

ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

Это эссе представляет собой речь, прочитанную Оденом в Оксфордском университете 11 июня 1956 года. В нем затрагиваются глубинные вопросы психологии творчества — шкала поэтических ценностей, новаторство и традиции, ученичество и учительское, разум и интуиция — тем дотошнее рассмотренные, что Оден выступает перед студенческой аудиторией. Перевод эссе выполнен для книги эссе Одена «Рука красильщика», которая готовится к выходу в «Издательстве Ольги Морозовой».

У и с т е н Х ю О д е н

ЗНАТЬ, УМЕТЬ И ОЦЕНИВАТЬ

Искусство жизни, и в особенности жизни поэта, заключается в том, чтобы, не имея ничего, создать что-то.

Генри ТОРО

I

Даже величайшие из тех ученых и поэтов, которые занимали это кресло до меня — а когда я вспоминаю их имена, меня охватывает страх и трепет, — должно быть, задавались вопросом: «А кто такой преподаватель поэзии? Как вообще можно преподавать поэзию?»

Ответ у меня есть, и он, к сожалению, неверный. Было бы проще, если бы в обязанности преподавателя поэзии входило сочинение эпиграмм на свадьбу Читателя на романских языках или элегии на отставку старой пушки в Крайст Черч, первомайское приветствие для колледжа Соммервила или балладу на избрание нового наставника. Тут я по крайней мере имел бы дело с медиумом, которому посвятил себя.

Но это не входит в обязанности преподавателя. Его первая обязанность — читать лекции, а это предполагает, что он знает нечто, чего не знает его аудитория. В преподаватели поэзии вы избрали человека, имеющего не больше прав носить эту мантию, чем воротничок священника. Одна из второстепенных обязанностей преподавателя за-

ключается в том, чтобы каждый год сочинять речь на латыни. Должен признаться, вы избрали варвара, который не умеет писать на этом языке и не знает, как говорить на нем. Поскольку даже у варваров есть чувство собственного достоинства, я, пользуясь случаем, должен предупредить вас, что для незнакомых слов, которые мне предстоит произносить на праздничной церемонии, у меня будет «дружественный дух» (*affable familiar ghost* — образ из 86 сонета Шекспира. — Прим. переводчика) в лице господина Дж. Г. Гриффита из колледжа Иисуса.

Однако к выполнению моей первостепенной обязанности я должен приступить уже сейчас. Если я хотя бы в малой степени заслуживаю ваше неожиданное доверие, которое один из моих благороднейших и ученых предшественников очень метко назвал Гибельным Сиденьем (*The Siege Perilous* — в легендах о Короле Артуре место за Круглым Столом, «зарезервированное» Мерлином для того рыцаря, кто будет годен для миссии по обретению Грааля. — Прим. переводчика), — мне придется отыскать тему, в которой я разбираюсь не только потому, что написал некоторое количество стихотворений. Этой общей и, по возможности, главной темой будет словесная Игра в Числа.

Давным-давно в «Панче» была опубликована карикатура, которую, как я слышал, приписывают преподавателю и поэту Хаусману. На рисунке были изображены два англичанина-экзаменатора средних лет. Они прогуливались на солнышке и разговаривали, и вот о чем:

Первый экзаменатор

О кукушка, ты птица
или блуждающий звук?

Второй экзаменатор

Выберите что-то одно
и обоснуйте свой выбор.

На первый взгляд перед нами пародия на экзаменаторов. Но так ли? Когда я пытаюсь ответить, я ловлю себя на мысли: «Если бы Вордсворт задал этот вопрос себе, а не читателю, он бы вообще не упоминал птицу, она здесь лишняя. Его внутренний экзаменатор прозевал бы ее».

Поэт отвечает за собственное стихотворение, даже если оно написано в состоянии транса, — хотя бы тем, что подписывается и берет гонорар.

У поэтов нет жреческой неприкосновенности. Поклонникам поэмы «Кубла Хан», единственного из известных нам случаев, когда стихотворение было написано в состоянии транса, не стоит забывать, что сказал в предисловии к нему сам Кольридж — великий, между прочим, критик:

«Данный фрагмент печатается здесь по настоянию поэта большой и заслуженной известности (лорда Байрона), но если учитывать мнение Автора, он является скорее психологической диковиной, нежели произведением очевидного поэтического достоинства».

