників ті світоглядні зміни, що були характерними в той чи інший час для європейської літератури в цілому, у свій особливий спосіб, роблячи британську літературу хоч і включеною у світовий контекст, проте відмінною насамперед стилістично. На основі розгляду історії британської літератури як історії естетичної, а отже – і стильової еволюції, відбувається розуміння того, що стиль певної культурної епохи чи конкретного письменника не постає сам по собі, а є результатом роботи, тяглої в часі, естетичних та формальних пошуків протягом усього попереднього відрізка історії, і саме це уможливило тепер виникнення такого художнього й естетичного явища, як творчість цього письменника. Усвідомлення себе як частини традиції, співвіднесення власного творчого методу з тяглістю історії літератури стає, зокрема, принциповим моментом для письменників-модерністів: вони з необхідністю мусять замислюватися над власним місцем в історії. Це пов'язано насамперед із новим розумінням традиції, задекларованим, зокрема, одним із найавторитетніших критиків британського модернізму – Томасом Стернзом Еліотом (англ. Thomas Stearns Eliot, 1888–1965) – у його програмовому есеї 1921 року «Традиція й індивідуальний талант» (англ. Tradition and the Individual Talent). У цій праці Еліот говорить про потребу перегляду самого визначення поняття «традиція»: «Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, “tradition” should positively be discouraged. <...>

Tradition <...> cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which <...> compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense <...> is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity» [5]¹.

Отже, Еліот постулює для кожного письменника-сучасника потребу **усвідомлення** себе в традиції, яке не може відбуватися інакше, аніж шляхом визначення власної позиції щодо всієї попередньої традиції, її естетики та художніх принципів. Саме таким чином мислить себе в традиції Вірджинія Вулф, охоплюючи у своїй літературно-критичній творчості (як у рецензіях для «Таймс літерарі саплмент», так і в есеях, що увійшли до книги «Рядовий читач» (англ. The Common Reader)), величезний сегмент історії літератури, починаючи від античності і закінчуючи своїми сучасниками і сорагниками по групі «Блумсбері».

¹ «Разом з тим, якщо традиція як форма передавання досвіду полягала б винятково в тому, щоб іти шляхами попереднього покоління в сліпому і боязкому наслідуванні його успіхів, такою “традицією”, безумовно, цілком можна було би знехтувати. <...> Традицію <...> не може бути успадковано, і якщо ви прагнете її, ви повинні її отримати шляхом великих зусиль. Вона має, передовсім, історичне чуття, яке <...> змушує людину писати не тільки з погляду її власного покоління, але з відчуттям, що вся література Європи, починаючи від Гомера і включаючи всю національну літературу, до якої належить письменник, існує одночасно і в нерозривній впорядкованості. Це історичне чуття <...>, що надає письменнику місце в традиції. І водночас воно ж змушує письменника якомога гостріше усвідомити своє місце в часі і свою сучасність» (тут і далі подаю цитати у власному перекладі з англійської мови. – І. Н.).

Маючи розуміння традиції саме як нерозривної часової тяглості, Вулф у своїх працях прагне відобразити характер її переосмислення в термінах модернізму як такого (і британського модернізму зокрема), проте і в термінах власного світогляду. І те, в який спосіб вона це робить, добре співвідноситься з уявленням про історію літератури іншого теоретика, котрий, утім, добре був обізнаний і перебував під впливом британської літератури – професора Єльського університету Гарольда Блума (англ. Harold Bloom, 1930). Одна з ключових його праць – «Страх впливу» (англ. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, 1973) – присвячена саме розгляду історії літератури як процесу неперервного перечитування одних авторів іншими шляхом саме визначення власної позиції (в термінах Блума – пропорції ревізії) щодо конкретного попередника чи попередників. Потрактування Блумом цього явища великою мірою психоаналітичне: не останню роль у ньому відіграють «синівсько-батьківські» ролі, іпостасі і відношення між письменниками і, ширше, між естетичними явищами, які вони репрезентують, – це далеко не завжди співвідносне з тим, як свою позицію щодо традиції визначала Вірджинія Вулф. Проте саме через цю свою свідому й відповідальну інтенцію, що полягала в потребі перепрочитування попередників, її роль у процесі цього перепрочитування цілком збігається з тією категорією, яку Блум називає у своїй праці «**сильний поет**» (англ. *strong poet, strong writer*) – тобто письменник, свідомий потреби поставити себе в позицію стосовно попередньої традиції з метою визначити своє місце в історії літератури і забезпечити собі це місце. Ревізіоністські інтенції Вулф не спрямовані на одного чи кількох визначених авторів, як це було з поетами-романтиками, твори яких Блум використовує як ілюстративний матеріал для положень своєї праці, проте це зумовлено саме характером розуміння традиції в британському модернізмі і ролі конкретного автора для цієї традиції.

