

на з тенденцій американської літератури 10-х років XX ст періоду так званої художньої революції, полягала в "критичному перегляді пізньоромантичних естетичних норм"²²⁰, і той факт, що Паунд користувався формою Вітменового верлібру, ще не доводить, що американський романтизм був премодернізмом.

Продуктивним і не досить дослідженим є процес входу романтичних елементів у реалістичну поетику XX ст. їхня роль у становленні поетичного реалізму XX ст. у поезії США велика. До речі, в радянській науковій літературі про американську прозу XX ст. цю ідею вже докладно розроблено в рамках концепції "романтичного реалізму". Що стосується поезії, то можна з повним правом говорити не тільки про виняткове значення традиції великої епічної форми Вітмена для творчості Гарта Крейна чи Карла Сендберга, а й про традицію лірики Емерсона й Дікінсон, наприклад, для поезії Роберта Фроста, мистецтва, глибоко філософського за своєю сутністю. В цьому, безперечно, — перспектива дальшого вивчення художньої спадщини американських поетів-романтиків, живої й продуктивної традиції, народженої їхньою творчістю.

ФІЛОСОФСЬКА ЛІРИКА ПІЗНЬОГО АМЕРИКАНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ

ТВОРЧІСТЬ ЕМІЛІ ДІКІНСОН

"Сумнів — «чи це Я?»"

Творчість американської поетеси ХІХ ст. Емілі Дікінсон (1830—1886) належить до видатних відкриттів критики й читачів нашого часу. Американістика знає чимало таких відкриттів. Багато романтиків США якщо не визнання і славу, то справжнє розуміння набули тільки в ХХ ст. Серед них По і Мелвіл, Торо і Вітмен. Але навіть між ними Дікінсон займає особливе місце. Адже вона не прагнула друкувати свої твори, дарма що ретельно працювала над ними й вірила в своє високе покликання. І справді, коли 1985 р. в нью-йоркському соборі Іоанна Богослова, наслідуючи приклад лондонського Вестмінстерського абатства, відкрито "куточок поетів", першими на квадратних плитах підлоги викарбувано імена Емілі Дікінсон, Волта Вітмена й Вашингтона Ірвінга.

Томас Вентворт Гігінсон, відомий журналіст і критик ХІХ ст., що зустрічався й довгі роки листувався з поетесою, в передмові до першого видання її віршів 1890 р. цитував слова Джона Раскіна: "Краса виконання не переважить жодного зерна чи фрагмента думки"¹³⁹. Він немов намагається виправдати вже небіжчицю Дікінсон, відвести від неї можливі звинувачення у формальній недбалості, водночас як досвідчений редактор відчуває головну особливість її стилю.

У 30-і роки нашого сторіччя Ален Тейт назвав лірику новоанглійської художниці "поезією ідей"¹⁴⁰. І. А. Кашкін, автор першої радянської розвідки про поетесу, визначив її як "найяскравішу поетичну речницю американського трансценденталізму"¹⁴¹. При всій небезпечній категоричності цього твердження воно великою мірою слушне — Емерсона й Дікінсон пов'язують як генетичні лінії спадкоємності на рівні поетичних думок, так і споріднений тип умоглядної поезії. Як і Емерсон, поетеса в своїй творчості спирається на принципи пріоритету змісту над формою, образу над метрикою й римою, а паралельно переосмислює, навіть критикує твердження трансцендентальної філософії. С. Т. Вільямс, один з авторів "Літературної історії Сполучених Штатів Америки", свого часу визначив проблему. "Було б... повчально дослідити,

наскільки невідступно дотримувалася вона техніки Емерсонового вірша і якою мірою лаконізм її економічної форми впливає з її природженої неприязні до того, що він назвав "серенадними балачками"¹⁴². Слід сказати, це завдання досі остаточно не розв'язане.

Дікінсон глибоко сучасна, випередивши в поетиці літературний розвиток доби, а духовні конфлікти, які переживає її лірична героїня, співзвучні людині нашого часу. А проте, за словами А. М. Зверева, "поетичної школи Дікінсон — у тому розумінні, в якому можна говорити про Вітменову школу, — не з'явилося, однак її значення для сучасної американської поезії стало відчуватися дедалі безпосередніше, головню в останні два десятиріччя"¹⁴³. Брак поетичної школи об'єктивно можна пояснити хоча б тим, що повне зібрання її творів вийшло лише 1955 р. бона не була кумиром авторів "поетичного відродження", проте вони великою мірою розвивали окремі тенденції її поетики. Не знаючи Дікінсон, вони йшли її шляхами, бо ці шляхи збігалися з літературним розвитком доби.

Слово "я"¹⁴⁴ — перше за частотою вживання в словнику Дікінсон. Вона безмежно суб'єктивна і, здається, безпосередньо й просто розповідає світові про себе, про своє містечко Амгерст, де прожито все життя, про свій дім і сад, вона згадує подруг і вчителів, натякає на різні події, що вразили її, на свої сердечні переживання й розчарування. Наприклад, Дікінсон пише про те, як якийсь приятель подарував їй книжку, на її сторінках лишилися примітки, зроблені його рукою. Людина, про яку йдеться, — передчасно померлий молодий юрист, учень Едварда Дікінсона, батька поетеси, Бенджамін Ньютон. Це він подарував їй збірник віршів Емерсона 1847 р. Ця книжка приголомшила її, власне, зробила поетом. Книжка збереглася — на її сторінках справді є примітки Ньютона, він виділив свої улюблені вірші і там і написи, зроблені рукою Дікінсон. В інших віршах вона пише про дві тяжкі життєві втрати, і біографи цілковито точно довели, що вона тужить із приводу ранньої смерті свого приятеля, викладача Амгерстського коледжу Леонарда Гамфрі (1850), а також свого першого літературного наставника Бенджаміна Ньютона (1852). За героя ранньої інтимно! лірики Дікінсон біографи вважають священика Чарлза Водсворта, з яким вона познайомилася 1854 р. у Філадельфії, а в останнє десятиріччя життя вона писала про своє почуття до судді Отіса Філіпа Лорда. Майже нічим не прикметне, зовні одноманітне й саме тому вкрай

загадкове життя поетеси не дає спокою американським ученим. Для багатьох вірші — лише ключ до її дивної особистості, єдине її пояснення. А проте віддаленість Дікінсон від бурхливих катаклізмів доби значною мірою ілюзорна. Поетеса справді писала про себе, але в характері її ліричної героїні відобразилася ціла доба становлення національної свідомості й американського мистецтва. Образ людини, що постає з її лірики, складний, неоднозначний, суперечливий, не завжди послідовний і все-таки єдиний. Авторів настроїв дуже мінливий, фантазія, що ставить героїню в найнеймовірніші ситуації, нестримна. Тому вона — або спокійний споглядач, що медитує на теми свого відчуття природи, або іронічно усміхнений філософ-скептик, що все піддає сумніву, або людина, яка незворушно зазирає в обличчя, спотворене передсмертними корчами, або навіть небіжчиця, що стоїть по той бік життя й розглядає його особливим відстороненим поглядом.

Справжній портрет героїні розкривається після дослідження її духовного життя. Дікінсон безмежно далеко відійшла від поезії, що виникла як реакція на раціоналізм попередньої доби й зосереджувалась на житті почуттів, оспівувала їх. Їй чужий ірраціоналізм, характерна ознака деяких форм романтичного мистецтва. Романтизм Дікінсон, бо її творчість не виходить цілком за рамки цього напрямку, виник на тому етапі, коли чимало його аспектів і тенденцій уже вичерпали себе. А проте саме життя в центрі уваги поетеси. Новий і підхід, що полягає в раціональному пізнанні цього життя. Головна особливість духовного буття ліричної героїні — те, що в ньому емоційний елемент сплітається з інтелектуальним. Дікінсон із властивою їй виразністю формулювань визначає це двосвіття "Від Свідомості страшного Супутника / Не може звільнитися душа" (891)¹⁴⁵, і співвідношення уявлень: "Розум живе Серцем / Наче Паразит" (1355).

Перед нами особистість, що тонко все відчуває, палка, темпераментна й водночас нещадно аналізує свої переживання. Ось чому часто йдеться не про містичну чи трансцендентальну по суті душу, а виникає мотив мозку, свідомості, думки, що все контролює, все пізнає й не знає перешкод. Дікінсон не тільки досліджує роботу людського мозку, порівнюючи його з механізмом, не тільки впевнена в його безсмерті, вихваляючи його безмежні можливості, "коридори", вищі за матеріальний простір: "Наш Мозок — просторіший від Небес... Наш мозок — глибший від морів... Наш Мозок — вагоміший від усіх земель..." (с. 88)¹⁴⁶, але бачить і його тіньовий аспект,

його замкненість, вважаючи, що наслідком пізнання може виявитися песимізм. Ось чому свідомість — "жахливий супутник", а поет: "Сам — своє багатство — / За межею часу" (с. 73).

Погляд ліричної героїні на світ і на себе, характер її пізнання й самопізнання визначаються сумнівом. Заповіт скептика — сумнів в усьому, крім самого принципу сумніву. Це інструмент раціоналістичної філософії життя, що допомагає Дікінсон зруйнувати авторитет віри батьків — пуританство — й полемізувати з постулатами трансценденталізму. Сумнів в існуванні Бога, в гармонії людини і природи, в безсмерті людини властивий поетесі замолоду і в зрілі роки. Дікінсон створює образ скептицизму, що пропонує водночас витончену насолоду і страх: "Солодкий скептицизм серця — / Яке знає і не знає..." (1413), або:

Сумнів — "чи це я?" —
Даровано на ту пору,
Поки приголомшений Розум
Шукає собі опору (с. 115).

Не випадково польська дослідниця А. Сальська називає есе Емерсона "Монтень, або Скептик" твором, що має правити за своєрідне тло для читання лірики Дікінсон¹⁴⁷. Поетеса виразно усвідомлює, що сумнів деструктивний, у ньому полягає небезпека втрати моральних орієнтирів, тому вона прагне обмежити свій скептицизм, серйозно міркуючи про наслідки втрати віри як уявлення етичного, віри в себе, в людство, в гуманістичний ідеал, і доходить висновку, що життя без віри злиденне.

Зі скептицизмом пов'язана важлива особливість світосприймання Дікінсон — її іронічність. Культ іронії зачепив американський романтизм лише почасти. Серед поетів тільки Дікінсон притаманне іронічне бачення світу. І Браєнт, і Емерсон, і Лонгфело поважні, навіть набундючені. По та Вітмен практично позбавлені чуття гумору. В іронії Дікінсон далека від вираження романтичної сваволі й суб'єктивізму. Її іронія, якій відповідає радше визначення Томаса Мана: "Об'єктивність — це іронія..."¹⁴⁸, — інструмент об'єктивного пізнання дійсності та її естетичного освоєння. Вона є логічним наслідком філософського вірша Дікінсон. Обґрунтування такого явища бачимо у Фрідріха Шлегеля: "Філософія — це справж-

ня батьківщина іронії, яку можна було б назвати логічною красою"¹⁴⁹.

Поетеса з самого початку іронічна. Мова, форми віршування, ідеї, ідеали, література я релігія — все стає об'єктом її гумору. А з гумору починається Дікінсон як поет, — переконаний Ч. Андерсон¹⁵⁰.

Іронія — одна з передумов свободи духу, до якої прагне Дікінсон і з якою долає будь-яку найтрагічнішу ситуацію. Вона іронічна у ставленні до самої себе, своєї ліричної героїні, всього, що навколо неї в матеріальному та духовному світі. За допомогою сміху поетеса спростовує догми, звільняється від тиску літературних традицій та авторитетів. Образ мозку; що сміється й хихикає, — один із ключів розуміння її творчості. Скептицизм та іронія — руйнівна зброя раціоналізму Дікінсон. Поетеса іронізує над Богом, Біблією, своїм святенницьким, пуритансько-міщанським оточенням. Ось як Дікінсон змальовує новоанглійських дам:

Такі серафічно ніжні —
З землею на різну мірку —
Що легше на Плюш напасти —
І згвалтувати Зірку!
Наманіжені погляди.
Ах — як лякає плоть!
Натура в ластовинні —
Який простак Господь.
Ні, не для жантильних дам
Рибалок груба мова.
Хай небо — недотики —
Соромиться вас знову! (С. 69).

Іронія — породження романтичного індивідуалізму. Гегель, вивчивши природу іронії в творах німецьких романтиків, звертав увагу на її негативні аспекти. А данський філософ Серен К'єркегор ще в середині ХІХ ст. застерігав письменників від іронії як найнебезпечнішої й найвитонченішої духовної хвороби, здатної вразити цілу культуру. Олександр Блок, оглядаючи шлях розвитку, пройдений датографією ХІХ ст., доходить невтішних висновків: "Найживіші, найчутливіші діти нашого сторіччя вражені хворобою, незнайомою тілесним і духовним лікарям. Ця хвороба подібна до душевних недуг, і її можна назвати «іронією»"¹⁵¹. В іронії Дікінсон не доходить до руйнування моральної основи особистості й

людського життя. Вона вірить у необхідність і силу одиничного добра, невіра їй не судилася.

Іронія, всеосяжна, всепроникна, всезаперечна, деструктивна, — один з компонентів культури авангарду я модернізму ХХ ст. В іронії Еліста, Паунда, Камінгса виявляється їхнє трагічне бачення світу. До речі, іронія Камінгса з її новоанглійським акцентом великою мірою виходить не з європейської традиції, а з романтичної, американської Гострота, драматизм ситуації в поєднанні з іронічністю, часом уїдливою, і, найголовніше, образ — не візуально-предметний, а збудований на контрастах, на поєднанні несумісних якостей, із широким асимілюванням абстракції, певна естетизація словесної гри зближують поетику Дікінсон і Камінгса.

На відміну від ідеалу романтичної особистості Емерсона та Вітмена, "співця ідеалізованої буржуазної демократії"¹⁵², Дікінсон не схильна до ідеалізації життя, суспільства, індивіда. Людині — частці цієї демократії, цьому могутньому "я", вона неусвідомлено, бо ніколи не читала віршів Вітмена, протиставить свою героїню, громадська позиція якої по-своєму мужня і певною мірою прозорливіша, ніж позиція героя Вітменового типу.

"Позитивний" ідеал особистості сучасного поетеси суспільства, що складався вже протягом понад двохсот років становлення американської нації й формування американського національного характеру, — це сильна, ділова людина, що покладається у своїй діяльності тільки на саму себе, що вже десятиріччями керувалася принципом, який лише в середині ХІХ ст. сформулював Емерсон, — принципом "покладання на власні сили". Таке "я" — один з аспектів і багатоликого ліричного героя Вітмена. Йому протиставить свою ліричну героїню Дікінсон:

Я — Ніхто. А ти — ти хто?
Може — також — Ніхто?
Тоді нас двоє, і треба мовчати,
Бо — ще виженуть нас із хати.
Як тоскно — бути кимось —
І — місяць увесь червневий —
Мов жабка ім'я своє називати —
На втіху боліт місцевих (с. 52).

Перед нами своєрідний діалог, розмова півголосом, пошепки, щоб не почули "вони", мешканці світу, чужого поетеси. Здоровому глузду суспільства протиставлено безумство твор-

ця: "Безумство — вищий Сенси. / Для видючого ока / Сенси — чистісіньке безумство..." (435). Про який сенси ідеться? Може, практичний здоровий сенси буржуа-обивателів, що для романтичного поета і є наймоторошнішим божевільям? У такому розумінні слова Дікінсон не просто майстерний логічний трюк, а й спроба соціальної оцінки. Семантика уявлення про божевілья в поетеси має і зворотне значення — натхнення, близьке до Емерсонового "божественного божевілья".

Лірична героїня Дікінсон ізолює себе від світу, ніде не буває, не шукає спілкування, її не тягне в мандри. Як усе це не схоже на волоцюгу й мандрівника Вітмена, що каже

Я ходжу по Новій Англії, відкрита душа, мандрівник,
Чалапаю босоніж по воді в поманокському прибої,
Перетинаю прерію, знову живу в Чикаго, знову живу,
де заманеться (с. 46).

Ця людина блукає тією самою Новою Англією, де живе Дікінсон, що каже про себе:

Я не бачила Вересових галявин —
Ніколи край моря не сиділа —
Але знаю — як Верес цвіте —
Яка хвиля прибою біла (с. 125).