Конечно, «Кубла Хан» обладает безусловным поэтическим достоинством, но Кольридж не напрасно был столь осторожен. Как читатель, он, думаю, понял, что существующий фрагмент не является частью целого, над которым, при желании его закончить, еще нужно работать — и не отметить этого было ниже его достоинства критика.

Вот, мне кажется, и тема для разговора. Каждый, кто пишет стихи, должен знать, что ответить критику, заинтересованному лишь в одном авторе и тех сочинениях, которые этим автором еще не написаны. Чтобы отделить этого критика от другого, заинтересованного в уже написанных вещах разных авторов, назовем этого первого Цензором.

Какое у него образование? Чем отношение Цензора к литературе прошлого отличается от ученической критики? Если поэт решил писать критику, не поможет ли ему опыт его собственного Цензора? Есть ли хотя бы доля истины в словах Драйдена: «Поэт есть лучший, пусть и не единственный, критик»? (*Из предисловия к сборнику пьес 1678 года. — Прим. переводчика.*)

Чтобы ответить на этот вопрос, мне придется прибегнуть к примеру из собственной жизни. Это простительно, поскольку необходимо, ведь других «подопытных кроликов» у меня просто нет. Я начал писать стихи, потому что однажды воскресным днем в марте 1922 года мой друг посоветовал заняться именно этим. Раньше подобная мысль мне даже не приходила в голову. Я плохо знал поэзию. Гимн Англии, псалмы, стишки про неряху Петера, начальная латинская грамматика Кеннеди — вот и все, что я помню. Еще меньше меня интересовала так называемая Литература Воображения. Мое чтение тогда составляли книги о скрытом мире таинственных предметов. Кроме нескольких рассказов Джорджа Макдональда из его «Принцессы и гоблина», Жюль Верна и его «The Child of the cavern», мои навязчивые идеи

находили отклик в книгах с названиями вроде «Подземная жизнь», «Машины для добывания руды в шахтах», «Цинковые и свинцовые руды Нортумберленда» и «Элстон Мур». Именно в этих книгах говорилось о скрытых таинственных предметах. Предположить, что я стану писать стихи, было бы равносильно откровению свыше; даже намек на поэзию в моей жизни не было.

Тем не менее, оглядываясь назад, я вижу, что читал технические книжки под определенным углом зрения. Например, слово *пириты* не просто указывало мне на объект, это было Истинное имя Таинственной Сущности. Меня шокировало это слово в устах моей тетушки, поскольку ее произношение было не просто неправильным, мне оно казалось *уродливо*. Меня оскорбляла ее непочтительность.

Это был, если не ошибаюсь, Эдвард Лир (*Я был неправ — это сказал Сэмюель Батлер. — Прим. автора*), утверждавший, что настоящий тест на воображение — придумать имя для кошки. В первой главе «Творения» Бог привел к еще не падшему Адаму всех тварей, чтобы дать имена, и тот назвал их, и стали эти имена Истинными. Адам выступил здесь в роли перво-Поэта, а не перво-Прозаика. Истинное имя должно не только указывать на предмет, оно должно ему соответствовать, и это соответствие должно быть публично подтвержденным. Забавно наблюдать, как человека, которому при крещении неудачно выбрали имя, друзья (да и сам он) зовут неким другим именем. Истинное имя непереводаемо, как строка в стихах. Язык остается прозаическим до тех пор, пока «неважно, какое именно слово ассоциировано с идеей, главное, чтобы установленная ассоциация была перманентной». Язык остается поэтическим до тех пор, пока это важно.

«Энергия стихотворения, — пишет Валери, — возникает из неуловимой связи между тем, как она говорит, и тем, о чем она говорит. Неуловимость здесь ключевое понятие. Эта связь и должна быть неуловимой. Если ее можно определить, перед нами не связь, а имитация, и это плохо. Невозможность уловить связь вкупе с невозможностью отрицать ее образует сущность поэтической речи».

По определению Малларме, поэт — это тот, кто «из множества слов выбирает самое всеохватывающее», и, стало быть, самая поэтическая из абстрактных наук — это Филология, которая изучает язык отдельно

от его использования, рассматривая, так сказать, внутреннюю лирику слова.

Поскольку грамматические формы Истинных Имен отсылают нас к конкретным предметам, мы не можем судить об их подлинности, не будучи знакомы с самими предметами. Для того, чтобы убедиться, был ли «Старый Фосс» истинным именем кошки Эдварда Лира, нам необходимо знать их обоих. Строки вроде

Ведь легче, мой любимый, каплю бросить
В пучину моря¹.