Ревізіоністські інтенції Вірджинії Вулф, а разом з нею і інших критиків «Блумсбері» були спрямовані не лише на сучасників чи найближчих попередників-вікторіанців. Її перепрочитання саме традиції британської літератури розпочалося, очевидно, ще з елизаветинської доби і, охоплюючи весь наступний пласт історії літератури – зокрема, увагу вона звертає на поетів-романтиків і просвітницьких романістів, – хронологічно приходять до вікторіанського реалізму з його пізнім відлунням у вигляді так званого едвардіанського роману і завершується найближчими сучасниками. Очевидно, що

характер позиції, в яку Вулф ставить себе стосовно попередників, виявляється в різних випадках кардинально відмінним – і тут так само важливу роль відіграє хронологія: ревізія традиції, віддаленої в часі, виглядає у творчості Вулф значно більш знеособленою і рефлексивною, аніж розгляд ближчих і тому більш «загрозливих» і «болючих» явищ і естетичних парадигм. Виняток становить той автор, перепрочитання якого з необхідністю відбувається, як стверджує, зокрема, Гарольд Блум, не лише британською, а й загалом світовою літературою в кожній наступній епосі і в межах кожної нової системи термінів і понять, а відтак – і нового стилю: «The largest truth of literary influence is that it is an irresistible anxiety: Shakespeare will not allow you to bury him, or escape him, or replace him. No strong writer since Shakespeare can avoid his influence»² [4, p. 18–19].

Проте якщо світова культура в цілому просто відчуває тиск Шекспіра, не в змозі нікуди подітися від нього, його авторитету і висловлених ним сенсів, то британська література, відчуваючи його зсередини власної тяглості, мусить весь час формулювати і декларувати ставлення до нього в будь-якій наступній після нього естетичній парадигмі. Отже, Шекспір і його авторитет у вигляді саме характеру його перепрочитання присутній на кожному наступному етапі розвитку британської літератури, в кожній новій естетиці, породжуваній нею. І автори-модерністи, як ніякі інші, саме через те, як вони мислять традицію, історію і себе в ній, відчувають потребу позиціонування себе стосовно Шекспіра. Дехто з них робить це вкрай радикально, як, скажімо, Джеймс Джойс (англ. James Joyce, 1882–1941), котрий, у термінах Фрейда, бореться з Шекспіром у своїх творах (надто в «Уліссі») як із міфологічним батьком, іпостасю «Над-Я», а в термінах Блума – даймонізує його, прагнучи не просто сформулювати власну позицію стосовно нього, а самому зайняти його місце в традиції. У Вірджинії Вулф стосунки з «батьком» виглядають дещо інакше, проте й складніше. Вони радше збігаються з окресленими Гарольдом Блумом у його іншій праці – «Західний канон» (англ. *The Western Canon*, 2007) – її стосунками зі своїм реальним батьком, одним із найпомітніших літературних критиків другої половини XIX століття, Леслі Стівеном: «Батько Вірджинії, Леслі

² «Найвагоміша правда літературного впливу полягає в тому, що цей вплив є нескінченним страхом: Шекспір не дозволить вам поховати себе, втекти від себе чи замінити себе. Жоден сильний поет, починаючи від Шекспіра, не може уникнути його впливу».