її уявлення про життя апіорні, вона не бачить світу, а уявляє його. Тому з простором у Дікінсон стаються нескінченні метаморфози. З одного боку, це сад поряд з її амгерстським будинком, кімната, де вона писала, де замикалася від світу, — тому такий важливий мотив дверей, зачинених або навстіж відчинених у світ, тут розгортаються колізії духовного життя автора — ліричної героїні. З іншого боку, місце дії у віршах Дікінсон максимально абстрактне, умовне, не прив'язане до якоїсь конкретної географії, реальні відстані, розміри втрачають зв'язок із дійсністю. Здається, навколо героїні космічна порожнеча. Це відповідає її характерові. Вона відсунена від буденності, ходи історії, зосереджена на позачасових проблемах існування людини.

Новоанглійська поетеса зачарована глобусом, що володіє в її очах магічною привабливістю. Поряд із космічною широтою її світу, уявними, міфічними просторами, як-от Рай або біблійна Юдея, де відбувалися події євангельської історії, причому в Дікінсон вони набувають символічного звучання, її лірика насичена географічними назвами найвіддаленіших від

Амери́ки країн, міст, річок, морів, гір. Тут і Індія, і Сахара, і Багамські острови, і навіть Дніпро й Дон! Дікінсон поглинута називанням, однак уявна конкретність — тільки привід для авторської фантазії В атмосфері доби — захоплення Сходом. Знання Дікінсон про Схід мізерні порівняно з енциклопедичною освітою Емерсона чи Лонгфело. Проте любов до екзотичних назв, властива, до речі, й Торо-поетові, робить Дікінсон причетною до романтичного засвоєння Сходу. Такій назві, як частині художнього образу, надано емоційної конотації "Пошта з Тунісу" (1463) — таку асоціацію викликають пір'їні колібрі, а найяскравіші троянди можуть бути чомусь лише в Занзибарі (247). Мабуть, Кашмір стає символом ярмарково-веселкового сприйняття світу (64), а Бразилія — символом мрії (621). Дікінсон, безперечно, в захваті від незвичного для англійської мови звучання нових слів, майстерно вписує їх у звуковий образ свого вірша.

Категорія часу дуже важлива в поезиці Дікінсон.

Не майбутнє, як в Емерсона, а тільки минуле реальне та істинне для поетеси. Теперішнє — це страждання. Героїня вмирає, але її індивідуальний час триває. В низці віршів відлік художнього часу починається з миті смерті ліричної героїні Смерть — головний критерій оцінки будь-якого життєвого явища. Ідея смерті пов'язана з осяянням свідомості. Дікінсон властиве загострене, трагічне сприйняття часу. "Кожна секунда остання" (879), розуміння часу як філософської та естетичної проблеми: "Я прийняв смерть — щоб жила Краса" (с. 73), і як проблеми гносеологічної. Д. Портер небезпідставно¹⁵³ стверджує, що для Дікінсон смерть — "метафора незнання".

Героїня поетеси — особистість, що передусім міркує. "Я думаю..." — починає вона одного зі своїх віршів (301) і виразно формулює царину своїх роздумів. Мислення — головний закон існування її душі. Не меншою мірою Дікінсон властива схильність до фантазії, уяви. Згадаймо, Вітмен каже, що його герой живе в кожному місті, Дікінсон заявляє: "Мій дім називається — Можливість" (с. 93). Вона одержима пошуком сенсу, який можна було б визначити словами "Сповіді" Льва Толстого: "Чи є в моєму житті такий сенс, що не знищувався б неминуче смертю, яка чигає на мене?"¹⁵⁴ Як і Толстой, вона запитує себе, чи є життя "безглуздим злом"¹⁵⁵, чи має якийсь сенс? Життя коротке, а страждання в ньому абсолютне, кожен, хто живе, помре; можливо, в раю, якщо він існує, буде краще, але що з цього? — такою є суперечлива логіка інтеле-

ктуальних та моральних шукань, із крайньою виразністю й драматичною гостротою втілена в ліриці Дікінсон.

Така позиція (викладена у вірші 301) небезпечна, в ній криється зародок нігілістичної життєвої та художньої філософії. Дікінсон наблизилась до тотального сумніву у споконвічних, несхитних істинах, у яких переконана свідомість, вихована в душі християнства. В абсолютному своєму значенні це — позиція заперечення. Іншими словами, вірш містить висновок, що життя безглузде, бо його необхідний і закономірний кінець — смерть. Смуток у ньому безмежний, з тієї ж причини рай — як правило, це метафора духовності — не дає ні спокою, ні спасіння. Екзистенціальний характер такої життєвої і творчої філософії очевидний.

І все-таки Дікінсон близька й цікава нашому часові не тим, що передбачила своєю творчістю конфлікти модернізму ХХ ст., як переконана переважна більшість американських дослідників її творчості¹⁵⁰. На нашу думку, питання складніше. Дікінсон у польоті своєї скептичної думки тільки наблизилась до небезпечної грані й немов зупинилася, заціпеніла в роздумах. Її світоглядну позицію годі звести до тотального песимізму, до безвиході. В такому випадку творчість американської поетеси виявилася б надто однозначною й ніколи б не стала однією з вершин романтичного гуманізму.

Якщо "пристрасть — основа романтичної особистості"¹⁵⁷, то пристрасть ліричної героїні Дікінсон — це думка. Та сама зів'язана і пристрасна думка, про яку прозірливо писав Емерсон (ми ще раз акцентуємо увагу на цьому пункті, вважаючи, що в ньому ключ розуміння творчих пошуків Дікінсон) і яка специфічно діє на художню практику поетеси. Велич Дікінсон у тому, що їй усе-таки пощастило висунути позитивну життєву програму Уособленням її може бути вірш, що породжує пильну цікавість і суперечки критиків, захват одних і докори в жіночій сльозливості, які начебто "ілюструють" тенденцію до сентиментальності не тільки в поезії Дікінсон, а й у романтизмі загалом, інших¹⁵⁸:

Коли серцю — бодай одному —
Не дам згинуть дарма —
Я не марно прожила!
Якщо ношу тяжку нікому
Не віддам — понесу сама —
Якщо зменшу чийсь біль, утому —
Одній умирущій пташці

Зігрію замерзлі крила —
Я не марно прожила! (С. 120).

Сенс життя таки існує, він — у добрі, добрі одиничному, індивідуальному, не пов'язаному з суспільством та його ідеалами. В цьому моральний пафос творчості Дікінсон. Тут нема нічого спільного з пуританським моралізаторством. Дух повчань чужий поетесі А моральний пафос, гуманізм, цікавість до етики, передусім до питань добра і зла, властива романтичному мистецтву загалом, надто романтизмові США, споріднює лірику Дікінсон із поезією Емерсона, Торо, почасти Мелвіла та Вітмена.

Ще недавно загальноновизнаною була думка, ніби Дікінсон та Вітмен — антиподи¹³⁹. Проте не нова й думка про схожість поетичних світів обох письменників-сучасників. Цікава вже згадана монографія польської дослідниці А. Сальської, в якій доведено безперечну схожість філософських та естетичних пошуків двох поетів, не відомих одне одному. В цьому зв'язку спливають на гадку й слова І. А. Кашкіна, який писав, що в середині ХІХ ст. народилися "дві душі" американської поезії — Вітмен та Дікінсон¹⁶⁰. Цілісний феномен американської поезії минулого сторіччя характеризується діалектично взаємодоповнюваними прикметами на перший погляд протилежних художніх систем.

І Емілі Дікінсон була в незгоді з дійсністю, її несприйняття навколишньої реальності майже абсолютне. Життя поетеси, анахоретки й відлюдниці, що роками не виходила з дому, уникала зустрічей навіть із близькими друзями, і її поезія в своїй проблематиці, формальних структурах, а передусім у ставленні до традицій має на собі виразний відбиток бунту. Виявом бунту була відмова від публікації, іншими словами, від можливого визнання свого таланту, такого необхідного для кожного художника, відмова від слави, популярності. Тільки один поет в американському романтизмі близький Дікінсон таким принципово непримиренним ставленням до світу. Це — Цзгар По.

Усвідомлення ворожості суспільства індивідові — вихідна позиція По, до якої в самій поезії він уже не повертається. Дікінсон, як і По, не сумнівалася в його нищівній силі. Суспільство згубне, його механізм незрозумілий, його проблеми минулі. Як і для По, для Дікінсон це свого роду аксіома, яка не вимагає доказів, вихідна думка, що стоїть немов за межами самої творчості. У спадщині новоанглійської поетеси не-

ма жодного натяку на можливий зв'язок розвитку духовної культури людини з якимись змінами в житті суспільства та його інститутів, навіть коли вона пише про революцію як діалектику будь-якої зміни (1082). Відображення суспільного життя існує на рівні слабких відгуків, метафоричних мотивів, як-от ціна, гроші, жорстокий і корисливий бог-банкір, непотрібні та сміховинні в світі справжніх вартостей, які не можна ні купити, ні продати.

Конфлікт особистості й суспільства — основа романтичного індивідуалізму — в творчості Дікінсон набуває абстрактно-філософського характеру. Людина самотня внаслідок своєї природи. Пізнати душу іншої людини неможливо. Марно розраховувати й на розуміння інших людей. Для Дікінсон це неспростовні факти. Над історичними, соціальними причинами трагічного відчуження особистості вона не замислюється. Предмет її уваги — психологічні аспекти людської самотності. Основа індивідуалізму Дікінсон — відокремленість особистості, що пізнала біль і страждання, незіставність людини з розбитим серцем і людей звичайних, надто самовдоволених, незворушних обивателів:

Душа сама собі вибере товариство —
І закриє засув (с. 55).

Душа автономна й самодостатня, вважає автор, розвиваючи ідею Дж Герберта про людину як замкнений мікрокосмос. Зіставлення особистості і світу осмислено як сутичку:

Увесь світ викликаю на бій —
Камінь уже піднімаю.
Дужчий за мене пастух Давид —
Я сміливості більше маю.
Кинула камінь — тільки сама
Від удару на землю впала.
Може, завеликий Голяф —
А чи сили у мене мало? (С 81).

Трагізм цього поєдинку в тому, що людина приречена на поразку. Це один з програмних віршів Дікінсон за характером основного конфлікту, за глибиною його драматизму і «ршадністю художньої структури. В ньому переосмислено релігійний сюжет — оповідь про Давида, що уразив велетня Голяфа. В Дікінсон не так багато віршів з якимись іншими, крім ліричного суб'єкта, героями. І навіть у таких творах
7— 1-2565

ПЛІШИНКО

ліричне я - не спостерігач, а діяльний активний елемент о даному разі Давид і Гояіаф - не герої, а своєрідні символи Справжній герой — сама поетеса, що ототожнює себе з Давидом, а Гояіаф увесь світ, протиставлений йому. Давид біблійний з допомогою пращі повалив могутнього Голіафа, лірична героїня Дікінсон значно сміливіша за Давида, але набагато слабша за нього. Метнувши камінь, вона повалила на землю саму себе. Дікінсон трансформує відому біблійну ситуацію в романтичну. В цьому вірші відбилась переконаність автора, що людська могутність у сучасному світі, ворожому особистості, похитнулася, людина безсила боротися зі світом. А проте своєрідний титанізм Давида, а в його постаті ліричного "я", полягає в тому, що він вступає в заздалегідь нерівний бій, прирікаючи себе на загибель.

Мотив страждання — один з центральних у творчості — пов'язаний з відчуттям швидкоплинності буття, недосконало-сті, слабкості людини, що зазнає старіння та смерті, самотності, нарешті, неподіленого почуття; він ускладнено сплітається з протилежним мотивом — краси життя і природи, радощів людського існування, нестримного вживання розкошами навколишнього світу, яке переходить майже в екстаз. Але й краса світу — від скромної квітки до величного Всесвіту — викликає в ліричній героїні двоїсте ставлення. З одного боку, вона протистоїть своїм безсмертям людській тлінності, немов компенсуючи силою емоційного впливу на людину неминучість її фізичного згасання, з другого — загострює відчуття невгамовного болю.

Життя душі ліричній героїні визначене протилежними почуттями, її характер можна пояснити, скориставшись визначенням, яке дає собі одна з найблисकुчіших героїнь романтичної прози — Корина з роману Жермени де Сталь "Корина, або Італія": "З усіх здатностей, якими я наділена, найрозвиненіша — здатність страждати. Я народжена для щастя, маю відверту вдачу і жваву уяву...", але "...в глибині моєї душі причаїлась безмежна скорбота"¹⁶¹. Ця двоїстість — схильність до щастя й водночас до страждання — характерна для ліричній героїні Дікінсон.

Скорботні вірші американської поетеси належать, мабуть, до найтрагічніших у світовому романтизмі. В їхньому центрі — мотив страждання й постійної, ретельно прихованої духовної напруги. Народжується образ "життя—зарядженої рушниці" (754) або вулкана, на якому поки що росте трава (1677). Дікінсон захоплена пошуком точного слова, неспо-

діваного повороту, нюансу психологічного стану. Горе і смерть, розглянуті і в психологічному, і у філософському аспектах, обертають її лірику в "свято жаків". Звернімо увагу, як майстерно Дікінсон зіткнула у визначенні протилежні за семантикою уявлення. Це одна з дивовижних особливостей її **СТИЛЮ**:

Блаженство — в повноті своїй —
Сите — немов Скорбота (с. 106).

Або:

Заплющила очі і навпомацки **йшла** —
Куди світліше — бути Сліпцем (с. 108).

Дікінсон вигадлива у створенні психологічних відчуттів, точна в передачі непевних передчуттів, емоційної напруги, страху, скорботи, жаху, болю втрати. Вона переконана: **страждання** — талант, необхідний поетові. Вміння глибоко **відчувати** — прикметна риса ліричної героїні, протиставленої одноманітному, неемоційному життю довколишнього обивательського середовища. В низці віршів Дікінсон приходить до естетизації страждань, чужої Емерсону, Торо та Вітменові

В естетизації жахливого Дікінсон з американських романтиків наближається тільки до По, що вважав за "найшляхетнішу тему для поета смерть прекрасної жінки"¹⁶². Закономірно в неї виникає мотив бальзаму, ліків, заспокійливого засобу. Спустошення, апатія настають у стражденному серці вслід за лихом і ще згубніші за нього. Дікінсон докладно описує й цей стан.

Щастя і страждання, так само як життя і смерть, — романтичні контрасти на рівні протилежних уявлень і психологічних ситуацій. Думка її максимально оголена, вигострена, масштабна, її розвиток не обтяжений зайвими деталями, подробиці зведено до мінімуму. Поетеса навіть відмовляється від зображення природи як тла, яке відповідає настроям ліричного суб'єкта. Прагнучи філософського узагальнення, вона не конкретизує мотивів і причин переживань, навпаки, говорить про них як про абстрактні категорії, споконвічні форми духовного життя людини, намагається збагнути їхню внутрішню діалектику. Так виникає логічна гра уявленнями та словами, стикаються протилежності Елемент умоглядності інколи набуває головної ролі, а проте вірш не перетворюється на ін-

тслюктують схему, а стає переданою в мініатюрі драмою творчої думки.

У художньому світі Дікінсон час дуже рухливий. Під впливом психологічного чинника він може стискатися, завмирати й розсувати свої рамки.

У жодній проблемі Дікінсон не приймає остаточних розв'язків. Хід розвитку поетичної думки, її витончені вигини цікавлять поетесу інколи більше, ніж результат. Чи може час стишити страждання — запитує вона себе й пропонує дві відповіді:

Час, кажуть, усе лікує.
Ніколи не лікує — ні!
Страждання — мов сухожилок —
Міцніє, коли збігають дні.
Тож Час — безвартісний засіб —
Для горя він — тільки Проба —
Бо якщо він ліками став,
Значить, не було хвороби (с. 97).

В іншому випадку (1738) Дікінсон стверджує протилежне — визнає всепереможну силу часу, лишається тільки іронічна посмішка з приводу людської долі й захват перед могутніми почуттями молодості. І так в усьому. Дікінсон поглинута інтелектуальним пошуком, і її не бентежать власні помилки, омани, самозаперечення.

Основні образні мотиви парні. Тема життя, світла й радісна, розвивається в мотиві сп'яніння, вживання буттям. Героїня просто оглушена красою світу й одержима творчістю. Можливо, образ вина як символ духу й натхнення виник у Дікінсон під певним впливом Емерсонового вірша "Бахус". "Принесіть мені вина, але не того, що виросло з виноградного лона"¹⁶³, — каже Емерсон. Йому втворює Дікінсон:

Я п'ю — з опалової мушлі —
Літнього дня вогонь.
Не п'янить так ніколи в кухлі
Рейнських вин алкоголь! (С. 46).