указывают на то, что всем нам более или менее известно и позволяет судить о подлинности и, в отличие от Истинного Имени, еще и обозначают отношение между предметом и действием. Но и Шекспир, и Лир, оба используют язык с одной целью и, я уверен, по одной причине, о чем мы поговорим позже. Скажу лишь, что если предположение моего друга нашло во мне столь неожиданный отклик, значит, сам того не зная, я уже давно пользовался языком поэзии.

Стихи молодого поэта невозможно назвать плохими или подражательными. Они всего лишь плоды воображения. В плохом стихотворении можно указать на слабое место; подражательное подражает тому или иному поэту или стихотворению. Но к стихам, созданным воображением, критика неприменима, поскольку такие стихи подражают *поэзии вообще*. Никогда в жизни поэт не испытает такого прилива вдохновения и чувства собственной гениальности, как в тот момент, когда его карандаш впервые заскользит по бумаге. Но даже такому поэту кое-что откроется. Марая бумагу, он невольно обретет первые навыки поэтической метрики, он начнет подмечать, что в изолированной позиции лучше звучат двухсложные слова (вроде «та-тим», «тим-га» или «та-гам»), а в соседстве с другими хорошо использовать слова с открытой гласной на конце («та-та»); к нему начнут приходить рифмы, о существовании которых он и не догадывался; это войдет в привычку и станет откладываться в памяти (что, возможно, и не нужно поэту итальянскому, но для английского крайне полезно).

Продолжая писать, он будет обращаться к настоящим стихам не только из удовольствия, а с конкретной целью. Можно долго критиковать поэтические антологии, но для новичка, которому имена многих

¹ Шекспир, «Комедия ошибок», пер. А. Некора.

поэтов неизвестны вообще, подобная книга может стать хорошим подспорьем. В этом смысле мне страшно повезло, когда однажды на Рождество вместе с томиком де ла Мара мне подарили антологию «Подойди поближе». У этой книги было два огромных преимущества. Во-первых, хороший вкус составителя. Перечитывая ее сегодня, я нахожу совсем немного стихотворений, без которых можно было бы обойтись, и ни одного, которое можно было бы полюбить, не опасаясь обвинений в дурновкусии. А, во-вторых, уклон в католицизм. Предназначенная юной аудиторией, антология эта была, конечно, лишена определенных образцов поэзии, однако внутри собственных рамок ее разнообразие представляло явление поистине уникальное. Она обращалась к литературно неподготовленному читателю, и это было видно по тому, что считалки соседствовали в ней с одами Китса. Урок, который я усвоил, читая эту книгу, гласил: хорошей поэзией может быть поэзия и невеликая, и несерьезная, и нет никакого стыда в том, что иногда совсем не хочется читать «Божественную комедию», а хочется читать что-то вроде

Миг ловят дамы, словно птичку дети.
Пусть не поймать, но вечно на примете.
А чуть поймают, перья оборвут
И сами же уродца проклянут².

Замечание Мэтью Арнольда о том, что в поэзии должна существовать шкала ценностей, всегда смущало меня своей сомнительностью, ведь такой подход превращает читателя в сноба и уничтожает тех талантливых поэтов, которые пытаются сымитировать то, что не соответствует их возможностям.

Конечно, любому поэту для развития таланта необходимо хорошее окружение, но для его же блага и удобства это окружение не должно возвышаться над ним слишком. Вне всяких сомнений на развитие поэтического дара Шекспира наиболее плодотворно повлияли образцы величайшей поэзии, с которыми он в свое время познакомился. Но даже те читатели, от которых великая поэзия каждый раз требует невероятного усилия, чувствуют некое легкомыслие в том, чтобы посвящать такой поэзии каждый день. Давайте оставим шедевры для больших праздников духа.

² Александр Поуп. «Послание к леди». Пер. В. Топорова.

Не то чтобы я защищал эстетическое заблуждение, что разные темы имеют одинаковую ценность, или что стихи вообще не имеют темы, и что нет никакой разницы между великим и просто хорошим стихотворением — заблуждение, которое противоречит нашим эмоциям и просто здравому смыслу, — но я понимаю, откуда оно берется. Нет ничего хуже плохого стихотворения, которое писалось как великое.

Итак, наш молодой поэт потихоньку осознает, что поэзия бывает разной и что те или иные стихи нравятся ему по разным причинам. Цензор его, однако, еще не родился. До того, как это произойдет, поэт должен представить себя кем-то другим; в литературе он должен соотноситься со вполне конкретным поэтом.