Стівен, не був тим патріархальним людожером, яким змальовує його школа ресентименту <...>. У своїх писаннях вони повторюють саму Вулф, котра вважала батька себелюбцем, самотнім егоцентристом, що не реалізувався як філософ і не зміг з цим змиритися. Її думка про Леслі Стівена відбилася в образі містера Ремзі з роману «На маяк»: останній вікторіанець, радше дід, аніж батько своїм дітям. Але центральна лінія конфлікту між Леслі Стівеном і Вірджинією проходила між його емпіризмом і моралізмом та її естетизмом» [1, с. 506].

Саме на тлі цього конфлікту і формується найпарадоксальніша властивість позиції Вулф як «сильного поета» щодо Шекспіра, а саме: його вплив і авторитет, набуваючи час від часу іпостасей фройдівського «Над-Я», чітко асоціюються у творчості Вулф з вікторіанською естетикою. Зрештою, весь спектр тем і конотацій, пов'язаних із Шекспіром, авторитетом «останнього вікторіанця» Леслі Стівена та традицією британської літератури, було узагальнено Вулф уже аж 1929 року в есеї «Власний простір». Метафора «сестри Шекспіра», жінки XVI століття, що не могла б реалізувати в тих соціальних умовах власний шекспірівський геній, коли б його мала, стала зрештою однією з найвідоміших метафор «другої хвилі» фемінізму саме в контексті теми жінки в літературі в тому вигляді, в якому вона розроблялася в цей період.

«Батьківська» іпостась Шекспіра як втілення панівного типу раціоналізації в англійській літературі і як найбільшого культурного авторитету саме британського штибу стає уособленням ще одного важливого аспекту розуміння літературної традиції Вірджинією Вулф. Вона відчуває себе відчуженою і далекою не лише від моралізму й дидактизму критики сера Леслі Стівена, а й від тієї світоглядної і, зрештою, стилістичної парадигми, базованої на вічно відтворюваному й перепрочитуваному Шекспірі, логічним продовженням якої ставали по черзі всі романісти-просвітники, поети-романтики, письменники-чоловіки вікторіанської доби з «батьківської бібліотеки» – і постать власного батька вивершила в її розумінні цю традицію спадкування, передачі досвіду, що виглядає в парадигмі цієї сторони британської літератури як рушій її еволюції.

У романі «Кімната Джейкоба», що став у якомусь сенсі переломним для творчості Вулф, означивши перехід її творчої манери на етап, яскравими репрезентантами якого стали романи «Місіс Деловей» та «До маяка», Шекспір присутній у формі доволі радикального,

зовсім-таки авангардного заперечення: «What's the use of trying to read Shakespeare, especially in one of those little thin paper editions whose pages get ruffled, or stuck together with sea-water? Although the plays of Shakespeare had frequently been praised, even quoted, and placed higher than the Greek, never since they started had Jacob managed to read one through. Yet what an opportunity! <...> Shakespeare was knocked overboard. There you could see him floating merrily away, with all his pages ruffling innumerable; and then he went under»³ [6].

Особливу увагу, втім, тут привертає протиставлення Шекспіра і античних авторитетів (зокрема Платона) для університетської освіти як відмінних типів логіки і раціоналізації – на це вказує опис Британського музею, яким його бачить студент Джейкоб: «There is in the British Museum an enormous mind. Consider that Plato is there cheek by jowl with Aristotle; and Shakespeare with Marlowe. This great mind is hoarded beyond the power of any single mind to possess it»⁴ [6].

Вагомість грецьких філософів піддається Вулф сумніву значно більш обережно, проте в житті Джейкоба обидва ці авторитети, Платон і Шекспір, існують нерозривно як категорії, єдиною функцією яких є раціоналізація його мислення, яка протиставляється природному характеру мислення персонажа, що в цьому романі має яскраво виражене імпресіоністичне забарвлення.

Як бачимо, для «Кімнати Джейкоба» авторитет Шекспіра важливий насамперед для акцентуації протистояння «природного» і «неприродного» (синонімом якого в цьому романі є «раціональне»), і на рівні стилю це виявляється в протиставленні імпресіоністичних текстових елементів і характеристик, що є в цей період творчості домінантними для Вулф, і іншого типу оповіді, що має характер здебільшого іронічного наслідування стилю реалістичних вікторіанських романів; отже – «вікторіанська» конотованість Шекспіра в цьому романі виявляється лише на рівні стилю.