"Я знаходжу екстаз у житті — просте відчуття, що ти живеш, — достатня радість",¹⁶⁴ — сказала Дікінсон Пгінсонові під час їхньої зустрічі 1870 р.¹⁶⁴. Це слова людини, безтямно закоханої в життя. "Життя п'янить" (230), — каже поетеса, але тут же висловлює ідею, яка вочевидь суперечить цьому твер-

дженню. Життя — ніщо, тільки душа, її внутрішні сили — справжнє джерело щастя. Як мислитель, що дотримується дуалістичних позицій, поетеса непослідовна в своїй оцінці реальності, її героїня багатством духовного життя вища за навколишніх — людей, які мають пересічні почуття та думки. Однак Дікінсон не може не визнати, хоча б одного разу, що імпульс до творчої праці, натхнення прийшли ззовні (711). У властивій їй непрямій і вкрай стислій манері вона говорить про письменників-сучасників, що вплинули на її становлення як особистості й художника. Через пошуки сенсу, тяжкі сумніви, долання скепсису й могильні настрої Дікінсон приходить до визнання життя як найвищої людської вартості.

Абсолютизація однієї з ліній — скорботної чи радісної, оптимістичної, — на що інколи слабують наші фахівці, викривлює загальне уявлення про творчість поетеси. Американські вчені нерідко зосереджують увагу на темних, хворобливих аспектах лірики Дікінсон, на її схильності до похмурих настроїв¹⁶⁵, натомість деякі радянські дослідники намагаються довести, що "її поезія вищою мірою гуманістична й життєрадісна"¹⁶⁶. Життєрадісність Дікінсон не проста й не безмежна, вона сповнена драматизму. На гадку спадають слова Жуковського про Байрона: "Чимало сторінок його вічні. Але в них є щось страшне, те, що стискує душу. Він не належить до поетів—утішників життя"¹⁶⁷. Так і Дікінсон. Вона може бути радісна, в окремих віршах навіть безжурна, але не є оптимістом, "утішником життя".

Дікінсон повертає інтимне почуття в поезію, забуте в Емерсона й Торо, а з ним і психологію. Лірична героїня Дікінсон, як і герой Емерсона, позбавлена чіткої історичної конкретності, але вона психологічно конкретна. Звичайно, почуттям у ліриці Дікінсон відведено особливе місце, вони переосмислені на користь розуму. Дікінсон властива сповідність, проте особлива, — чуття проаналізовані та обмірковані, їх супроводить робота думки. І в цьому вона теж близька до По, що, за словами Ф. О. Матісена, "був аналітиком надзвичайного ступеня"¹⁶⁸. Інтимну лірику поетеси можна розглядати як підрозділ її філософської лірики. Звичайно, це тільки один, хоча, на наш погляд, найзначніший аспект любовної поезії Дікінсон. У неї складається концепція кохання, відкинутого, не поділеного або внаслідок життєвих обставин неможливого, що вражає глибиною і складністю. В центрі мотив розбитого серця:

Серцем своїм пишаюсь — розбитим твоєю рукою.
Стражданням своїм пишаюсь — бо ти їх спричинив (с 162).

Дікінсон обожнює муку кохання, знаючи, що вона породжує натхнення, подібне до того, яке відчули Данте, Петрарка, Шекспір і яке підносить камерний вірш у сфери загальнолюдських переживань.

Та якщо життя для художника — субстанція крихка і немцна, то кохання сильне, несхитне і жертвне.

Я не можу бути з тобою,
Бо це — Життя —
А з нашим — скінчилось усе —
Лежить, мов старе взуття.
Ризничий до комірчини
Забрав під замок
Наше життя — як чашку —
Порцеляни шматок (с. 89—90).

Далі Дікінсон говорить про нездоланну перешкоду, що відгороджує її від коханого. Вірш закінчується високою нотою відчаю. Тема кохання невіддільна від теми смерті. Смерть нерідко персоніфікована в образі нареченого-коханця. Почуття випробовується, перевіряється смертю. Як і властиво романтикам, смерть для Дікінсон — "романтизаційна основа життя. Через смерть посилюється життя..." (Новаліс)¹⁶⁹.

Дікінсон часто міркує про силу скорботного кохання і про кохання єретичне, радісне. Це друге кохання поетеси не раз увижається як стан розуму такої самої руйнівної сили щодо моралі пуританства, як невіра, сумнів, іронія. Кохання конкретної ліричної героїні скорботне і трагічне. Кохання піднесене до абстракції, як основа життя, що сильніше за смерть, а закохані не можуть померти, бо почуття, як і дух, безсмертне

Те, що кохання — це все —
Ось усе, що про нього ми знаємо —
Й цього досить! (С. 166).

*"...І тільки для нас природа
Чужа ще й досі"*

Теоретичну цікавість до природи поетеса, сформована в 50-і роки, успадкувала від трансценденталізму. В розробці різних

аспектів цієї теми розкривається невіддільність філософських та художніх пошуків Дікінсон від розумових настроїв доби. Письменниця великою мірою самостійно та інтуїтивно прийшла до ідей, які висунула її доба і які хвилювали її сучасників — Емерсона, Торо, Готорна, Мелвіла, Вітмена. По-своєму пізнаючи природу, вона полемізує з уже відомими уявленнями про її сутність та художніми формами її зображення. За глобальністю й широтою думки Дікінсон стоїть історична конкретність ідеї — продукту доби.

На самому початку своєї діяльності Емерсон не випадково звернувся до філософського осмислення природи. Нова Англія була економічно найрозвиненішим регіоном США. Мислитель спромігся додати не тільки позитивні, а й негативні аспекти промислового розквіту — відчуження людини від природи, взаємовідчуження людей — і приписав природі високі моральні якості. Життя Дікінсон минало в невеликому провінційному містечку, і для неї протиставлення машинної цивілізації і природи не було результатом власного життєвого досвіду. Пейзажі Дікінсон народжувались із спостережень і роздумів над тим камерним природним світиком, який поетеса бачила з вікна своєї кімнати або в прилеглому до будинку садочку.

Але самопізнання ліричного героя романтичного типу традиційно невіддільне від спроби збагнути природу. Міркуючи про неї, Дікінсон як письменниця Нової Англії доходить до проблеми Бога і власного варіанта пантеїстичного трактування світу. Поетеса ставить і питання про віру в широкому розумінні. Як і Емерсон, у рамках теми "природа і людина" Дікінсон звертається до проблем смерті та безсмертя^часу і вічності. І в Емерсона, і в Дікінсон природа й мистецтво пов'язані нерозривно, проблеми естетики невіддільні від філософського осмислення природи. Вона об'єднує природу і мистецтво в листі до Пінсона, який складався з однієї фрази, афоризму-метафори: "Природа — Дім-Притулок, а Мистецтво — Дім, що намагається бути Притулком"¹⁷⁰. Коло проблем у рамках теми природи те саме, їхній розв'язок здебільшого новий, важить не тільки спадкоємність ідей, а й заперечення їх. Лірична героїня Дікінсон — не дзеркало, що відображує природу, а самодостатня незалежна особистість, свого роду "річ у собі".

В історії бунту проти пуританства Нової Англії Дікінсон належить особливе місце. Протягом XVII і XVIII ст. Нова Англія була твердиною ортодоксального пуританства. Що таке

новоанглійське пуританство, яке виростило Котона Мезера і Джонатана Едвардса й чинило тиск на всі аспекти духовного життя регіону протягом двох сторіч, чудово продемонстрував у своєму дослідженні видатний історик суспільної думки США В. Л. Парингтон. Не дивно, що процес лібералізації різних сфер духовного життя Нової Англії, пов'язаний із перемогою буржуазних відносин, почався саме з релігії. Наприкінці XVIII ст. група релігійних діячів Бостона відкрито виступила проти догматів конгрегаціоналістської церкви й створила нову унгаріанську віру, що визнавала єдиного Бога замість триєдиного.

Наступний етап лібералізації духовного життя регіону, дальший ступінь відходу від пуританської ортодоксії утвердив трансценденталізм. Американські дослідники схильні слушно акцентувати увагу на спадкоємності ідей унітаріанства, "романтичної релігії" і трансценденталістів¹⁷¹, але дуже важливо розрізняти їх, бо вчення Емерсона та його гуртка стало широким ідейним рухом, що не вичерпувався релігійною програмою.

Амгерст в 50-і роки XIX ст. залишався осередком ортодоксального пуританства. Середовище, що виховало поетесу, було налаштоване вороже до нових течій у царині релігії, ідеології, моралі, культури Бунт Дікінсон проти віри — немов ще один вияв широкого процесу, що відбувався в духовному житті регіону й викликав появу унгаріанства й трансценденталізму. Він складний, спрямований не тільки проти минулого — двохсотрічної традиції пуританства, а й проти теперішнього — деяких основних постулатів трансценденталізму, що видавалися без варті снічи вже наприкінці 50-х років, передусім проти розуміння взаємовідносин духу й матерії в річищі філософії тотожності. Заперечення Бога теж не завершилось у трансценденталізмі. Дікінсон переосмислює це уявлення набагато радикальніше, ніж Емерсон. Бунт поетеси спрямований і проти бездуховності буржуазного суспільства, людських взаємин і моралі, сформованих за доби промислового перевороту й перемоги капіталізму в США. Ця обставина досі поза увагою американських дослідників творчості Дікінсон, та й "бунт проти пуританської спадщини" трактується трохи спрощено.

Уперше в американському літературознавстві на зв'язок лірики Дікінсон з пуританською духовною культурою звернув увагу Алан Тейт. "Її поезія, — писав учений, *т* є результатом цілого комплексу попередніх чинників, а саме соціального

Зарубіжна література

та релігійного життя Нової Англії¹⁷². Нині в американській науці ця ідея загальноновизнана. Проте в працях деяких учених вона дістала вельми дивний розвиток. На матеріалі листів Дікінсон, спогадів сучасників вивчають в основному погляди письменниці на питання релігії, а іноді навіть роблять спроби довести її справжню релігійність. Матеріали віршів при цьому використовують довільно. Дехто з дослідників намагається довести, що відмова від конфірмації свідчить про глибину релігійного чуття Дікінсон, що, заперечуючи християнський догматизм, поетеса внутрішньо приймала релігію, написати її світоглядіві глибокий містицизм¹⁷³.

Сучасний дослідник життя та творчості Дікінсон Річард Сьюел присвячує першу частину двотомної праці "Життя Емілі Дікінсон" (1980) історії сім'ї, найближчому оточенню поетеси, на величезному матеріалі доводячи думку Тейта й розглядаючи життя та діяльність Дікінсон "як неперервний, хоч і безголосий бунт" проти спадщини пуританської культури в широкому розумінні¹⁷⁴. Звичайно, "безголосість" цього бунту відносна, бо найглибше він виявився не в дивацтвах Дікінсон, бачених очима сучасників, а в художній творчості, в пошуках духовної рівноваги та нової віри. А. М. Зверев слушно наголошує, що найглибші її вірші відобразили й розвинули далі "давню романтичну тему заперечення й набуття заново Бога"¹⁷⁵.

Релігійний конфлікт батьків і дітей безперечний у родині Дікінсон. Батько, суворий пуританин, гостро переживав доньчину відмову від конфірмації та ходіння на відправи. За це він звинувачував згубний вплив нової літератури, що відриває людей від істинної віри. Він мав на увазі твори унітаріанців, транаденденталістів та письменників-романтиків.

Дікінсон досить виразно формулює своє розуміння релігії й провіщає їй майбутній занепад під тиском науки, точного емпіричного знання:

Віра — чудовий винахід
Тих, хто "невидиме бачить".
Та з обережності нам слід
У мікроскоп дивитись одначе (с. 44).

Подібно до Емерсона, Дікінсон думає про сутність природи:

"Природа* — те, що ми бачимо:
Вечір — Берег — Коса —

**Затемнення — Білка — Метелик —
Ні, ти самі Небеса!**

ПриРОДО — Тебе МИ ЧуЄМО:

Блискавка — Бджілок колонія —

Боболінк — Океан,

Ні — ти сама Гармонія!

Природо — тебе ми знаємо —

Та в слова — не вкладаємо.

Не дотягнеться вся наша Мудрість

До простоти твоєї (с. 95).

Протиставляючи різні погляди на природу, Дікінсон доходить таких висновків: по-перше, природа організована за законами абсолютної гармонії, це рай, досконалість; по-друге, вона непізнаванна для людського розуму. Думки поетеси суголосні ідеям Емерсона, висловленим у його філософському маніфесті: "Краса в найширшому, найглибшому розумінні цього уявлення є єдиним виявом Всесвіту"; "На чолі природи не буває написана ницість. І наймудріші з людей не прозирають її таємниць..."; "З природи ми дізнаємося більше, ніж можемо примусити себе виразити"¹⁷⁶. Вірш Дікінсон видається осмисленням одного з аспектів трансценденталізму, що підтверджують і лапки, в які взято слово "Природа". Але зауважмо: Дікінсон сприймає в Емерсона ту думку, яка, абсолютизуючись, стає для неї свого роду основною в суперечці зі своїм учителем.

Про "усвідомлену полеміку з Емерсоном"¹⁷⁷ пише чимало дослідників. Емерсона в цьому контексті, як правило, репрезентують співцем гармонії людини і природи, духу та буття. Але його поезія не зводиться до цього мотиву, як слушно вважають Б. Дафі та інші зарубіжні літературознавці. Філософ вірить у можливість здійснення свого ідеалу в конкретній людській долі (образ ліричного героя вірша "Лісові записки"), **але** водночас знає або принаймні здогадується про несумісність сучасної дійсності з декларованим ідеалом гармонії.

Природа для Дікінсон — безкінечна загадка й гідна мета художнього пізнання. **Вона** повертається до неї знову і знову протягом усієї творчості. Відносини між людиною і природою, якими уявляє їх поетеса, не вкладаються в **рамки однієї** формули.

Вірші Дікінсон **свідчать** не просто про **надзвичайно** уважне та вдумливе спостереження життя природи, інколи це занурення **в неї**, кажучи словами Шелінга, "домашній", "інтимний"

зв'язок з природою. В цьому зануренні нема Вітменового титанізму й піднесеності, воно камерне, інколи в ньому вчуваються ноти захвату й сентиментальності Дікінсон міркує про можливі форми злиття з природою, про потойбічне життя у формі рослини, квітки, нарешті трави, що, як і у Вітмена, стає символом вічного життя, оновлення й розвитку матерії Вражає ідентичність самого образу трави та його символіки в обох великих американських поетів. Вітмен:

Я заповідаю себе брудній землі, хай я виросту своєю
улюбленою травою,
Якщо знову захочеш побачити мене, шукай у себе під
підшвами (с. 100).

А Дікінсон пише про те, що після смерті стане "острівцем звичайної трави, знайомої тільки жукам" (290).

Роже Аселіно показує, що образ трави як символ трансцендентального оптимізму, злиття людини з землею трапляється також у творах Емерсона, Мелвіла. Вчений стверджує, що за образом трави стоїть щось властиве американській літературі загалом, а саме: її трансцендентальний, тобто містичний характер. Його приписано творчості Т. Драйзера, Юджина О'Ніла, Ш. Андерсона, Т. Вільямса, В. Ловенфелса, інших прозаїків, поетів, драматургів ХХ ст. Книжка містить цікаві спостереження, хоча її загальна концепція суперечлива. Це ще одна спроба звести різноманітність ідей та форм літератури різних періодів і напрямів до однієї домінантної ідеї — "константи", незмінно властивої риси¹⁷⁸.

Пантеїстичні мотиви, невіддільні від романтичного бачення світу, цікаво відображуються в художній практиці Дікінсон. Досконалість природи — тема її постійних роздумів і пейзажних замальовок Художнє втілення їх вельми різноманітне. Поетеса знаходить нові повороти давньої романтичної теми. Вона захоплюється останнім днем осені, що блакитним небом і теплим сонцем нагадує червень — улюблений місяць поетеси. Прощальне тепло року оманливе, але лірична героїня чекає цієї омани. Останні дві строфи — риторичне звернення до літнього дня: "О таємнице літніх днів, останнє в мареві причастя..." (130).

Обряд причастя Дікінсон переносить на природу. Основна метафора її пейзажної лірики: природа — живий храм, а її пантеїзм гостро полемічний щодо пуританської догми.