Если бы поэзия находилась в центре общественного внимания настолько, что появились бы заваленные работой профессионалы, я мог бы представить общество, в котором востребованный Мастер вооружен армией молодых подмастерьев. Один наготове с промокашкой, другой за машинкой перепечатывает рукописи, а третий сочиняет, поскольку Мастеру давно не хватает времени ни начать рукопись, ни закончить. Следовательно, они не только учатся у Мастера, теперь от них зависит еще и то, будут ли Мастера хвалить или ругать, да и сам Мастер станет теперь исключительно разборчив в выборе подмастерья; в его интересах обучить молодого поэта как можно лучше.

Конечно, в реальности лучшее место для молодого поэта, его, так сказать, мастерская, — это библиотека. В библиотеке есть свои бесспорные плюсы. Если твой Мастер глух и нем, если он не в состоянии ни дать совета, ни указать на ошибки, то в библиотеке к услугам молодого поэта любой Мастер, живой или мертвый, в любое время дня или ночи, и к тому же совершенно бесплатно. Страстное обожание своего Мастера будет только подстегивать поэта к работе, ведь хорошая работа будет Мастеру в радость.

«Радовать» в данном случае и означает — «подражать». Но подражание невозможно без того, чтобы как можно глубже проникнуть в нюансы чужой дикции, ритма и палитры чувств. Подражая Мастеру, молодой поэт приобретает себе Цензора, поскольку понимает, неважно благодаря чему — вдохновению, слепой удаче или кропотливому труду, — что только одна рифма, один ритм и одна форма — *точные*. Что вовсе не означает *истинные*, поскольку поэт, хоть и охвачен вдохновением, еще далек от того, что можно назвать Поэзией; пока он только постигает, как она пишется. То, насколько важную роль

искусство подражания играет в жизни, он поймет позже, когда время от времени будет вынужден подражать самому себе.

Моим первым Мастером стал Томас Харди, и я думаю, это был удачный выбор. Он был хорошим, даже великим поэтом, но хорошим не *слишком*. При всей моей любви к нему, даже я замечал, насколько неуклюжа его дикция, насколько плохи бывают его стихи. И это придавало силы (а не приводило в отчаяние, будь на его месте поэт безупречный). Харди был современным поэтом, но современным не *слишком*. Его мир и его ощущения казались мне близкими еще и потому, что черты лица Харди по странному совпадению напоминали моего отца — так что, подражая ему, я не удалялся от себя чересчур далеко и не приближался к нему настолько, чтобы утратить собственную индивидуальность. Если я и смотрел на мир его глазами, то по крайней мере отдавал себе отчет в этом. Наконец, его метрическое разнообразие, его страсть к усложненной строфике, были неопределимыми уроками в мастерстве стихосложения. Своему Мастеру я благодарен еще и за то, что он не сочинял в свободной манере, ведь тогда бы я поддался искушению считать, что свободные стихи писать легче, чем регулярные, хотя теперь-то знаю, что, наоборот, бесконечно сложнее.

И вот занавес поднимается — перед нами сцена, примерно как в финале второго акта «Мейстерзингеров». Давайте назовем эту сцену «Собрание молодых поэтов». Вместе они осознают себя поколением; кто-то выкрикивает слово «новое»; начинается бунт. Новые иконоборцы, эти поэты и критики утверждают в поэзии свой канон. Их учителя с удивлением обнаруживают: то, на что они потратили столько времени, выброшено в окошко. Студентом я еще застал времена, когда Т. С. Элиота, кавалера Ордена заслуг, было принято называть не иначе, как «пьяным илотом». Появляются новые, неприкасаемые для критики боги, и новые бесы, имена которых запрещается произносить без омерзения. Только новые поэты видят свет в конце тоннеля, Мастера же пребывают во тьме смертной тени.

По правде сказать, мне страшно представить, как Мастера терпят подобное отношение, тем более что из года в год оно повторяется. Когда я вспоминаю расположение моих наставников, и то терпение, с каким они меня слушали, и благородство, с каким скрывали скуку — меня переполняют самые добрые и чистые чувства. Думаю, оказавшись в подобной ситуации, они понимали, что дорога с приключениями все равно может привести молодого поэта в храм Мудрости, хотя и необязательно.