³ «Яка користь із намагання читати Шекспіра, особливо з однієї з цих маленьких тоненьких паперових книжечок, сторінки яких куйовдяться чи склеюються морською водою? Попри те, що п'єси Шекспіра не раз хвалили, і навіть цитували, цінуючи вище за античні драми, жодного разу, скільки б не починав, Джейкоб не зміг дочитати жодної з них до кінця. Менше з тим, яка чудова можливість! <...> І Шекспіра викинуто за борт. Он він жваво відпливає геть, нескінченно шелестячи сторінками, аж поки не йде на дно».

⁴ «Музей Великобританії приховує в собі всемогутній розум. Тільки уявимо собі: Платон існує тут поруч з Аристотелем, а Шекспір – поруч із Марло. Цей розум вбирає в себе силу кожної окремої свідомості, щоб привласнити її».

Деякі з цих конотацій зберігаються і розширюються в романі «Місіс Деловей», зокрема, роль Шекспіра як засобу раціоналізації виходить тут за рамки тільки присутності в університетському дискурсі. Авторитет «шукає» інші шляхи, щоб закріпитися у свідомості персонажа – а персонажем, для якого найважливішим є Шекспір, є Септімус Сміт, – і втручається в нерационалізоване асоціативне поле персонажа шляхом сполученості з ідеєю кохання, котра виглядає тепер у свідомості Септімуса як невідривна від образу Шекспіра: «It has flowered; <...> made him shy, and stammering, made him anxious to improve himself, made him fall in love with Miss Isabel Pole, lecturing in the Waterloo Road upon Shakespeare. Was he not like Keats? she asked; and reflected how she might give him a taste of Antony and Cleopatra and the rest; lent him books; wrote him scraps of letters; and lit in him such a fire as burns only once in a lifetime, without heat, flickering a red gold flame infinitely ethereal and insubstantial over Miss Pole; Antony and Cleopatra; and the Waterloo Road»⁵ [7, p. 63].

Зрештою, саме це почуття трансформується в почуття соціального обов'язку – Шекспір виростає до розмірів Англії як такої: «Septimus was one of the first to volunteer. He went to France to save an England which consisted almost entirely of Shakespeare's plays and Miss Isabel Pole in a green dress walking in a square»⁶ [7, p. 64].

Позитивна конотованість образу Шекспіра цілковито вичерпується в «післявоєнний» період життя персонажа: очевидно, саме присутність цього авторитету (а також, як це було і в «Кімнаті Джейкоба», до загального відчуття «авторитетності» долучаються й античні автори) в його свідомості стає катализатором хвороби для Септімуса: «Here he opened Shakespeare once more. That boy's business of the intoxication of language – Antony and Cleopatra – had shrivelled utterly. How Shakespeare loathed humanity – the putting on of clothes, the getting of children, the sordidity of the mouth and the belly! This was now revealed to Septimus; the message hidden in the

⁵ «Воно розквітало <...>, змушуючи його шарітися і затинатися, і прагнути до самовдосконалення, і закохатися в місіс Ізабель Поул, що читала лекції про Шекспіра у Ватерлоо-роуд. «Чи не був він таким, як Кітс?» – запитувала вона; він думав про те, як вона прищеплювала йому любов до «Антонія і Клеопатри» і решти п'єс, позичала книжки, писала листи на клаптиках паперу і запалила в його душі вогонь, що загорається раз за життя, без жару, мерехтливе полум'я кольору червоного золота, нескінченно неземне і безтілесне, що поглинуло місіс Поул, і «Антонія і Клеопатру», і Ватерлоо-роуд».

⁶ «Септімус став одним із перших добровольців. Він пішов до Франції, щоб врятувати Англію, що майже повністю в його уяві складалася з шекспірівських драм і місіс Поул, що йшла по вулиці в зеленій сукні».

beauty of words. The secret signal which one generation passes, under disguise, to the next is loathing, hatred, despair. Dante the same. Aeschylus (translated) the same»⁷ [7, p. 66].