Пташиний спів — найкращий молебень, а сама пташка — боболінк — єдиний справжній священик, його природний

голос миліший за голос Бога. Дікінсон відмовляється від пошуку раю, повертаючи його на землю, від потойбічного життя, визнаючи сенс тільки в реальному бутті Поетеса близька до сміливої думки про те, що Бог не розчиняється в природі, як вважає Емерсон, а навпаки — природа така досконала, що не потребує божества. Єдність світу виявляється в усьому — від чашечки квітки до зоряних світів. Дікінсон милується небесною, навіть божественною гілочкою бузку. Кожну її квітку можна порівняти з цілим світом: "Один віночок — Захід — / Чашечка — Земля — / Бличкучі насінини — Зорі" (1241). Про єдність світу дуже схоже пише Емерсон у вірші "Мускетаквід". Він переконаний, що всепороджувальна сила матерії, астрономічна гармонія відбилися у кожній рослині і пташці. З Дікінсон їх об'єднує, таким чином, не тільки схожість думки, а й художній розв'язок. Образ квітки—метафори Всесвіту має аналог і в "Пісні про себе" Вігмена: "І кожна пилінка мізерна центром Всесвіту може стати" (с. 98).

Значення космічних метафор Дікінсон у тому, що найменший елемент природи такий самий складний, невичерпний для пізнання, як і Всесвіт. З усіх англійських романтиків її творчість найбільше відповідала тій формулі романтизму, яку висунув Вільям Блейю

Небо — як синій квіт,
В жменьці пороку — безбережність;
У руках тримати цілий світ,
В кожній миті часу безмежність¹⁷⁹.

Як і Блейк, Дікінсон у малому схильна бачити велике, у випадковому — закономірне, у хвилинному — вічне, в одиничному — загальне. Як і Блейк, вона сміливо оперує найширшими уявленнями, творячи образ величної картини світобудови. Так здійснюється в американської художниці романтичне розуміння загального зв'язку речей у природі, зв'язку, що постає як сутність світу. Емерсон намагався простежити перехід загальної ідеї в одиничне явище ("Ксенофонт", "Усі та кожен» Дікінсон повертається до природного шляху пізнання — від одиничного до загального. І все-таки Емерсон і Дікінсон єдині в масштабі свого бачення, головне для них — пізнання законів життя, а не просте відображення їх.

Ще Едвард Тейлор в одній медитації писав, що природа вища за мистецтво. Аналогічної думки дотримуються й новоанглійські романтики. Вони переконані, що красу природи не

можна передати словами. Мотив досконалості світу — найважливіший у творчості Дікінсон. Один з його нових аспектів — проблема можливостей мистецтва, а на практиці — неперервний пошук точного слова, місткого образу. Поети попереднього покоління, наприклад, Емерсон, розробляли цю тему в трохи іншому ракурсі. Він вигадує дивовижний опис хурделиці, що витонченістю барв немов передує пейзажам Роберта Фроста, тільки для того, щоб протиставити природу і мистецтво. Химерні контури дерев, укритих снігом, поетові миліші за шедеври архітектури, створювані сторіччями.

У Дікінсон особливо багато віршів про квіти. Поетеса вирощувала декоративні рослини, захоплювалася ботанікою. Біографи вважають, що це вплинуло на її лірику. Зі свого замкненого світу Дікінсон мала звичай посилати друзям квіти, додаючи до них вірші. Це було в дусі часу. Ван Вік Брукс пише про молодь 40-х років: "Коли неможливо було зустрітися, вони листувалися, кладучи до конверта анемон або мальву"¹⁸⁰. Емерсон не бачить і не мислить квітку саму по собі, вона не може бути предметом опису, а тільки ступенем розуміння природи загалом. Тому він пише: "Кожна айстра в моїй руці містить думку"¹⁸¹. І справа, звичайно, не у квітці, навіть гора для філософа не більше ніж символ ("Монаднок"), а в тому, що Емерсонові квіти "не мають візуального існування, тільки назви"¹⁸². Водночас письменникові, безперечно, подобається перераховувати ці назви, серед яких трапляються незвичайні. А квітка Дікінсон — часто алегорична, піднесена до символу деталей, тому вона іноді скидається на квіти-символи в прозі Готорна.

Дослідники здебільшого характеризують лірику Дікінсон як камерну, протиставляючи її епічній за широтою охоплення світу поезії Вітмена. На сучасному етапі це стало своєрідним загальником критичної літератури про даний період. Але камерність Дікінсон — явище особливе. Безперечно, поетеса зосередила свою увагу на найменших частках живої природи, тонких нюансах психологічних станів. Вона розщеплює природу на найменші деталі й зображує їх великим планом (квітка, метелик, джміль, малинівка, боболінк і т. ін.), змінює пропорції- "Бджоли стали як метелики — / Метелики як лебеді" (593). Незначні на перший погляд деталі дуже важливі в тій філософській картині світу, яку створює художниця. Ліричну героїню Дікінсон з її своєрідним титанізмом духу годі порівнювати з багатолюдною Вітменовою мозаїкою, що символізує людство, проте в осмисленні природи, матерії вона

не менш глибока й революційна. Поетеса не змальовує світ у максимальній кількості його виявів, а власним шляхом доходить аналогічного висновку про загальний рух у природі, рух не просто чергування, а розвитку по висхідній лінії, еволюції, про незліченність її форм — до стихійно матеріалістичного світосприймання, яке споріднене Вітменові. В "Пісні про себе" є слова:

Ні на мить немає зупинки, і не може бути зупинки... (С 94).

Ці слова написані за чотири роки до публікації книжки Дарвіна "Походження видів" (1859). А 1862 р. Дікінсон висловлює, по суті, аналогічну думку

Наш світ — не завершення —
Там — далі — новий Пруг —
Невидимий — як Музика —
Реальний — наче Звук (с. 79).

Вона не ставить крапки на визнанні безмежності космосу й неперервності розвитку, а йде далі — до ідеї пізнаваності світобудови:

Він вабить і морочить —
І має — під кінець —
Крізь загадки кільце
Усяк пройти мудрець (с. 79).

У прагненні істини поетеса бачить вищий сенс життя філософа, своєрідно розвиваючи Емерсонову тему Уриїла. Мудрець Дікінсон позбавлений навіть тієї мізерної конкретності, властивої образу Уриїла. Але він теж готовий задля істини на муки, зневагу суспільства. І ще одна тема — про співвідношення віри й наукового знання. Дікінсон, мабуть, глибше за Емерсона розуміє природу віри, що виникає тоді, коли наука "зашпортується", не може дати пояснення незрозумілому явищу. Однак промови з амвона й роздягання алілуї не здатні приспати допитливий розум людини:

Ревіння алілуї —
Грім з кафедри — пусте!
Наркотик не працює —
В душі хробак росте (с. 80).

Культ не емоції, а розуму утверджується кожним віршем Дікінсон. Їй належать дивовижні слова про велич і могутність людського мозку. Не природа, як у Емерсона, де вона містить Бога, а тільки людський розум, свідомість — справжній володар світу. До речі, Вітмен якраз до мозку й звертається:

**Пульсує, мій допитливий мозку! Запитуй і сам давай відповідь!
Вдивись у споконвічний потік явищ! (С. 157).**

Про центральну історичну подію, що збіглася з роками поетичної зрілості, — громадянську війну Півночі й Півдня (1861—1865) — жодної прямої згадки в ліриці Дікінсон нема. Живучи в Новій Англії, на батьківщині аболіціонізму, вона ані разу не згадує про рабство негрів, що до війни було узаконено в її країні, й водночас пише про революції в загальнофілософському розумінні як про форму загального руху в природі. Сутність образу стручка, з яким порівняно революцію, — неперервність і незворотність розвитку.

Якщо розглядати філософські, світоглядні основи творчості двох поколінь поетів-романтиків, які репрезентують Емерсон та Дікінсон, можна говорити про своєрідне завершення оберту спірального розвитку філософської думки, що лежала в їхній основі. Емерсон долає метафізичний, догматичний матеріалізм XVIII ст., переходить до діалектичних форм мислення, які будуються на ідеалістичних основах, для нього безперечним фактом є активність свідомості. В творчості Дікінсон, діалектичному за своїми формами засвоєння світу, спостерігаємо розвиток стихійно матеріалістичного світосприймання, сумнів і відмову від трансцендентального агностицизму.

Камерність філософської лірики Дікінсон поєднується з космічним баченням світу, вона виявляється не тільки в незвичайній широті трактування філософської теми природи, а й у своєрідності астрономічних образів. Зоряне небо, космос мають для поетеси магічну притягальну силу. І це не випадково. Астрономія — наука, що швидко розвивається. З кінця XVIII ст. зроблено чимало видатних астрономічних відкриттів. Емерсонове захоплення астрономією просто безмежне. Девізом обох поколінь могли б стати знаменні слова Канта: "Дві речі наповнюють душу новим і дедалі сильнішим подивом і шанобливим схилянням, тим частіше, що довше ми міркуємо про них, — зоряне небо наді мною й моральний закон у мені"¹⁸³. Зорі, планети, їхній рух по орбітах, затем-

нення — джерела художньої образності Дікінсон. Поетесу вабить образ астронома, вона навіть згадує Гершеля, відомого англійського вченого. Цікавість до астрономії — не тільки джерело нової лексики, вона сприяє формуванню образу природи, матерії, де всі явища перебувають у нерозривній залежності одне від одного. Знаменно, що й у Вітмена, який любив астрономію дужче від решти наук, за словами Чуковського, "істини небесної механіки... перетворювались на вірші"¹⁸⁴.

Природа й цивілізація, природа й технічний прогрес — дуже важлива для кожного романтика тема. Залізниця — одне з найяскравіших втілень технічного поступу, його уособлення в очах романтиків. Свого часу Вордсворт марно протестував проти прокладання залізниці в озерному краї. А Емерсон радів відкриттю залізниці між Бостоном і Конкордом 1844 р. Один з віршів Дікінсон присвячено відкриттю залізниці між Амгерстом і Белчертауном. І хоча вірш витримано в типовій для художниці манері, що поєднувала складну метафоричність, недомовленість, алюзію на біблійний текст, і предмет жодного разу не позначено, однак у віршованих рядках відчувається захват перед нестримним рухом поїзда. "Мені подобається", — каже про поїзд Дікінсон. І наближається в цьому до Вітмена, що починав свою захоплену оду локомотиву "Хочу тебе прославити!.." (с. 399). Вітмен докладно змальовує локомотив, що мчить рейками, і звертається до нього: "Мчись моїми віршами... наповнюючи їх твоїм безтурботним шумом" (с. 400). У Дікінсон зображення поїзда небагатослівне, а гудок паровоза, стукіт його коліс теж асоціюються з піснею, віршем. Це радше відчуття спостерігача.

Але ставлення романтиків до цивілізаційних новацій неоднозначне. Торо дивується: "Що мені в тій залізниці?"¹⁸⁵ Ліричний герой Вітмена, якого в русі паровоза вабить і вражає передусім потужність самого руху, теж рветься геть із задусливої міської кімнати. До річки, морського берега, в поле, до лісу прагне ліричний герой Емерсона, а Дікінсон чудується найменшим порухам природи.

Бачення природи в американській поетеси послідовно двоїсте. Вона для неї і мати, і ворог, джерело життя й сила, ворожа людині. Дікінсон поділяє віру Емерсона у велич, безкінечність, гармонію світу. Її любов до природи осайна. Але постає запитання: чи вона поділяє віру вчителя в можливість гармонії між людиною і природою?

У "Сфінксі" Емерсон пише про людину як про "дитя" природи. Дитина, людина на світанку історії — частина природи, її гріхопадіння — усвідомлення себе людиною. Далі схарактеризовано діяльність людини, яка отрує, знищує землю.

Сучасник Емерсона дуже мало, на його погляд, схожий на "природну" людину. Він утратив початкову гармонію з природою, роз'єднався з нею (ця сама думка наполегливо звучить в есе "Історія"). Ідеальний "бакалавр природи" — скорше мрія або виняток із правила, ніж норма, мислитель розуміє, яка далека дійсність від його ідеалу, проте вірить бодай у майбутнє його існування. В пориві антиемерсонівського настрою Дікінсон заявляє: "Природу й Бога я не знала / Хоча вони добре знали мене..." (835). За Емерсоном, Бог розчинився в природі і в людині, а поетеса схильна визнати незалежність людини. Якщо й можлива гармонія з божеством чи природою, то вона хвилинна, ілюзорна. Кажучи словами А. М. Зверева, в даному і в низці інших аналогічних випадків "всевладна непокінченість, суперечність і навіть антагонізм"¹⁸³.

Сприйняття світу за Емерсоновим принципом "прозорого очного яблука" для Дікінсон неможливе. Суб'єкт не розчиняється в об'єкті, згідно з філософією тотожності, він самодостатній. "Природа / Чужа ще й досі" (1400), "природи вже не досить" (1673), "Я гадала, природи вистачить, / Аж поки прийшла природа Людини" (1286), "Я втратила Світ..." (181) — так поступово розриваються зв'язки з "божественним світом", і це ще одне джерело напруженого драматизму внутрішнього життя ліричної героїні, своєрідний глухий кут, з якого не так-то легко вийти.

Загалом Дікінсон не приймає Емерсонової ідеї про духовність і свідомість природи. Природа досконала в красі і мудрості своєї будови. Але її існування несвідоме. Коли поетеса приписує явищам природи людські риси і якості, антропоморфує квітку, метелика, малинівку, це суто художній прийом. Як філософ Дікінсон переконана, що вони позбавлені свідомості Помираючи, трава стає запахущим сіном (333), а що стається після смерті з людиною? Загибель безболісна тільки для трави, тільки в природі не існує смерті.

У ліриці Дікінсон спостерігаємо низку повторюваних образних мотивів, які поетеса ретельно опрацьовує. Це — цвітіння, досягання, в'янення, зміна пір року, вічне оновлення природи — загалом традиційні мотиви лірики. Вони **символічні** Поетеса пише про зиму, загибель квітів, про

перший осінній мороз і водночас думає про людину. Майже кожен місяць року має свою символіку: березень — чекання, квітень і травень — радість, серпень — повнота літа, зимові місяці — сум, смерть і т. ін. У кожного поета є улюблені теми. Лірика Лонгфело, наприклад, сповнена нічних образів. Улюбленим образом Дікінсон є море, яке вона бачила всього раз у житті. Стихія моря й мореплавства в літературі США XIX ст. — важлива царина, що надавала "великі можливості для художнього освоєння життя". Ю. В. Ковальов називає морський роман і морську повість жанрами, які органічно увійшли в струмінь нативізму в американській літературі визначаючи нативізм як "культурний і літературний рух у рамках романтизму, сенс і пафос якого полягає в художньо-філософському освоєнні Америки, її природи, історії суспільних та політичних інститутів, її звичаїв"¹⁸⁷. Могутній потік цього літературного напрямку захопив і Дікінсон. Море в її ліриці — це диктують закони поетичної творчості та особливості її індивідуальної манери — передусім філософська метафора. Це й символ життя, що кипить і бурхає пристрастями (берег, континент, суходіл уособлюють смерть), і символ кохання. Моряк, що веслує в півночі (259), заблукане в морі вітрило (78), блаженке суденце, розбите пожадливими хвилями (107, 739), — алегорії долі ліричної героїні. Будь-який її пейзаж символічний, а традиційного опису природи взагалі нема. Реальність для Дікінсон — джерело вражень та імпульс до роздумів. В реальності поетеса шукає аналогій явищам внутрішнього життя. Тому предметні образи в Дікінсон суб'єктивовані. Нерідко на перший план винесено емпіричну деталь, розглянуту наче в мікроскоп; тло розмите, його майже нема.

Трапляються вірші іншого типу, де деталь відносна, домінують розкуті мазки, яскраві барви, немов на полотні художника-імпресіоніста. Ось, наприклад, день:

Спалахує золотом —
Згасає багрянцем —
Леопардом на небо стрибне—
Потім — до ніг Стариганя Обрія
Схиливши морду плямисту — помре (с. 48).