В какой-то момент молодой поэт обнаруживает, что между утверждениями «Сегодня мне девятнадцать» и «Сегодня 21 февраля 1926 года» существует определенная связь. Даже если это открытие само пришло в голову, его нужно как следует осмыслить, ибо до той поры, пока молодой поэт не осознает, что между прочитанными стихами, какими бы разными они ни были, то общее, что все они были когда-то *написаны*, его собственные сочинения останутся подражательными. То, что он *способен* написать, не откроется ему до тех пор, пока он не возьмет в толк, что ему написать *необходимо*. Это как раз та единственная вещь, которой не могут научить старшие — просто в силу того, что они старше; помощь может прийти только от людей из собственного окружения, таких же молодых поэтов, с которыми его объединяет одно общее, *возраст*.

Но открытие это сулит не одну лишь радость. Если молодой поэт рассуждает о прошлом как о бремени, от которого надо поскорее избавиться, за подобными словами часто скрывается страх, что это прошлое сбросит его с корабля современности.

Критические установки внутреннего Цензора по отношению к поэту всегда спорны в качестве руководства к действию. Они суть указатели, а не сама истина. В молодости мы ищем себя и приходим в ярость, когда нам этого не удается, и тогда наши ярость и агрессия становятся способом самовыражения.

Если студент говорит преподавателю, что Гертруда Стайн — величайший писатель всех времен и народов или что Шекспир никуда не годится, в реальности он хочет сказать, что «Я еще не нашел, о чем и как писать, но вчера, когда я читал Гертруду Стайн, мне показалось, что ключ в руках», или что «Вчера, когда я читал Шекспира, я понял: вся беда моих писаний в том, что я слишком увлекаюсь риторикой».

Мода и снобизм тоже помогают от литературного несварения. Независимо от качества, книги всегда лучше внимательно прочитать одну-две, чем на бегу — сотни. Если у вас еще нет собственного вкуса (который за одну ночь и не может появиться) — свой выбор за вас делает мода. Она не хуже и не лучше многих принципов отбора.

Я, например, безгранично благодарен музыкальной моде моей юности, которая до тридцати лет скрывала от меня итальянскую оперу, ведь только после тридцати можно по достоинству оценить мир сколь прекрасный, столь же и чуждый моей культуре.

Иногда сами молодые поэты могут дать друг другу несравнимо больше, чем маститые критики старшего поколения. В таком

возрасте молодой поэт превосходит маститого критика в двух добродетелях. Прочитав вашу рукопись, он может перехвалить ее, но только потому, что сам искренне верит в ее достоинства; он никогда не будет нахваливать, чтобы просто поддержать товарища. А, во-вторых, он прочитает ваше стихотворение со страстным вниманием, на которое маститый критик способен лишь по отношению к шедеврам классики, а состоявшиеся поэты — к самим себе. Если молодой поэт обнаружит в ваших стихах слабое место, его критика поможет вам исправить его. Молодой поэт и в самом деле хочет, чтобы ваши стихи стали лучше.

Именно такого типа критики поэту будет не хватать во взрослой жизни — когда распадется круг его сверстников. Приговор газетного обозревателя, пусть и самый верный, за редким исключением хоть чем-то полезен для творчества. С какой стати? Задача критика рассказать о произведении читателю, а не автору. Между тем личная критика — это единственный тип критики, который может принести автору реальную пользу. Но те, кто на такую критику способны, давно уже (как и сам поэт) либо слишком заняты, либо слишком далеко находятся, либо слишком женаты, либо слишком самовлюбленны.

Следует признать, что молодой поэт не станет настоящим поэтом до тех пор, пока его внутренний Цензор не скажет ему: «Все слова — правильные, и все слова — твои».

Это признание повергнет молодого поэта в ужас, который будет недолгим и продлится до того момента, пока он не спросит себя: «Услышу ли я эти слова снова?» Кем бы он ни стал в жизни, клерком, или активным гражданином, или отцом семейства, отныне и до конца своих дней ему больше нечего ждать. Он больше не сможет сказать: «Стихотворение, которое я напишу завтра, будет хорошим стихотворением, и это произойдет благодаря моему таланту и опыту». В глазах людей поэт — это тот, кто написал хотя бы одно хорошее стихотворение. В своих собственных глазах он поэт лишь до тех пор, пока в новом стихотворении не поставлена точка. Пока стихотворение не закончено, он *еще* не поэт, а когда точка поставлена, он *уже* не поэт, он бросил писать стихи и, возможно, бросил навсегда.