У контексті «боротьби» Септімуса з «людською природою» (англ. human nature) – саме в таких формах для нього розгортається його хвороба (хоча насправді, очевидно, це боротьба з гнітом «Над-Я») – відчуття Шекспіра конкретизується: він стає мовним апаратом «Над-Я», рупором раціоналізації, якій щосили протистоїть свідомість Септімуса, що сприймає цей вплив і тиск як чужорідні й накинута. Так, «людська природа» говорить саме мовою Шекспіра: «At every moment Nature signified by some laughing hint like that gold spot which went round the wall – there, there, there – her determination to show <...> beautifully, always beautifully, and standing close up to breathe through her hollowed hands Shakespeare's words, her meaning»⁸ [7, p. 102].

Доктор Холмс, покликаний повернути Септімуса до нормального життя, що виглядає в романі не чим іншим, як тільки малоефективним інструментом приведення до норми розладнаних людських свідомостей і повертання їх до впорядкованого і раціоналізованого буденного життя, логічно, теж повсякчас читає Шекспіра – і це теж мотивовано конотованістю його як інструменту тиску, якому опирається Септімус. Цей опір виливається у визнання недостатності і недосконалості мови для вираження сенсів, якого потребує Септімус: «Burn them! he cried. Now for his writings; how the dead sing behind rhododendron bushes; odes to Time; conversations with Shakespeare <...> his messages from the dead; do not cut down trees; tell the Prime Minister. Universal love: the meaning of the world. Burn them! he cried»⁹ [7, p. 107].

Остання фраза Септімуса – «I'll give it you!» – зрештою загострює переживання конфлікту

⁷ «Він відкрив Шекспіра знову. Це хлоп'яче отруєння мовою – «Антоній і Клеопатра» – цілковито випарувалося. Як же Шекспір ненавидів людство – вдягання одягу, народження дітей, мерзоту людського рота і черева! Це відкрилося тепер Септімусу – його послання, приховане за красою слів. Тасмний сигнал, який одне покоління, знемагаючи від відрази, передає іншому – це огида, ненависть і відчай. Так само і з Данте. І з перекладеним Есхілом».

⁸ «Щосекунди Природа виявляла якимось насмішуватим натяком, як, наприклад, оця золотиста пляма, що стрибає по стінах – тут, там, он там – свою волю показувати <...> красиво, завжди так красиво, стоячи впритул, шепотіти, стуливши руки до купи, слова Шекспіра, власний сенс».

⁹ ««Спаліть їх!» – кричав він. Його писання, пісні мертвих з-за рододендронових заростів, оди Часу, бесіди з Шекспіром <...>, його послання від мертвих: не рубайте дерев; передайте прем'єр-міністру. Вселенська любов; світовий сенс. «Спаліть їх!» – кричав він».

з авторитетом, наявне в романі, а разом з тим акцентує увагу на нелегітимності такого типу раціоналізації, потребі пошуку нового, а разом з ним і нових засобів вираження, нових стилів для нього. Отже, тут уже відкрито маніфестується протистояння модернізму і якоїсь іншої системи цінностей, репрезентантом якої є Шекспір – і вже в цьому романі цією системою є, очевидно, вікторіанська естетика.

Саме цей момент – поруч із конотованістю Шекспіра як типу раціоналізації – стає ключовим для того переживання його авторитету, яке наявне в романі «До маяка». Зрештою, саме тут відбувається зрощення Шекспіра з вікторіанським «батьком» – персонажем містера Ремзі, прототипом якого, як сама Вулф неодноразово наголошує у своїх щоденниках [3, с. 110–111, 173], став саме Леслі Стівен. Типовий професор вікторіанської доби, містер Ремзі переживає власну недозреалізованість і боїться «поглинення» іншим авторитетом і іншим типом раціоналізації, проте він свідомий того, що цей авторитет не є Шекспіром, а Шекспір якраз виявиться «поглинутим»: «And what are two thousand years? (asked Mr Ramsay ironically, staring at the hedge). What, indeed, if you look from a mountain top down the long wastes of the ages? The very stone one kicks with one's boot will outlast Shakespeare. His own little light would shine, not very brightly, for a year or two, and would then be merged in some bigger light, and that in a bigger still»¹⁰ [9, p. 26].