Дослідники давно звернули увагу на дивне відчуття кольору, словесний живопис Дікінсон. Адже в ньому, а не тільки в духовних конфліктах, передчуття поетичних стилів на перо

ламі сторіч і навіть цілої школи — "імажизму". Колір — одна із знахідок Дікінсон, що наближає її манеру до імпресіоністичної. Особливо часто поетеса змальовує схід і захід сонця, гори, затоплені червоним сонячним сявом, зміну вечірніх барв, коли червона поступово переходить у сапфіровий колір ночі. Вона зображує жовте море нарцисів, на хвилях якого гойдаються пурпурові кораблі тюльпанових пуп'янків (265). В невеликій мініатюрі деталь звичайно розмито, переважають фарби і рух — розмірене, тихе погойдування квітів під подихом вітерцю. Перед нами експеримент, обмежений сферою форми. Надзвичайно багата гама червоного кольору. Дікінсон міркує про колір узагалі, абстрагуючи його від предметів світу, немов доводячи, що техніка словесного живопису цілком усвідомлена. Колір — складова символічної картини буття. Червоне й золоте, радісне, яскраве супроводять тему безтямної, екстатичної любові до світу. Вони контрастують із блакитним, небесним і білим, пов'язаними з символікою смерті. Біле двозначне, як білий кит Мелвіла. Це й саван, і весільна сукня. Дікінсон нерідко ставить між цими значеннями знак рівності, виходить сумний образ життя, сутність якого помирання. Біле — синонім смерті, сигнал про неї там, де її не названо. Біле супроводить скорботну, трагічну тональність вірша, хоча, звичайно, символіка кольору в Дікінсон допускає відхилення, надто в двозначних, складних ситуаціях, настроях та уявленнях.

Поетична натурфілософія Емерсона, ідеї трансценденталізму, сприйняті прямо або опосередковано, виявилися тією передумовою, фундаментом, на якому поетеса спорудила своє розуміння світу. Дікінсон і Емерсона як мислителів об'єднують негативно-спадкоємні зв'язки. Дікінсон скептичніша за свого вчителя. Сумнів імponує їй, бо зумовлює множину розв'язків будь-якої проблеми. Скажімо, пантеїзм — одна з прийнятних форм відповіді на питання про будову світу, але відповіді, в якій поетеса не впевнена до кінця. їй притаманне прагнення звільнитися від релігійного й пантеїстичного світорозуміння. Дотримуючись Енгельсового трактування діалектичної сутності пантеїзму, можна стверджувати в даному випадку, що Дікінсон робить ще один крок до стихійно матеріалістичного світорозуміння, великою мірою співзвучного Вітменовому.

Змальовуючи природу, Дікінсон використовує символіку та умовність. Птахк-символи, квіти-символи, символічні вечірні зорі та світанки свідчать про те, що вона не відмовляється від

філософського узагальнення навіть у звичайному пейзажі. Для цього зсунуто пропорції реальності, художниця маніпулює часом. Поетика кольору в поетеси — теж результат її прагнення філософського, широкого погляду на світ. Дікінсон пише вільними мазками, відбирає барви від предметів, так само як відбирає уявлення від конкретних явищ світу, й мета — пошук глибинних значень, створення значних узагальнень та символічних образів.

"...Краса і Правда одне?"

Романтики, як відомо, були схильні теоретизувати на теми естетики, вони з захватом пояснювали свою творчість, беручись до літературної критики. На відміну від Браєнта, По, Емерсона, Вітмена, в спадщині Дікінсон нема окремих від віршів естетичних декларацій. А проте філософський дух лірики Дікінсон, її захопленість розвитком думки, пристрасть оперувати абстрактними уявленнями зумовили істотний у її поезії елемент естетичної декларативності. Поетеса до краю чітко й лаконічно формулює правила, на яких будується її бачення й художнє освоєння світу, основи поетики: "Мій дім називається — Можливість" (с. 93), "Я прийняв смерть — щоб жила Краса" (с. 73), "Всю правду скажи — та скажи їй — криво" (с. 129) та ін. Навіть у листах відбився стиль категоричної декларації. У філософсько-поетичному осмисленні дійсності естетична проблема, розглянута в чистому вигляді, стає важливою темою поетичного твору.

Краса, її сутність і форми — головний предмет роздумів Дікінсон-романтика. Вона прагне дати визначення краси подібно до того, як формулюють уявлення про інші форми життя, природу і дух. Й водночас сумнівається в можливості такого визначення. Народжується парадокс, що відповідає скептичному розумові автора: "Визначення краси полягає в тому, що визначення нема..." (988). Дікінсон нерідко говорить про прекрасні твори природи, але частіше абстрагується від них і пише про прекрасне взагалі як про естетичну категорію: "Красу не створюють — вона є..." (516).

До визначення краси Дікінсон притягує ідею божественності, яка традиційно лишається вищим критерієм оцінки, хоч і трансформується, позбувається релігійного відтінку. Краса — форма безкінечності, якою одержимий тільки поет, але Дікінсон (у цьому вона дуже близька до Вітмена) демократична в

своїй вірі в те, що будь-яка людина здатна піднесено й поетично сприймати красу

**Яка радісна квітка,
Що відбирає розум,
Неначе Горе —
Хіба Краса Нещастя?
Це має знати традиція (1456).**

У невеликій мініатюрі відобразилось парадоксальне сприйняття краси, властиве Дікінсон, і всі притаманні їй манери риси — оголеність, кристальна чистота поетичної думки, її особлива драматургія і гра абстракціями. Уявлення зіштовхуються, за кожним — ціла сфера життя, поетична тема. Світ предметних реальностей викинуто з вірша. Своїм значенням він відкритий, у ньому домінує недомовленість, тон запитально-риторичний. Розвиток думки такий: споглядання природи паралізує людський розум, немов горе (типовий афоризм Дікінсон), а далі йде типове для неї риторичне запитання. Квітка вічна — як символ безкінечного життя і краси природи. А життя людини з самого початку трагічне, бо скінченне Традиція — традиція життя і мистецтва — можливо, здатна дати відповідь на поставлене запитання, але в даному творі, та й у контексті всієї творчості, воно лишається без відповіді Форма вірша природна, вона мов не існує, цілком переливаючись у зміст. Її скромна окраса — єдина рима.

А от вірш, надрукований у збірці останнім:

**Голосів природи без ліку —
Там — де не чути їх —
Невідомий нам Півострів —
Краса — реальний факт.
Та від імені всіх Морів —
І від імені всіх Земель
Свідчить Цвіркун —
Він — елегій межа (с. 166).**

У перших двох рядках — полеміка з Емерсоном, що бачив світ "не-я" як безмірне царство гармонії, музики. "Мелодія народжує мелодію, що розчиняє світ..." — писав Емерсон у вірші "Доля"¹⁸⁸. Вісім рядків Дікінсон створюють драматичний, дарма що суто умоглядний сюжет. Перша строфа зі страхітливим і непевним образом невідомого півострова, де нема мелодії, немов руйнує оптимістичну ідею Емерсона. Друга стро-

фа — заперечує першу думку, вносить дух надії. Центральний образ, протиставлений невідомому півострову, — цвіркун — мала істота природи, символ її пізнавальної невичерпності й краси. Цвіркун — Кітсів образ. Можливо, в пам'яті Дікінсон, коли вона писала свого вірша, був сонет Джона Кітса "Коник і цвіркун". Недаремно Кітса першого названо серед улюблених авторів і перегуки з ним вельми численні. Проблема співвідношення краси і правди в естетиці Дікінсон найяскравіше виражена в знаменитому вірші:

Я прийняв смерть — щоб жила Краса —
Та тільки-но пішов я у могилу —
Як поряд ліг спочити інший Воїн —
Він в ім'я Істини загинув.

"За що, — спитав він, — ти віддав життя?" —
"За краси переможні світи". —
"Але Краса і Правда — одне.
Тож тепер ми брати — я і ти".

І ми — як рідні — зустріли ніч —
Шепотілись — забувши сон —
Поки до губ моїх мох доліз
Й забрав нас у свій полон (с. 73—74).

Смерть тут, як і в інших творах Дікінсон, — критерій оцінки моральних та естетичних цінностей. Хотілося б акцентувати увагу на дивному співзвуччі даного твору Дікінсон з віршем-епіграфом Емерсона "Краса", де філософ створив образ ідеального поета, апостола краси. Звичайно, це поет-відлюдник, байдужий до світської метушні, його кредо в афористичній формі виражене в останніх рядках вірша: краще померти за красу, ніж жити задля шматка хліба¹⁸⁹. Смерть за красу — метафора, дуже близька сприйняттю світу в Дікінсон. Поетеса неначе розвиває тему, задану у фіналі твору Емерсона. Найчастіше вірш Дікінсон порівнюють із знаменитою одою "До грецької урни" Дж. Кітса. Вплив цього поета на формування американської романтичної естетики величезний. Не тільки Дікінсон, а й Браєнт, і По зобов'язані Кітсу становленням естетичних принципів. Для художника розуміння суті явищ відбувається завдяки пізнанню їхньої краси. Ода "До грецької урни" сповнена смутку, бо краса, що ц описав поет, недосяжна йому, людині, не здатній відчуратися світу людей. Вірш відбиває початок внутрішнього розладу поета, що наприкінці

своєї творчості підійшов до розчарування в силі краси, а також у силі фантазії — ода "До солов'я"¹⁹⁰.

Для По сенс мистецтва — краса. Спільне в По та Кітса — протиставлення краси і дійсності, абсолютизація краси, але в Кітса краса тотожна істині, тобто категорії інтелектуальній, і не пов'язана з добром, а радше протиставлена йому — категорії моральній. Така мораль оди "До грецької урни".

Дікінсон услід за Кітсом і під його безпосереднім впливом ставить знак рівності між істиною і красою. Скріплюється рівність смертю — в цьому типове для новоанглійської поетеси оформлення проблеми. "Правда така рідкісна річ, — пише художниця Гігінсонові, — втішно казати її"¹⁹¹. Головне для неї — пізнати істину, відобразити розвиток думки. Звідси інтелектуальний дух її творчості. Такий принцип цілком протилежний естетиці По, що писав у праці "Поетичний принцип": "Я б стисло визначив поезію слів як створення прекрасного з допомогою ритму. Її єдиний суддя — смак її взаємовідносини з інтелектом та сумлінням мають лише другорядне значення"¹⁹² обов'язком або істиною вона пов'язана тільки випадково".

Таким чином, розвиток американської естетики за доби романтизму дуже непослідовний. По, оголосивши своїми кредо пошук краси, значно випередив епоху. Виняткове прагнення створювати красу, культивувати мистецтво задля мистецтва — специфічна особливість деяких течій європейської поезії другої половини ХІХ ст. Саме тому По був такий близький французьким символістам, що оголосили його своїм предтечею. Американські поети наступного після По романтичного покоління, нехтуючи його досвід та відкриття, — Дікінсон вони були просто невідомі — знову повернулися до пошуків моральних та інтелектуальних вартостей, намагаючись поєднати і втілити в поезії красу, добро та істину. Естетичні погляди Емерсона походять від Шелінга. Шелінг, мабуть, один з небагатьох ідеологів романтизму, який не боявся дидактики і вважав, що краса в поезії зливається з добром та істиною, що тільки моральна душа здатна сприймати красу. До речі, Емерсонові дуже суголосні деякі аспекти естетики Шелі. Уявлення про красу в англійського поета еволюціонувало, однак завжди було пов'язане з етикою. Навіть коли Шелі "зрікається дидактичних цілей, оголошуючи їх несумісними з поезією... — за словами Н. Я. Дьяконової, — він присвячує цим цілям кожен написаний рядок"¹⁹³. Ненависний По дидактизм, якому він відмовляє в праві на існування, процвітає в

Емерсона, а в трохи іншому вигляді — в Лонгфело. Дікінсон у своїй естетиці спирається на Емерсонові принципи. Але, на відміну від Емерсона, вона не диктує істину, не накидає її читачеві, а шукає її, і читач стає учасником цього складного, інколи важкого пошуку. Дікінсон щастить уникнути дидактики, її вірші відрізняються від Емерсонових поетичністю.

Услід за філософом Дікінсон схильна абсолютизувати всеосяжний характер краси. В цьому обидва художники доходять до крайності Емерсон вважає, що навіть труп не позбавлений своєї краси. Але в рамках його естетичних поглядів це висловлювання має радше випадковий, ніж обов'язковий характер. Дікінсон милується передсмертною агонією, бо знає, що вона правдива, істинна, її неможливо вдати: "Я люблю вигляд Агонії / Бо знаю — вона правдива — / Люди не вдають Конвульсій" (241) і т. ін.

Моторошна картина, але її мета — не так естетизація агонії, як виражена парадоксальним чином естетична вимога відповідності мистецтва і дійсності. Поетеса відмовляється від фантастичного, незвичайного, а в прагненні справжності починає з жорстокої правди смерті. Дікінсон реалістично точна в зображенні психології особистості, її інтелектуального життя.

Ставлення новоанглійської художниці до дійсності, ставлення, що є наріжним каменем будь-якої естетики, неоднораз* начне. Відхід Дікінсон у сферу універсальних ідей і загальнолюдських вартостей одночасно впливає з традицій пуританської культури, визначений неприйняттям сучасної буржуазно-пуританської суспільної свідомості і є формою трансценденталістських розумових настроїв.

Подібно до Емерсона, для якого різноманітність явищ дійсності була тільки матеріалом для створення символів і формування ідей, Дікінсон воліє оперувати абстрактними уявленнями, а не словами, що називають конкретні явища. Але й ті уявлення втрачають предметне значення, набуваючи символічного звучання.

Американська наука наголошує на ізолюваності Дікінсон-художника від дійсності. Нині зроблено спробу довести відсутність зв'язків її творчості з реальністю й на рівні мови, наприклад, їй приписують "тенденцію до логоцентризму, коли мова — вже не відображення дійсності, а панування слова, незмірне називання"¹⁹⁴. Саме ця тенденція начебто визначила зв'язок Дікінсон з американським модернізмом ХХ ст. Новоанглійська поетеса передає правду життя через правду ідей

про життя. У вираженні ідеї вона прагне, наскільки можливо, реалістичної точності. Тому істотною рисою творчого методу Дікінсон стає гра назвами, визначена пріоритетом у вірші змістового аспекту, проте тільки рисою, а не абсолютним естетичним принципом.

Дікінсон переконана в активності суб'єкта творчості щодо об'єкта. Цікаве не явище, а його відображення у свідомості автора, не пташиний спів, а його сприйняття, кажучи словами Гегеля: "Не сама подія, а відображений у ній душевний устрій становить центр..."¹⁹⁵ Таким чином, поетеса віддає данину й характерному для романтиків культу уяви. Але в широкому розумінні реальність, і тільки вона, є основою творчої діяльності художника. Універсальні уявлення Дікінсон, "найстерильніші", не обтяжені виразним історичним змістом. Ідеї, все ж конкретні в рамках своєї доби, оскільки породжені історичним та літературним розвитком епохи.

Загадковість особистості Дікінсон великою мірою пов'язана з її відмовою публікуватися. Випадок унікальний в історії світової літератури, — письменник свідомо прирік себе на неславу. Водночас новоанглійська художниця називає себе "Представником поезії". Це не тільки свідчення знайомства з "Представниками людства" Емерсона — про цей твір її слова: "Маленька гранітна книжка, на яку можна спертися"¹⁹⁶, — а й усвідомлення своєї високої місії художника слова. Поезія для Дікінсон — не пуста гра, її творчість не імпульсивна, а усвідомлена, вірш — не плід хвилинного осяяння, а ретельна праця над змістом і формою. Поет і його мистецтво, слава і творчість, навіть публікація — теми багатьох творів.

Якщо в Емерсона поет — відлюдник, мета якого — відображення абстрактної краси універсуму, то в Дікінсон на перше місце винесено ідею мучеництва, страдницької долі художника. Поет — передусім сама Дікінсон — наче гніт згорає у вогні своїх пристрастей, страждань, скорботних дум, у полум'ї творчості, даючи людям життєве світло й тепло:

Поет тільки лампу засвітить —
Він сам — погасне —
Та якщо вогонь Гноту
Шле світло життєве,
Трудячись за методом сонць —
То Лінза часів
Розсів його простір
На купол усіх світів (с. 117).

Поет і світ, міщанський, обивательський, утіленням якого постає переосмислений біблійний образ Хоми-невіри, — тема вірша "Розріжте Жайворонка! Там заховано музику" (с. 116). "Скептик Хома" намагається зазирнути в душу творця, омити руки в ранах його серця, підглянути його страждання. Дікінсон показує, як шматують, рвуть на частини поета, щоб дізнатися механізм його пісні. Таке пізнання смертельне для поета: адже його страждання не вдавані, драматизм не вигаданий. Подання своїх творів, а отже, і страждань на суд публіки видається Дікінсон трагедією. І хоча поет для неї це ще й "Жебрак біля Дверей Слави" (1240), слава приходить тільки після його смерті. Слава лякає поетесу, бо їй передують публікація, соромітний аукціон, продаж з молотка душі. У свідомості Дікінсон не вкладаються й не поєднуються високе покликання людського духу й ганебність продажу, ціни. Автор цілком конкретно розуміє трагічну долю художника в буржуазному суспільстві.