Відчуваючи прихід нового світогляду і власну недолученість до нього, Ремзі переживає можливість долученості саме як потребу подолання Шекспіра – звідси й критичне розмірковування про нього. Не відбувається агресивного відкидання авторитету, як це було з Септімусом Смітом: консервативному Ремзі більше імпонує ідея пошуку компромісу між одним і іншим. Проте це йому не вдається, і наступні його міркування вже звучать глибоко іронічно: а чи є в новому типі світогляду взагалі потреба в будь-якому авторитеті?

«If Shakespeare had never existed, he asked, would the world have differed much from what it is today? Does the progress of civilization depend upon great men? <...> Possibly not. <...> Nor is Shakespeare necessary to it. Not knowing precisely why it was that he wanted to disparage Shakespeare

¹⁰ «“Що таке, зрештою, дві тисячі років?” – іронічно запитував Ремзі, дивлячись на огорожу. Справді, от якщо окинути оком з гірської вершини всі втрачені довгі століття. Будь-який камінчик, підкинутий чийось черевиком, переживе Шекспіра. Та і його власний промінчик світла горітиме не те щоб дуже яскраво ще протягом року чи двох, і тоді його поглине більше світло, щоб бути поглинутим ще більшим».

and come to the rescue of the man who stands eternally in the door of the lift, he picked a leaf sharply from the hedge»¹¹ [9, p. 31].

Зрештою, в площині роману поразка Шекспіра – як і містера Ремзі як «останнього вікторіанця» – виглядає очевидною: Мінта Дойл, персонаж, якому вже чужі цінності попередньої доби, просто висміює і Шекспіра, і Ремзі: «He showed his uneasiness quite clearly now by saying, with some irritation, that, anyhow, Scott (or was it Shakespeare?) would last him his lifetime. He said it irritably. Everybody, she (Mrs Ramsay) thought, felt a little uncomfortable, without knowing why. Then Minta Doyle, whose instinct was fine, said bluffly, absurdly, that she did not believe that any one really enjoyed reading Shakespeare. Mr Ramsay said grimly (but his mind was turned away again) that very few people liked it as much as they said they did. But, he added, there is considerable merit in some of the plays nevertheless»¹² [9, p. 77–78].

Отже, бачимо, як із просто протистояння і наростання конфлікту і невідповідності, як це було в «Кімнаті Джейкоба» (в термінах Гарольда Блума – кенозис), крізь радикальне неприйняття і спротив у «Місіс Деловой» (позиція, що межує між кенозисом і даймонізацією) і до іронії, яка стає лейтмотивом переживання авторитету Шекспіра в романі «До маяка» (даймонізація в найповнішому своєму вияві), розвивається це переживання в романах Вірджинії Вулф.

Таким – іронічно-саркастичним – воно лишається і в площині роману «Орlando», де втіленням амбівалентного елізаветинсько-вікторіанського образу (причому тепер уже – в буквальному розумінні) стає поет, а згодом вікторіанський критик Ніколас Грін, єдиний персонаж, крім самого/самої Орlando, який переростає свій час і з'являється потім в іншій епосі, де з легкістю знаходить собі місце – і в соціальному, і в ідейно-світоглядному плані. Спочатку Грін дає Орlando фальшиву можливість долученості до авторитету, розповідаючи, що нібито сам знав

¹¹ «Якби Шекспіра ніколи не існувало, запитував він, чи сильно відрізнявся б світ від того, яким він є зараз? Чи залежить поступ цивілізації від великих людей? <...> Мабуть, що ні. <...> Так само і Шекспір для нього неважливий. Не знаючи точно чому – йому чомусь хотілося принизити Шекспіра і врятувати людину, що вічно стоїть біля дверей ліфта».

¹² «Він чітко показав своє занепокоєння, сказавши трохи роздратовано, що хоч там як, а Скотт (чи це був Шекспір?) пройде крізь усе його життя. Так, він сказав це роздратовано. Усі, вона (місіс Ремзі) подумала, відчули себе дещо незручно, не знаючи навіть чому. Потім Мінта Дойл, слідуючи своєму відмінному чуттю, сказала до абсурдності прямо: вона, мовляв, не вірить, що будь-кому справді могло сподобатися читати Шекспіра. Містер Ремзі похмуро відказав <...>, що тільки декому це сподобалося і справді настільки, наскільки вони стверджували. Проте, додав він, хай там що, а деякі його драми мають вагому цінність».