Прагнення Дікінсон повної самотності — пристрасть новатора. Проте вона, як і всі поети, її співвітчизники, засвоює по змозі традицію англо-американського вірша, а засвоївши, долає її. В листі до Пгінсона знаходимо цікаве свідчення: "Ви питаєте про мої книжки — з поетів — у мене є Кітс — і містер та місіс Бравнінги. З прози — містер Раскін, сер Томас Браун і «Одкровення»"¹⁹⁷. Дікінсон почала писати в 50-і роки. Перший рік її активної творчості — 1858. Класиками американської поезії тоді були визнані Браєнт і Лонгфело. Як стиль, так і манеру поетів класицизму й сентименталістів XVIII ст. Дікінсон вважає застарілими. Ми натрапляємо на цікавий опис початку зими:

**Пропали містера Браєнта айстри,
Містера Томсона снопи (с. 37).**

У віршах Дікінсон незвичні такі алюзії, та ще й з точною вказівкою на джерело. Але вони тут не випадкові. Можливо, строфи романтика Браєнта й раннього сентименталіста Джеймса Томсона (йдеться про його дидактичну поему "Пори року") здаються їй не менш безживними, ніж осінні квіти. По, як відзначено вище, абсолютно незнайомий Дікінсон. Трансценденталізм пережив свій апогей у 40-і роки, коли виходив часопис "Даел". Гурток трансценденталістів, що розпався, для Дікінсон не більше ніж факт літературної історії Емерсон популярний, його книжки читають, а лекції при-

ваблюють слухачів, проте він уже не створює нових концепцій, а радше інтерпретує старі, до того ж у його творах після "Представників людства" проступає відчутна тенденція до консерватизму.

Твори Карлайла, кумира американських романтиків 30—40-х років, уже не такі актуальні, в його ідеях ще раніше зазначився поворот до консерватизму, що, як відомо, призвело до суперечок з Емерсоном. Карлайлів портрет прикрашав кімнату Дікінсон, але це радше данина минувшині, пальму першості вона віддає Джонові Раскіну, що став володарем дум у 60-і роки.

За спиною Дікінсон 1858 р. — 50 років розвитку романтизму в світовій літературі й майже 30 — нового реалістичного методу 3 романтиків Англії та США тільки Кітса називає вона серед улюблених поетів. І це знаменно. Для Дікінсон Кітс — класик Американській поетесі імponує відчутне у віршах цього художника неприйняття сучасності й бажання служити людству, його зважена, складнометафорична емоційність, його порив до художньої об'єктивності — прагнення звільнитися від романтичного суб'єктивізму. Водночас елліністичний дух поезії Кітса, що виявився і в проблематиці, і в образності, і в класичній суворості форми, його міфологічні символи в поетичній системі Дікінсон не засвоєні

Парадокс творчої долі Дікінсон полягає в тому, що вона не знайома з мистецтвом тих англійських поетів, художні відкриття яких були їй найближчі. Лірика Дікінсон почасти розвиває філософсько-символічну традицію англійської поезії романтизму, що виникла в творчості Блейка і певною мірою Шелі. Зв'язок цей винятково типологічний. У працях про лектуру Дікінсон нема вказівок на можливість її глибокого знайомства з творами цих авторів. Із Шелі поетесу міг би зблизити універсальний характер ліричних героїв їхньої поезії, а передусім — одержимість інтелектуальним і філософським пошуком, специфічні способи його переходу в словесну форму. Дікінсон можна схарактеризувати словами Н. Я. Дяконові про Шелі- "Напруга теоретичних роздумів поєднується в нього з безпосередністю ліричного переживання. Ідея стає пристрастю, а пристрасть сприймається як ступінь у розвитку ідеї"¹⁹⁸.

Крім портрета Карлайла, в кімнаті Дікінсон висів ще й портрет Елізабет Барет Бравнінг. Для Дікінсон вона — романтична постать. Її творчість, обставини життя і смерті американська художниця сприймає в ореолі незвичайного, романтич-

ного. Тому вплив самого образу англійської поетеси, великою мірою створеного уявою Дікінсон, набагато сильніший, ніж вплив її віршів.

Творчістю Елізабет Барет Бравнінг, Роберта Бравнінга та Алфреда Тенісона в літературі Англії й вичерпується романтичний напрям. Вона відрізняється від творчості Дікінсон у найголовнішому — в ній очевидна перевага форми й почуття, а в Дікінсон навпаки — змісту та інтелекту. Порівнюючи з її лірикою твори поетів так званої вікторіанської доби, маючи загалом близьке їй філософське звучання, позбавлені драматизму, надто багатослівні, безживні. Американській письменниці співзвучна та універсальність, з якою вікторіанці вирішують деякі проблеми, скажімо, загадки людського життя і смерті, над якою б'ються А. Тенісон і Р. Бравнінг.

Дж Вічер, зіставляючи творчість Дікінсон з поезією вікторіанців, слушно зауважив: "Інколи надто екзальтованому й надто напруженому чуттю поетів-вікторіанців Емілі Дікінсон протиставила холодну, розважливу точність бачення"¹⁹⁹. Насправді немає підстав переоцінювати вплив вікторіанців. Навіть розвиваючи деякі метафори або думки, що вразили її в їхніх творах, поетеса змінює їх так, що їх годі впізнати.

1862 р. Дікінсон ще не називає серед своїх кумирів Джордж Еліот (Мері Ан Еванс). Адже початок їхніх творчих біографій збігається — це 1858 рік Портрет Еліот на стіні в Дікінсон, очевидно, з'явився набагато пізніше, ніж портрети Карлайла та Е. Б. Бравнінг. Дікінсон була знайома і з англійським соціальним романом Дікенса й Текеря, з поетичною і прозаїчною творчістю сестер Бронте і почасти Гаскел. Але найближчою й найзначнішою їй видавалася психологічна проза Еліот, що сміливо розширювала можливості літературної форми.

Манері Дікінсон властива перехідність. Лишаючись загалом у рамках романтизму в розв'язанні естетичних проблем, вона близька до реалістичного бачення світу. Не фантазія, уява, ірраціональне, не туманні прагнення самотньої душі, а правда про її життя, об'єктивність відображення цього життя є метою Дікінсон. У цьому плані дуже значним здається вплив на неї англійського реалістичного роману, нової реалістичної естетики. В поезиї воно відобразилось у дальшому руйнуванні рамок жанру, що його почав Емерсон, у відмові від сювесної декоративності, в природності форми.

Звертання Дікінсон до праць мало відомого в наш час англійського письменника й філософа XVII ст. Томаса Брауна

(1605—1682) — данина літературним смакам доби. Захоплення ставлення до нього вона перейняла від своїх сучасників. Для романтизму Брауна воскресив Колридж, що надто захоплювався його гумором. Працями Брауна захоплювалися Чарлз Лем і Де Квінсі, а в США — Ловел, Вітмен і навіть Мелвіл, що, до речі, звинуватив Емерсона в наслідуванні Брауна. По запозичив з його книжки епіграф до оповідання "Вбивство на вулиці Морг". Для Емерсона Браун — видатний, взірцевий філософ-поет. Емерсонові подобається стиль Брауна, хоча не менше вабить і його платонізм, за традиціями якого він будував свою концепцію світобудови: "Цей видимий світ — лише картина невидимого світу"²⁰⁰. Дікінсон імпонує Браунова ідея порядку, гармонії, логіки в природі, ідея природного зв'язку всього сутнього (для нього все пов'язане в одне — від нікчемного гриба до янгола), думка про те, що людина — мікрокосм, що несе в собі весь світ, нарешті, уявлення про Бога, сформульоване з допомогою геометричної метафори: "Його центр усюди, а коло ніде"²⁰¹. Саме звідси така продуктивна в Дікінсон ідея периферії, кола, "circumference", що так важко дається перекладові. До речі, Емерсон дослівно повторює думку Томаса Брауна в статті "Кола".

Ідея кола в різних модифікаціях побутує в ранньому англійському романтизмі. У філософському етюді "Про життя" Шелі пише про людину "Кожен становить водночас центр і коло, ту точку, де все сходиться, й ту межу, яка все охоплює"²⁰², а в "Захисті поезії" поезію визначено такою "Це водночас центр і вся сфера пізнання; те, що охоплює всі науки, і те, чим треба перевіряти всі науки"²⁰³.

Дікінсон за аналогією з висловлюваннями Брауна створює свій афоризм: "Біблія — це центр, вона не помічає кола". "Коло" — один з центральних термінів естетики Дікінсон. Його сутність — відображення "найдрібніших відносин між людиною, природою і духом"²⁰⁴.

Один з найцікавіших творів Брауна — "Hydrotaphia" — міркування про смерть і безсмертя. В ньому гумор художника особливо похмурий та жовчний. Поетичність стилю англійського письменника, витончена образність відрізняють його манеру від звичайних уявлень про мову філософських творів. Стилю Брауна властиве не тільки багатство риторичних фігур, а й переходи до ритмічної прози, майже у верлібр.

Для Дікінсон праці "Religio Medici" (найсміливіший твір філософа, що стягнув на нього звинувачення в атеїзмі), "Hydrotaphia" — своєрідні підручники мови, стилю, образное-

ті, крім того, вони спрямовують міркування Дікінсон у певне річище, вчать іронічно сприймати дійсність.

Література англійського бароко XVII ст. особливо цікавить Дікінсон. Читання, яке радив їй батько, — поеми Джона Мілтона. З метафізиків їй, як і Емерсонові, найкраще відомий Джордж Герберт. У листах трапляється згадка про Вогана. Не тільки проблематика поезії метафізиків, боротьба віри й невіри, тяжкі сумніви духу, самостійне набуття віри й Бога, конфлікт зашкарублої доктрини і вільного людського духу, а й сувора логіка їхнього мислення співзвучні поетесі. Саме це дає змогу вважати метафізичну поезію за істотну ланку тієї традиції, в якій зародилась поетична система Дікінсон.

Серед лектури новоанглійської письменниці на першому місці, як відомо, була Біблія. Саме міфологія християнства, не Сходу, не Греції чи Риму, стає живлющим джерелом образності її вірша. За кількістю й роллю біблійних мотивів та образів лірику Дікінсон в англослов'янському романтизмі можна порівняти лише з поезією Блейка. Поетеса не просто цитує біблійні тексти, а переосмислює ідеї, ситуації, образи. В цих трансформаціях вона послідовно раціоналістична й іронічна. Біблійний текст — лиш імпульс для розвитку її власної думки, потік асоціацій довільний і заводить далеко від першоджерела.

З величезної кількості героїв християнської міфології увагу Дікінсон привертають насамперед постаті титанічні, могутність яких навіть за Святим Письмом наближається до божественної, люди, що наважились протиставити себе Богові. Тема Якова (59), що зіткнувся з Богом і не зазнав поразки, виникає у зв'язку з мотивом — одним з головних у її поезії — боротьби проти божественного фатуму, його сліпої жорстокості. Досліджуючи тему богоборства у спадщині новоанглійської поетеси, слід пам'ятати про специфіку пуританської релігійної ідеології. Пуританський бог жорстокий і немилосердний, долю людини наперед визначено згори, а її життя — тільки шлях до смерті. Пуританство, надаючи вірним змогу самостійно обирати час свого хрещення, дає уявну свободу совісті, яка не зумовлює вибору. Богоборство Дікінсон — бунт проти пуританства, що переростає в заперечення релігії взагалі.

Поетесу цікавлять такі колізії, як сутичка Якова з Богом (59), бій Давида й Голіафа (540), протиборство Мойсея та Єгови (168, 1201). Не тільки титанізм Мойсея бачить Дікін-

сон, а особистість, покарану за відступ від божественних настанов.

Доля і смерть Мойсея викликають у поетеси глибоке співчуття, а сам він у її уяві стає втіленням безстрашного тираноборства. Дікінсон імпонують і ті персонажі Євангелій, що стали жертвою сумнівів, — Хома (555), Пилип (1202), Никодим (140). їм присвячено невеликі іронічні віршики. В долі центрального персонажа євангельської історії — Христа — приваблює драматична тема його зради з боку апостола Петра:

**Він розповість — як Петро обіцянку зламав —
І — як почую скорботну повістину —
Забуду я краплю кипучого смутку —
Що тепер мене палить — кожної днини (с. 45).**

Поетеса ототожнює себе з Христом, намагається вжитися в його образ, злитися з ним. Христос Дікінсон — мученик і страдник, певний людський тип, близький самій поетесі. Не випадково такі розвинені в Дікінсон мотиви Гефсиману та Голгофи.

Як відомо, в місцевості з назвою Гефсиман Христос, уже приречений і зраджений Юдою, молився. В його молитві були слова: "Отче Мій, коли можна, нехай обмине ця чаша Мене..." (Мт., 26, 39), а перед цим він сказав учням: "Обгорнена сумом смертельним душа Моя!" (Мт., 26, 38). Євангельський текст зображує людину, що тяжко страждає, приймає своє мучеництво не з радістю та вірою, як личить безсмертному Богові, а з невимовним сумом. Гефсиман для Дікінсон — символ "смертельного суму", що катував Христа, символ його самотності Гефсиманський сад Біблії, перенесений до Нової Англії, в рідний Амгерст, і переосмислений, стає для поетеси символом пошуку сенсу буття та сумніву в обраному життєвому шляху, глибокої скорботи про марність людського життя.

Гефсиманський сад, розп'яття, Голгофа піднесені до рангу абстрактних символів, ступенів людської долі. Образ Христа для неї своєрідний архетип стражденної особистості.

В одному своєму листі Дікінсон писала: "Коли Ісус каже нам про свого Отця, ми не віримо йому, коли він показує нам свій Дім, ми відвертаємось, але коли він признається, що "знайомий зі смутком", ми слухаємо, бо й самі з ним знайомі"²⁰⁵. Інтерпретація цього образу Дікінсон найцікавіша в англomовному романтизмі. Вона складніша за інтерпретацію

Вітмена, бо для нього сутність Христа полягає в товариській любові до людей. Або Блейкового образу жорстокого Христа, що приніс людям не мир, а меч.

Різної пори поетеси вабили нові аспекти даного образу. Є й твори, де Христос — жорстоке, вимогливе божество. Дікінсон не раз підходить до маніхейського розуміння Бога. При всій суб'єктивності цього трактування, поетеса спирається на конкретні біблійні характеристики та атрибути. А в низці творів інтимної лірики Бог зливається з коханим — зовсім небачене амплуа Христа. Від сумніву в його існуванні Дікінсон переходить до діалогу з ним, жартівливого, іронічного або сповненого напруги, від своєрідної молитви до нього *Що* до недовірливих запитань. Але, звичайно, в центрі залишається антидогматична за сутністю інтерпретація Христа як стражденної особистості. В усіх випадках Дікінсон чужі релігійна несамовитість пуританства і християнський містицизм, якого інколи шукають у неї американські вчені, а її поезія виповнена духу вільнодумства й богоборства.

*"Всю правду скажи — •
та скажи гі — криве?"*

Коли 1890 р. вийшла перша збірка віршів Дікінсон, критики передусім відзначили незвичайність форми її поезії, що відкинула класичні канони жанру, метрики, рими. Справжнє наукове осмислення творчості поетеси, що стало можливим у 30-ті роки ХХ ст., почали "нові критики". Про неї писали найповажніші представники цієї школи Ален Тейт і Джон Кроу Ренсон. Вони відкрили Дікінсон, показали глибину й багатство її поезії Їйловну увагу в їхніх роботах надано аналізу художнього тексту, в якому автори трохи нехтують загальноестетичні критерії, зв'язок явища з контекстом культури загалом. Об'єктивістські та лінгвістичні тенденції в американському літературознавстві наших днів, ускладнені структурними методами аналізу й започатковані працями "нових критиків", відбилися в низці статей і монографій, присвячених творчості Дікінсон, особливо аналізу її поетики.

У працях сучасних учених з поетики Дікінсон її мистецтво слова інколи абсолютизоване, відірване від наповненості змістом. Адже форма, як ми намагалися довести, в поетеси не самодостатня й ніколи не була єдиною метою творчості Навпаки, її естетична програма, пріоритет змісту над фор-

мою, наголос на рухові й розвиткові думки визначили характер форми. Приблизно тієї самої пори, коли почала писати Дікінсон, Флобер, створюючи теорію "об'єктивного роману", нещадно критикував "поезію серця", позбавляючи її права на існування. В листі до Бодлера він писав: "Оригінальність стилю випливає з концепції. Фраза до решти наповнена ідеєю", — і, що важливо, бачив у цьому спосіб "омолодження романтизму"²⁰⁶. Ці слова можуть бути програмними й для Дікінсон. Саме зсув центру з форми на зміст революціонізував форму її віршів.

У зарубіжному літературознавстві докладно вивчено метрику, риму, мову, пунктуацію і орфографію, риторичні та синтаксичні моделі лірики Дікінсон. Її формальні відкриття та досягнення — етап переосмислення ролі форми в структурі поетичного твору, що почався в американській романтичній поезії. Творчість новоанглійської поетеси — ще одна спроба створення природної форми, яку задекларував Вордсворт у передмові до "Ліричних балад". Напряму цьому експериментові дав Емерсон. Його естетика й поетична практика підготували ґрунт для пошуків Дікінсон.

У новаторстві Дікінсон відчувається страх розриву з традицією, притаманний також Емерсонові, що писав окремі вірші верлібром у щоденнику й римував їх, готуючи до друку. Найреволюційніший Вітмен, що цілком відмовився від традицій, змінив основні принципи поетики. Дікінсон зосередилася на пошуках нових можливостей однієї відомої форми й досягла в цьому незвичайних результатів.

В основі метрики поетеси прості ямбічні розміри англійських релігійних гімнів, дитячих віршиків, пісень, балад. Улюблений розмір — "common meter", у якому чергуються восьми- й шестистопні рядки з найпростішою схемою рими. Поетеса використовує й інші, трохи ускладнені гімнові форми, але їх можна звести до аналогічної основи. Гімнова метрика стала вихідною основою її вірша. Вслід за Емерсоном, але успішніше, художниця вводить у поезію розмовні та прозаїчні ритми англійської мови, Біблії, обминаючи поетику верлібру.

Наївно звучать у наш час кинуті їй уперше майже сто років тому докори в недбалості рими. "Недбалість" Дікінсон у римі, мові, орфографії — усвідомлений прийом. Очевидно, рима сковувала політ її думки, закріпачувала форми. До речі, її сучасник Одні Ленір був точний у римі, яку вважав за несхитне правило поезії Проте Ленір не володар, а радше полоненик форми, його ідеальне римування, надто на матеріалі бідної

на рими англійської мови, видається певним анахронізмом при зіставленні з новаторською поетикою Вітмена й Дікінсон.

В англійській мові відступи від точного римування не раз траплялися й до Дікінсон — у Вогана, Шелі, Блейка. І в цьому своєрідне підтвердження закономірності: поет-романтик, що схильний шукати універсальні істини й оперує мовою символів та алегорій, схиляється й до розкріпачення форми.

Написання багатьох слів з великої літери вражає, якщо не відома аналогічна манера Емерсона, що перейняв її в Карлайла, який виділяв найважливіші слова.

Томас Браун у своїх творах, які були улюбленою лектурою Дікінсон, таким чином акцентує увагу на низці слів. Безперечно, по суті таке виділення слова — суб'єктивне, часто емоційне.

Функція рисочок у віршах Дікінсон різноманітна — граматична, риторична, знак цезури, музичної паузи, індикатора ритму.

За спостереженням Г. Е. Йонкіс, розмір — не основа, а радше тенденція в деяких поетичних системах XX ст., наприклад, у поезії Т. С. Еліота²⁰⁷. Такою є роль розміру і в Дікінсон. На перше місце за значенням виходять синтаксичні структури. Розвиток, трансформація, використання таких традиційних форм, як синтаксичний паралелізм, лексичні й семантичні повтори, симетричні побудови зі змістовими контрастами, ритмізація, маніпуляції з порядком слів — еліпсис, інверсії, опрацювання прийому незакінченості поетичної думки з метою створити ефект відкритості змісту, запровадження риторичних моделей речення, — характерні для побудови ліричного твору Дікінсон.

У мові поетеси поєднуються різні лексичні пласти. Вона розширює поетичний словник, демократизує і водночас певною мірою ускладнює його. В ньому сусідять назви фауни й флори, екзотичної географії, самоцвітів (такі щедрі розсипи коштовного каміння є тільки в Кітса), назви дворянських титулів (ці титули — все, що лишилося від романтичного захоплення середньовіччям, властивого європейським поетам), терміни з царини науки й техніки, і на першому місці тут, мабуть, терміни з геометрії та астрономії, а також юриспруденції — свідчення впливу батька й брата, юристів. Вона широко використовує й релігійну, церковну термінологію.

Дікінсон створює неологізми, не тільки вигадує нові слова й вирази, а й талановито змінює семантичні значення відо-

мих слів. Водночас у лексиці поетеси чимало архаїзмів, діалектизмів, властивих мові жителів Коннектикутської долини, а також розмовних, навіть просторічних мовних форм. Залучення повсякденної лексики в поетичний твір — демократична риса її стилю, а ще більшою мірою — форма протесту проти поетизмів, словесної орнаменталістики романтичних епігонів.

Курс на прозаїзацію мови й ритму поезії, розкріпачення думки й руйнування традиційних форм вірша, що почався з Емерсона й Дікінсон, у частини сучасних американських ліриків вилився в повну зневагу до традиційних якостей і засобів поезії. Американський поет і літературознавець Кристофер Клаузен не без гіркоти зауважує: "Поети значною мірою відмовились від піднесеної мови і штучних розмірів на користь буденних слів і ритмів прози..."²⁰⁸ На його думку, це один з кризових глухих кутів, у якому опинилася сучасна поезія. Цьому типу форми відповідає оголений натуралізм у зображенні життя, як внутрішнього, так і зовнішнього, реалізм стічної труби, або "реалізм кухонної раковини", якщо цитувати точно²⁰⁹.

Напрямок розвитку поезії стане очевидним, якщо зіставити вірш "Снігова буря" Емерсона (він, до речі, надихнув Вітьєра написати поему "Завіяні снігом") і пейзаж Дікінсон на ту саму тему (311). Емерсон змальовує снігову бурю досить докладно, створює конкретний пейзаж і певний настрій:

Сповіданий ревінням сурм небесних,
Приходить сніг і наче й не лягає,
Літає над землею, і повітря біле
Ховає далину, річки, ліси, горби,
Закрило хату фермера за садом.
Шляху немає в полі, вісник зупинивсь,
В розлуці друзі, і тільки рідні всі
Сидять перед вікном, ув'язнені²¹⁰
Шаленством снігової бурі.

Дікінсон не цікавлять подробиці, конкретні контури видимого світу, її вірш майстерно передає відчуття чистого простору

Він виліпить пласке обличчя
З вершин і рівнин зісподу —
Чоло незворушне — від сходу
І знову до сходу (с. 57).

Вірш — відкритий за змістом. Дух загадки, сніг, що сприймається як символ таємничої сутності природи, визначають тональність твору. Для Дікінсон головне — створити місткий образ, увесь вірш — широка метафора снігу, кожен новий хід автора — теж метафора. В розвитку ліричних сюжетів у двох поетів простежується одна схема: опис буяння снігопаду й перехід у статику — фінал, у якому все застигає. Кожен автор прагне точно передати картину особливого зимового спокою, втихомиреності природи, що настає після заметілі. Емерсонові такий кінець необхідний для підведення підсумку, прояснення підтексту, повчального висновку. Дікінсон антидидактична, мало того, свідомо створює ефект відкритості ліричного сюжету, його незавершеності:



Він стовпи замережає —
І раптом присів — затих.
Майстри його — вже за межами —
Мов нема і не було їх (с. 58).

Поетесу не належить піднесення, навпаки, вона віддає перевагу малому, незначному, прирікаючи себе й читача на "бідність", "разуче значення" видобувається зі звичайних предметів. Вона свідомо звужує видимі об'єкти своїх зацікавлень, відмовляється від декоративності, описовості на користь правди відображення, намагається збагнути сутність і зв'язок кожного явища з законами буття. Тенденцію до "звуження" зацікавлень започаткував Емерсон, що писав: "Навіщо мені томи, якщо досить одного слова?"²¹¹ Видатний філософ закликав до зосередження уваги й думки поета, яке відкриває нові обрії в об'єктивному розумінні життя. "Бідність", що її культивує Дікінсон, обертається багатством відкриття світу.

Як і в поетичній системі Емерсона, в Дікінсон першою чергою надано значення метафорі, якій властиві особливі риси будови. Предмет лірики поетеси в широкому розумінні — світ і духовне життя людини як поле дії універсальних елементів та сил. Її лірична героїня належить до типу універсальної романтичної особистості. (Це зближує поезію Дікінсон з лірикою Щелі, надто з його інтимним "італійським" циклом, а також із творчістю Блейка). Природна річ, у романтичній образотворчості Дікінсон головну роль відіграють символи, в які трансформувалися філософсько-пантеїстичні та

інші світоглядні уявлення поетеси як ідеалістичного, так і матеріалістичного характеру.

У контрасті виявляється всеохопний принцип художнього мислення романтиків, що відбився в антиномічній свідомості Дікінсон. Протиставлення духу і буття, життя і смерті триває в паралельних образних мотивах — радості, горя та ін., в образах-символах — схід, захід сонця тощо. На рівні художнього образу поетеса зіштовхує несумісні уявлення, високе й буденне, конкретно-предметне і абстрактне. Важливі не слова самі по собі, а ефект, створений їхнім поєднанням. Слово окреме великою мірою девальвоване попереднім поетичним ужитком. Поєднання породжує нове значення. Оксиморони письмєнниці з погляду звичайних значень алогічні. Наприк-

лад:

**Ця скнара досконалість
Із назвою Едем (с. 91).**

У метафорі Дікінсон бодай одне з цих слів означає абстрактне уявлення.

Не тільки сніг, пташка, метелик, дерево й т. ін., що цілком традиційно, а й абстракція стає в ліриці Дікінсон предметом персоніфікації. Смерть — найчастіший об'єкт персоніфікації — постає як наречений, приятель, гість тощо. Уявлення максимально конкретизується, але ця конкретність водночас є формою символічного узагальнення. У ХХ ст. Е. Е. Камінгс із захватом розвиває прийом персоніфікації в дусі Дікінсон. Його вірш "Припустімо"²¹² — ланцюг химерних образів-персоніфікацій: Життя — літній продавець квітів у паризькому кафе, Смерть — усміхнений юнак з грошима в руках, Кохання — юна дама, якій Смерть купує букет, і Леді Потім — таємнича примара, що символізує вічність — силу, могутнішу за смерть. За цими образами та їхніми взаємовідносинами складна, не завжди збагненна система асоціацій. Недомовленість, свідоме небажання називати предмет, складні метафоричні структури, сугестивність слова, його двоплановість, прагнення окреслити асоціативну царину предмета, не називаючи його, нарешті, звернення до літературних та біблійних алюзій — найважливіші особливості поетики Дікінсон.

Якщо у Вітмена думка максимально розгорнена, Дікінсон намагається одним рядком, навіть одним словом окреслити тему, мотив, максимум змісту. Тому зміст не посто багатозначний, а інколи й незбагнений. Автор визначає рису свого

поетичного стилю такими формулами, як "герметична пам'ять" (711) і "герметичний розум" (895). Ці авторські зауваження немов підтверджують думку деяких дослідників її спільно, що її поезія провіщає модерністський експеримент ХХ ст. Але називати Дікінсон герметистом чи модерністом — значить, викривлювати справжній зміст її творчості.

До речі, вона сама пояснює принципи свого творчого бачення:

Всю правду скажи — та скажи її — криво.
Не спіши, хоч дорога проста.
Надто пекучий істини промінь,
Й надто стежка до неї крута.
Як дітей мирить із блискавкою
Пояснень довга низка —
Так і правда хай б'є не зразу —
Бо засліпить — як глянути зблизька! (С. 129).

Думка, висловлена "криво", припускає певну багатооковість, розгляд предмета в різних ракурсах з метою створити місткий образ. Ця манера близька до техніки парадоксу. Дікінсон намагається точно назвати кожен предмет, що цікавить її, але, з іншого боку, прагне недоказаності, замовчання, загадки, її мета — уникнути визначеності в тому випадку, коли істина вислизає:

Під флером думка виразніша —
Краще видно її вершини —
І шумовиння каже*. "Тут прибій" —
Туман: "А тут Апенніни" (с. 45).

Закута в слово думка візуально втілюється в образі жінки, що ховає своє обличчя під вуаллю (421). До речі, цей образ Дікінсон нагадує образ Гете з вірша "Натяк" циклу "Західно-східний диван". Автор створює образ віяла, що уособлює невловність поетичної думки, складність метафори:

...слово не просто, і ви ніколи
Не позбавляйте його своєї довіри.
Слово — як віяло! Крізь його діри²¹
На вас дивляться очки гарненькі[^].

Від Дікінсон починаються дві поетичні традиції — до Фроста і Т. С. Еліота²¹⁴. Поезія думки ХХ ст. справді р'юманітна, обіймаючи й чисту, незбаламучену логіку віршів Р. Фроста і

складні, герметичні побудови модерністів. Т. С. Еліот писав: "Здається, ніби поезія, яка існує за нашої доби в нашій цивілізації, має бути важкою... Поет має ставати дедалі універсальнішим, інакомовнішим, не таким прямим"²¹⁵. А Вільям Карлос Вільямс відзначав: "Я визнаю, що складність письма — бар'єр для читачів. Безперечно. Але я стверджую: поет змушений до цього в сучасному світі, щоб відобразити складність свого мислення"²¹⁶.

Дікінсон по-своєму сприймає містичний дух трансценденталізму. Для неї все навколо загадкове, шлях пізнання тернистий і драматичний, а людина приречена на незнання. Завдяки загадковості найменший предмет чи жива істота набувають для письменниці особливого значення. Дікінсон розвиває тему своєї особистої таємниці, міркує про закритість душі для зовнішнього світу.

Схильність до абстракції приводить поетесу не тільки до розгляду низки таємничих феноменів та уявлень, предметом її розгляду стає саме уявлення про загадовість. Дікінсон вивчає діалектику таємниці, психологію людини, що володіє нею. Загадка — принцип бачення й розуміння світу, шлях пізнання — від знання до незнання. Визнання надчуттєвих реальностей, їхньої непізнаваності — важливий аспект Емерсонових ідей. Дікінсон, очевидно, полемізуючи з філософом, переносить ідею загальної непізнаваності й на людину. "Таємниці" в тому розумінні, в якому їх уживає Емерсон, для неї просто звичайні слова, справжні таємниці — в глибині людської душі

Впадаючи в напускність, Емерсон оперує такими словами, як "шифр", і вигадує образ сфінкса. Дікінсон найчастіше визначає досліджуване уявлення словом "загадка". Воно двозначне, означає як таємницю світобудови, так і ключ розуміння літературної форми. Для Емерсона таємничість — невіддільний атрибут природи, одуховленої субстанції, це повторюється безліч разів. Загадовість у його віршах — головний епітет. А в Дікінсон недовомовленість проникає в текст, змінює його структуру, загадка стає художнім прийомом

Філософським прийомом лишаються для новоанглійської поетеси деякі ідеї трансценденталізму, літературними передумовами — фольклорна дитяча віршована загадка й загадки Біблії. Можливо, Дікінсон орієнтувалась на складні поетичні побудови, що нагадують загадки й поширені в літературі англійського бароко. Американська художниця навряд чи знала,

що в ХІХ ст. загадка як своєрідний жанровий різновид лірики відродилась у німецькій романтичній поезії.

У відомому сонеті "Шарада" ("Два слова є. Лунають стисло, миттю") Гете загадує прізвище своєї коханої, що складається з двох слів: ²¹⁷серце й любов.

У філософській ліриці Емерсона натрапляємо тільки на один приклад загадки, що своїм типом загалом скидається на "Шараду" Гете. Вона складається з двох віршів — "Запитання" і "Відповіді". Перший висуває завдання: визначити п'ять поетів, що стали вчителями сучасних художників слова. Другий дає розгадку: це — Гомер, Данте, Шекспір, Сведенборг, Гете, й пояснює мотиви відповіді. Загадки Дікінсон зовсім іншого типу.

Вірш, у якому все визначено недоказаністю, оснований на інакомовленні, — одна з улюблених, найоригінальніших і добре опрацьованих форм Дікінсон. Це метафорична характеристика предмета, що використовує весь багатий арсенал художніх засобів, — символ, алегорію, персоніфікацію та ін.