Шекспіра, Крістофера Марло і Бена Джонсона, проте потім, цією можливістю (нібито освяченою ім'ям Шекспіра) користуючись, нещадно критикує творчість молодого письменника і не дає йому змоги зробити письменницьку кар'єру (проте сам живе за рахунок виплачуваної йому Орландо пенсії – конотації блумівської даймонізації тут досягають апогею). І вже на наступному, вікторіанському етапі оприявлюється й інша стадія блумівського ревізійонізму, а саме аскезис. Орландо відмовляється від літературної діяльності, відмовляючись разом із тим і від авторитету Гріна – і під час їхньої зустрічі іронічність у зображенні замінюється абсолютною відстороненістю (оскільки в умовах ціннісної системи Орландо Грін виглядає недоречно й жалюгідно), що дозволяє Орландо згодом знову повернутися до письменництва: «Still she (Orlando) could hardly believe that he was the same man. <...> ‘Ah!’ he said, heaving a little sigh, which was yet comfortable enough, ‘ah! my dear lady, the great days of literature are over. Marlowe, Shakespeare, Ben Jonson – those were the giants. Dryden, Pope, Addison – those were the heroes. All, all are dead now»¹³ [8].

Отже, і позиція аскезису, котра розвивається в площині роману, в ньому ж таки й доходить завершення.

Утім, уже в щоденниках 1930 року Вулф напише, читаючи Шекспіра, що його драматургія виявилась «далеко попереду неї», дивується, чому в інших письменників вистачає сміливості писати після нього, і резюмує: Шекспір обігнав літературу [3, с. 192–193]. Цьому запису передував інший – 1928 року, зроблений у день народження Леслі Стівена і саме після завершення роману «Орландо», 28 листопада, де вона констатує: після написання «До маяка» їй стало значно легше думати про батька [3, с. 173]. Отже, переживання авторитету Шекспіра і позиція Вірджинії Вулф щодо цього авторитету в її творчості пройшла кілька стадій пропорції ревізії за класифікацією Гарольда Блума, зрештою концептуально, стилістично й біографічно примирившись із «батьком» і тиском його авторитету – і в іпостасі письменника, і критика.

Отже, з 1904-го і до 1930 років Вірджинія Вулф, займаючись літературно-критичною діяльністю спочатку для «Таймс літерарі саплемента» і для інших періодичних видань того часу,

згодом – публікуючи свої есеї у видавництві «Хогарт Прес» і, нарешті, видаючи 1925 року збірник «Рядовий читач», котрий пізніше було перевидано та доповнено, провадила цю діяльність із цілком певною настановою – піддати ревізії всю літературну традицію Британії, починаючи насамперед із Шекспіра як її найбільшого авторитета. Потреба цієї ревізії була пов'язана не лише з потребою переоцінки всіх проаналізованих Вулф творчих стратегій у рамках модерністської естетичної парадигми, а й із потребою формулювання письменницею власного творчого методу, визначення того, наскільки ті чи ті формальні чи ідейні елементи є прийнятними в межах естетики, яку вона репрезентує своєю творчістю. У ході цієї ревізії Вірджинія Вулф займає, в термінах Гарольда Блума, позицію «сильного поета», відчуючи безпосередню причетність власної творчості до всієї національної літературної традиції, з якою вона себе ідентифікує, та потребу декларування свого творчого методу як елементу історії цієї національної літератури. Так, відчуючи тиск і загрозу найбільшого авторитета в британській літературі – Шекспіра, – Вірджинія Вулф спершу досліджує у власній художній практиці природу цього впливу (з чого робить висновок, що позачасовість і постійна реактуалізація Шекспіра в різних часових площинах британської літературної традиції пов'язана з тим, що він являє собою метафору суто британського типу раціоналізації з усіма належними йому мовними та стилістичними засобами), а вже згодом констатує власну відмежованість від нього, неактуальність для себе владних конотацій цього авторитету (що дозволяє їй задекларувати «безпечність» для себе ще й наступних етапів традиції – романтичної та просвітницької, що з необхідністю перебувають під впливом Шекспіра). Усталившись у позиції «доньки освіченого батька» (а авторитет Леслі Стівена як одного з найвпливовіших вікторіанських критиків Вулф неминуче пов'яже з авторитетом Шекспіра), Вірджинія Вулф аналізує і відкидає концепт «батьківської бібліотеки» і належні до нього письменницькі іпостасі та творчі стратегії як такі, що теж не є загрозою для її творчого методу. Поруч із цим еволюцію в романах Вулф проходять образи-носії модерністської естетики, що стають із роману в роман все більш життєздатними та повнокровними, втілюючись нарешті в образі Орландо, що стає альтернативою Шекспіру в контексті бачення Вірджинією Вулф історії літератури. Зі своїми характеристиками позачасовості й позапросторовості, нескінченно реактуалізований у різних часових