Прийом загадки в творчості Дікінсон розкриває деякі основоположні риси її поетики, тож не дивно, що йому присвячено цілу книжку ²¹⁸. Дослідження, правда, радше зазначає проблему, ніж розв'язує її. Д. Д. Лукас залучає величезну кількість творів з метою вивчення предмета інакомовлення. Широке використання загадки в творчості Дікінсон пояснюється її прагненням двозначно висловитися про такі об'єкти, як дім, сім'я, природа, прогрес, Бог, смерть. Загадки Дікінсон літературні за своїм характером, тобто відповіді на них важливі лише відносно, натомість форма набуває виняткового значення. На жаль, надмірна увага автора до предмета вірша, тобто не до власне загадки, а до розгадки, відвернула його від аналізу форми, не дозволила побачити, як елементи загадки проникають у художнє полотно лірики Дікінсон.

Безперечно, загадка впливає на структуру художнього образу, характер композиції й розвиток ліричного сюжету, дав змогу зрозуміти деякі особливості авторського бачення світу. Можна виділити кілька типових аспектів загадки як художнього прийому в ліриці Дікінсон. Дуже багато творів, написаних у дусі загадки, не дають прямої відповіді на питання, що є предметом зображення. Дікінсон напрочуд вигадлива. Ось як вона змальовує колібри, жодого разу не назвавши його:

Дорога мимобіжності —
Вихор дрібних коліс —
Смарагдові скалки —
Рубіна резонанс.
Квіти пригладять пасма
Скуйовджених кіс.
"Пошта! З Тунісу?
Короткий перегін!" (С 148).

Деякі твори містять і загадку, й відповідь. Але це не так важливо, бо сутність загадки не у відповіді, яка інколи прямо міститься в тексті, а в грі розуму її творця. В ліриці Дікінсон натрапляємо на низку таємничих, здається, свідомо зашифрованих образів. Це її гість, наречений, друг, приятель, співрозмовник — власне, всі вони — та сама особа — персоніфікації смерті.

Вірш-загадка за внутрішньою структурою й за логікою — близький до афоризму й парадокса, техніка його створення вимагає раціонального конструювання інакомовного опису предмета, який заздалегідь визначив автор. Процес створення загадки свідомий, а процес розгадки непростий, потребує витрати інтелектуальних зусиль. Вірш-загадка Дікінсон — не тільки опис предмета, а й спосіб проникнення в його сутність, спроба пояснити його якості та вияви.

Серед джерел поетичної системи Дікінсон — поезія англійського бароко так званої метафізичної школи. Умоглядна, спрямована в сферу ідей лірика Дікінсон близька цій літературній школі. Передумовою поглиблення філософського звучання поезії пізнього американського романтизму, розвитку в ньому універсалістської тенденції була філософська спрямованість однієї з течій раннього англійського романтизму Трансценденталізм як романтична філософія і романтичний умонастрій визначив коло проблем, що їх порушила Дікінсон, і деякі їхні розв'язки. Комплекс ідей, тип ліричного героя і характер духовних конфліктів, які він переживає, визначення естетичного, морального, особистісного ідеалу, поетика філософської лірики Дікінсон свідчать про завершеність у ній певної лінії романтичної поезії,

ВИСНОВКИ

Романтизм для американської літератури був добою активно-го формування естетичної думки й водночас небаченого розквіту більшості жанрів словесного мистецтва. З утвердженням романтичного умонастрою в духовному житті Америки, романтичного напрямку в її художній літературі скінчився період тяжкої для американських письменників залежності від європейських культурних еталонів. Двісті років становлення національної літератури завершилися яскравим спалахом, що дав Америці блискуче сузір'я імен, без яких сьогодні годі уявити світову культуру.

Першим поетичним твором американського романтизму вважають "Танатопсис" Браєнта, опублікований 1818 р. А проте справжній розквіт романтизму в поезії США збігся з 40— 50-ми роками ХІХ ст. Саме на початку цього бурхливого для американської літератури періоду відбувається становлення філософської поезії Емерсона. Як поет Емерсон сформувався наприкінці 30-х років ХІХ ст., його першу поетичну книжку писано тоді, коли свої найкращі вірші створював Едгар По, а провідне місце на американському Парнасі зайняв Лонгфело. *Три* видатні поети-романтики належать одній добі, але тільки поетична творчість Емерсона виявилась найпродуктивнішою для Емілі Дікінсон та Волга Вітмена — поетів наступного покоління, що видали або написали свої перші твори в 50-і роки, роки кризового десятиріччя напередодні громадянської війни Півночі та Півдня.

Перші взірці романтичної поезії та прози в літературі США з'явилися через два десятиріччя після декларацій класиків даного напрямку — романтиків Англії й Німеччини. Поступово набираючи сили, романтизм головував у американській літературі і в другій половині сторіччя, коли в низці європейських літератур уже почалась або відбулася зміна художніх напрямів. Мало того, світова слава американського романтизму великою мірою пов'язана з творами, написаними на останньому його етапі Ні романи Мелвіла, ні трансценденталізм Емерсона, ні "пісні" Вітмена не були анахронізмом. Американський романтизм не замкнувся в рамках канонів традиційної романтичної філософії, естетики, стилів, дарма що канонічність була характерною рисою даного літературного напрямку. Він став відкритою художньою системою, що долає власні настанови, досить уважна до минулого й надзвичайно чутлива до визначальної тенденції літературного розвитку

доби, а саме: до критичного реалізму, що заявив про себе в 30-і роки XIX ст. Естетична незамкненість зумовила об'єктивні типологічні зв'язки американського романтизму з різними художніми системами XX ст.

У палкому прагненні пізнати й досягнути думкою минуле світової культури, що буквально пронизує Емерсонові книжки, відбився зароджуваний в американській літературі історизм. Найяскравіше він виявився в прозі таких, здавалося б, антиподів, якими були Купер та Готорн, а також в Емерсоновому розумінні філософії як історії філософії, в поемах Лонгфело про перші новоанглійські поселення і навіть у філософському осмисленні категорії минулого Дікінсон. Водночас література цього періоду пристрасно цікавиться майбутнім, її високий громадянський пафос невіддільний від піклування письменників про прийдешній день країни та її громадян. Емерсон постійно говорить про Поета, Мислителя, Людину майбутнього, яка своїми діями прославить Америку. Вітменові часто здається, ніби це майбутнє зовсім поряд. Таке ставлення до світу, хоч і не охоплює всіх без винятку американських письменників, усе-таки дуже показове й істотне для розуміння американського романтизму.

Дійсність переломної історичної доби об'єктивно відображувалась у творчості американських романтиків. Але й самі письменники, попри властиві їм різні форми естетичного освоєння світу, не відверталися від реального життя, не намагалися податись лише у світ фантазії, ілюзії, абстрактної уможлядності. Навпаки, прагнення пізнати і зрозуміти світ у його істотних зв'язках та суперечностях, які у випадку Дікінсон інколи переростають в антиномії, декларація правди як найважливішого мистецького завдання — основа естетичних принципів у кожній художній системі й даному явищі загалом. Навіть у запереченні буржуазної дійсності, в протиставленні їй інших, трансцендентних вартостей або високого мистецтва виявилось активне ставлення до світу, властиве американським романтикам. Однак така естетична мета в різних поетичних системах реалізувалась по-різному — в універсальних позачасових формулах Емерсона, в психологічній точності й символіці Дікінсон, у прямому відображенні, що інколи межувало з фотографічним копіюванням, Вітмена. Кожен з них при цьому розширював можливості романтизму, логічно завершуючи певну його лінію.

Найважливішою прикметою поезії пізнього американського романтизму були широта бачення, яка піднімала художню

літературу до рівня філософського узагальнення. Можна впевнено стверджувати, що універсализм, який, на думку деяких дослідників²⁶, є типологічною рисою раннього європейського романтизму²⁷, не меншою мірою характерний і для окремих течій пізнього періоду. Ліричний герой Емерсона, Вітмена й Дікінсон наближається до типу особистості універсальної, хоча всі вони уявляють позицію людини в суспільстві як індивідуалістичну. «Кульг "я", принцип опори на власні сили, що живиться нездоланим, всепереможним розвитком буржуазних відносин, не менш важливий для них, ніж універсальна широта бачення, всеосяжність висновків, відірваних, на перший погляд, від конкретного часу. Дуалізм духу й буття є центральним філософським питанням для американських романтиків, чинить вплив на найважливіші аспекти поетики й характер ліричного героя. Розмитість суспільної позиції стає джерелом гіркоти, невпевненості, постійного сумніву.

З одного боку, естетична теорія й поетична практика Емерсона відобразили суспільну свідомість американської нації на певному етапі її історичного розвитку. З іншого боку, великою мірою вони були реакцією на наявні тоді романтичні структури й типи мислення, що вже потроху старіли. Основні принципи поетики, таким чином, визначились у пріоритеті думки та ідейного змісту над метрикою й римою вірша. Романтичне зображення стало для Емерсона привілеєм інтелекту, а сама поезія — шляхом пізнання сутності буття і природи людини.

І для Вітмена, і для Дікінсон не менш важливий ідейний аспект учення філософа. Спираючись десь на ті самі принципи трансценденталізму (власне, в його постулатах утілилися для них ідейний досвід і світоглядний підсумок всього попереднього романтизму), Вітмен та Дікінсон доходили висновків, інколи цілковито нових та несподіваних, а часто таких, які Емерсон навряд чи схвалив би. В рамках, здавалося б, однієї течії точилася гостра полеміка з усіх теоретичних питань. Для ідейного аспекту явища характерні внутрішня полемичність, боротьба протилежних тенденцій, які не заперечують одна одну, а доповнюють, перебувають у діалектичному взаємозв'язку як аспекти, іманентно притаманні романтичній художній системі загалом. Його представників вирізняє різюча інтелектуальна незалежність, нехтування авторитетів, упевненість у своїй думці.

Філософська поезія американського романтизму, попри те, що Емерсон і Дікінсон були спадкоємцями книжної новоанг-

лійської традиції американської культури, а Вітмен репрезентував зароджувану в ній народну демократичну традицію, пронизана роздумами про життя, смерть, безсмертя, вічність, красу, природу, мистецтво, сенс людського існування. Вона відобразила складність, суперечливість, драматичну напругу не тільки морального, естетичного, а й інтелектуального пошуку. Новоанглійська поетеса продовжила лінію Емерсона в створенні поезії думки, спираючись на естетичні принципи, які він сформулював. Свобода поетичної думки, її пріоритет визначили дух і форму Вітменового вірша. Тож не випадково, що мотив думки, розуму стає головним у їхній творчості, хоч має різний художній розв'язок Одержимість пізнанням і самопізнанням властива героям обох поетів. Лірична героїня Дікінсон аналітичніша, а сумнів, інструмент раціоналістичної філософії, допомагає їй зруйнувати авторитет пуританства й полемізувати з постулатами трансцендентальної системи. Ліричний суб'єкт Вітмена не менш складний, повною мірою втілюючи дуалістичну концепцію буття, яку утверджує автор.

Філософські питання були центральними для американських поетів даного напрямку. Дуалістична точка зору, слід сказати, тільки на перший погляд розширювала можливості філософських вирішень, а насправді обмежувала їх. Кожен по-своєму, таким чином, свідомо або інтуїтивно схилився до подолання дуалізму духу та буття. Водночас дуалістична й, по суті, пантеїстична платформа Емерсона вможливила появу в його творчості елементів стихійно-матеріалістичного світосприймання.

Найважливішого, вирішального значення ця тенденція набуває в Дікінсон та Вітмена. В поезії Емерсона зароджується космічне бачення світу, яке стає прикметною рисою творчості романтиків наступного покоління. В Дікінсон воно поєднується з особливою камерністю поетичного переживання природи. Задовольняючись невеликою кількістю явищ предметного світу для створення поетичної картини світобудови, вона доводить, власне, те саме, що й Вітмен, — найменша частка природи не менш складна й невичерпна для пізнання, ніж Всесвіт, така сама вічна й прекрасна.

Образно-символічна система Емерсона, що синтезує афористичність думки й багатозначність слова, виходить за рамки стилю. Цілком природно для філософської течії в романтизмі, до якого належить лірика Дікінсон і своєрідною формою якого можна вважати "Листя трави" Вітмена, що стиль їхньої поезії відобразив центральні проблеми творчої уваги,

важливі в процесі формування сьогодення з письменників. У Емерсона найістотнішим є таке, що дає можливість основі природи, пов'язаний із розвитком одного з постулатів трансцендентної їм у Лідкінсон намагається визначити, то*но назвати кожен об'єкт, що цікавить % або предмет чи ув-

іість, за га де ш<» змінюють структуру тексту, будучи найшвидшим художнім прийомом Вігмен прагне назвати, пер*рахувати, точно відтворити всі явища матеріального й духовного світу, а також прагне правдивості, інколи й натуралістичної точності широкої картини реальної дійсності Але й Вігменовому віршу, хоч як парадоксально, притаманна недовірленість Адже перерахунок, каталог, яким упивається поет, може тягтися безкінечно, і, здається, всупереч самому собі, він змушений ставити крапку, але вірш, поезія лишаються при цьому відкритими за змістом.

Емерсон дав напрям переоцінці романтичного канону, дотримуючись якого, своїми шляхами пішли Вігмен і Дікінсон Тільки переосмисливши досягнення романтизму можна буж>дати йому нової сили, нового імпульсу розвитку. В цьому полягала об'єктивна літературна тенденція доби. Європейський реалізм, реалістичне ставлення до дійсності чинили на американських романтиків середини й другої половини XIX ст вплив, не менш сильний, ніж європейський романтизм.

В естетичних принципах кожного з трьох поетів на перше місце поставлено вимогу широти й повноти охоплення буття, побаченого, відчутого й переосмисленого як нескінченний рух, як органічне ціле, тобто в дусі романтичної концепції. Перехід до реалістичних форм мислення на фінальному етапі американського романтизму відбувається не тільки через точне відображення предметного світу, соціального макрокосму, як робить Вігмен, а й через пізнання загальних діалектичних законів людського існування, а в ліриці Дікінсон — і через поглиблення психологізму. В діалектичності світобачення, в розумінні істотності та необхідності суперечностей буття — а це типологічна й найважливіша риса романтизму — полягає спільність романтичного й реалістичного напрямів Метод кожного з розглянутих художників синтетичний. У творчості кожного (більшою мірою це стосується Емерсона а, але, безперечно, і його молодших сучасників теж) виявляється характерний для американського романтизму спадкоємний зв'язок з раціоналістичним типом пізнання, властивим Просвітництву. В рамках романтичної естетики

цих письменників зароджуються елементи естетики реалістичної, а в їхній художній практиці формуються основи реалістичного художнього письма. Слід наголосити, що співіснування двох естетичних принципів, рух від романтизму до реалізму не порушили внутрішньої єдності й цілності їхньої творчості. Мало того, саме в такій естетичній незамкненості, динамічності полягає національна самобутність художнього явища американської поезії фінального етапу романтизму.

В останні роки зарубіжне літературознавство намагається протягти нитки спадкоємності від Емерсона до Т. С. Еліста, від Вітмена до Езри Паунда, від Дікінсон до Сільвії Плат і т. ін., нерідко наводить цілком слушні докази на користь такого твердження. А загалом ретельно опрацьовувана одним з напрямів сучасної американської науки концепція абсолютної спадкоємності між творчістю Емерсона, Вітмена, Дікінсон і модерністським експериментом в американській поезії XX ст., по суті, антиісторична. Неважко виявити в творчості американських романтиків елементи, що увійшли в нереалістичні художні системи сучасної літератури. Відбувається це внаслідок дії типологічної закономірності художнього розвитку у відносинах між романтизмом і модерністськими, авангардистськими напрямками. Дія даної закономірності зовсім не суперечить безперечному фактові, що у визначенні епічного та особистісного елементів, у принципах зображальності, в розвитку основних мотивів і образів творчість кожного з досліджуваних поетів не виходить за рамки характерно-романтичних тлумачень. Оптимізм і віра в творчі можливості людини Емерсона, безмежний демократизм і об'єктивність Вітмена, тонке розуміння людської душі Дікінсон, гуманістичний, моральний, навіть повчальний аспекти їхньої творчості не мають аналогів у модерністському мистецтві, пронизаному відчуттям трагічного краху першооснов світу. Змістовність — найважливіший принцип творчого кредо філософських поетів-романтиків США — відобразила плідний інтелектуальний пошук письменників, який, щоправда, не завжди і не в усьому йде правильним шляхом. А в модерністському мистецтві США протягом XX ст., як відомо, спостерігається поступове знищення змістовності й художньої цілості твору. Тому відносини між романтизмом і модернізмом у даному разі точніше визначаються законами заперечення. Зароджуючись, поезія модернізму декларувала своїм найпершим завданням боротьбу з застарілою, як видавалося засновникам нового напрямку, романтичною нормою. Іншими словами, од-