¹³ «Орландо все ще не могла повірити, що він (Ніколас Грін. – І. Н.) був тією самою людиною. <...> “Ох, – сказав він, легенько зітхнувши, – ох, моя дорога пані, великим часам літератури настав кінець. Марло, Шекспір, Бен Джонсон – це були титани. Драйден, Поуп, Еддісон – це були герої. І всі вони тепер мертві”».

площинах, активний і андрогінний, образ Орландо стає втіленням позиції Вірджинії Вулф стосовно всіх елементів британської літературної традиції саме в плані художньої практики. Відчуваючи власну вагу як літературного критика, як кодифікатора нових модерністських уявлень про романну форму та потребу її модифікації та як естетичного «фільтра» традиції,

Вірджинія Вулф як у своїй художній, так і в літературно-критичній творчості активно формулює свою позицію щодо аналізованих нею естетичних феноменів, що дає їй згодом можливість вибудувати власний творчий метод та власний індивідуальний стиль, що є з такого погляду логічним етапом розвитку британської літературної традиції – тяглим та історичним явищем.

Список літератури

1. Блум Г. «Орландо» Вірджинії Вулф: фемінізм як любов до читання / Гарольд Блум // Західний канон: книги на тлі епох / [пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа]. – К. : Факт, 2007. – С. 498–514.
2. Вулф В. Власний простір / В. Вулф ; [пер. з англ. Я. Чердаклі]. – К. : Альтернативи, 1999. – 111 с.
3. Вулф В. Дневник письменниці / Вірджинія Вулф ; [пер. с англ. Л. И. Володарской, предисл. Е. Ю. Гениевой]. – М. : Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2009. – 480 с.
4. Bloom H. The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry / Harold Bloom. – Oxford University Press, 1973. – 157 p.
5. Eliot T. S. Tradition and the Individual Talent [Electronic resource] / T. S. Eliot. – Mode of access: <http://www.bartleby.com/200/sw4.html> (date of access: 13.03.2015). – Title from the screen.
6. Woolf V. Jacob's Room [Electronic resource] / Virginia Woolf. – Mode of access: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/5670/pg5670.html> (date of access: 20.01.2015). – Title from the screen.
7. Woolf V. Mrs Dalloway / Virginia Woolf ; [introduction and notes by Merry M. Pawlowski]. – London : Wordsworth Classics, 2003. – 146 p.
8. Woolf V. Orlando: A Biography [Electronic resource] / Virginia Woolf. – Mode of access: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91o/contents.html> (date of access: 15.03.2015). – Title from the screen.
9. Woolf V. To The Lighthouse / Virginia Woolf ; [introduction and notes by Nicola Bradbury]. – London : Wordsworth Classics, 2002. – 160 p.

I. Nikolaichuk

VIRGINIA WOOLF'S RECEPTION OF WILLIAM SHAKESPEARE

The article analyzes the process of revision by Virginia Woolf of authority of William Shakespeare, of the concepts related to this authority, and of its importance for the British literary tradition as a whole. The analysis was accomplished with the usage of H. Bloom's terminology and, therefore, the position of V. Woolf during the revision of Shakespeare's authority is interpreted as the position of 'strong poet' because of the connotations of self-positioning of an author and earning his own place in the national literary tradition through such type of revision.

Keywords: tradition, British literature, strong poet, authority.

Матеріал надійшов 12.10.2015