II

Неудивительно, что в учебе молодой поэт редко бывает отличником. Если так, то он или профессионал в своем деле, или просто хороший парень. Студент-медик прекрасно знает — чтобы стать доктором, надо хорошо изучить анатомию, и это подталкивает его к учебе. Будущий ученый прилежно учится, потому что знает, зачем ему знания. И только молодой поэт в растерянности, что именно ему следует изучать. Он — заложник случайности, ибо не видит никакого резона не уступить ее капризу, ведь подобная уступка может обернуться лучшим, что он когда-либо сделал, и он это знает. Такой случайностью может быть даже посещение лекции. Я вспоминаю одну такую, ее читал профессор Толкиен. Не помню ни слова из того, о чем он говорил, кроме большой цитаты из «Беовульфа». И я вдруг почувствовал, что заморожен, я подумал — вот моя поэзия. В тот момент я решил изучать древнеанглийский, ибо без него мне было бы по-настоящему не понять, о чем идет речь в поэме. Я изучил его, пусть и кое-как, однако настолько, чтобы англосаксонская и средневековая английская поэзия стали самым сильным и самым долговременным моим увлечением.

Никто не мог и предположить, что дело обернется таким образом. Опять же, некий добрый ангел однажды в полдень подтолкнул меня войти в книжный магазин «Блэкуэлл», где среди множества томов в руки мне попался один, а именно томик избранных эссе У. П. Кэра. Ни один другой из известных мне к тому времени критиков не обладал взглядом на литературу как на Собор покойных, ныне живущих и еще не рожденных писателей всех возрастов и национальностей, служащих одной общей, благородной и цивилизующей цели. Ни один другой критик не смог бы за одно мгновение очаровать меня просодией так, как он.

Не думайте, однако, что быть плохим мальчишкой — это сплошное развлечение. Три студенческих года для меня, например, стали самыми насыщенными годами жизни. За это время я обзавелся друзьями всей жизни и был несчастлив, как никогда позже. Напрасно я потратил это время или нет, покажет будущее, но то, что я впустую транжирил родительские деньги, это точно. Не думайте также, что раз у молодого поэта не заладилось с учебой, он и во всей остальной студенческой жизни останется с носом. Если только он не совсем юнец, он почувствует глупость строчек Йейтса:

Хрычи, забыв свои грехи,
Плешивцы в сане мудрецов
Разжевывают нам стихи,
Где бред любви и пыл юнцов.
Ночей бессонных маета
И — безответная мечта.

По шею в шорохе бумаг,
В чаду чернильном с головой,
Они от буквы — ни на шаг,
Они за рамки — ни ногой.
Будь столь же мудрым их Катулл,
Мы б закричали: «Караул!»

(«Знатоки», перевод Г. Кружкова)

Если не брать в расчет очевидное — что все знатоки это лысые уважаемые люди — в остальном стихотворение Йейтса лишено смысла. Разжевывают? И слава богу! Если бы знатоки не занимались своим делом, то есть не переписывали и не сопоставляли тексты, скольких бы великолепных стихов мы не досчитались (включая Катулла) и сколько бы лишних бессмысленных строк прочли! Профессию редактора не отменило даже изобретение печатного станка — и счастлив поэт, в чьем собрании стихотворений нет опечаток. Даже молодой поэт понимает, что только благодаря знатокам его книга, чей тираж давно распродан, предстанет перед судом старшего поколения и что только благодаря бескорыстному подвигу знатока — читать нечитаемое — его труд получит оценку. Кто бы сейчас читал Джона Донна, если бы не профессор Грирсон? Что бы мы знали о Клэре, Барнсе или Кристофере Смарте, если бы не господи Бланден, Грирсон, Форстед и Бонд? Речь не только об издателе стихотворений, речь еще и о переводчице, в котором благословенно сошлись и поэт, и ученый. Как бы, например, мы открыли для себя, да еще с такой легкостью окунулись в мир китайской поэзии, если бы не талант и усердие сэра Артура Уоли?

Нет, не черная неблагодарность отваживает молодого поэта от академической учебы, но закон интеллектуального роста. За исключением вопросов жизни и смерти, вечных или сиюминутных, на все прочие вопросы следует искать ответ по мере их возникновения; в настоящий

момент у молодого поэта их просто нет. Он еще не видит особого различия между чтением книги, прогулкой и поцелуем. В его памяти этот опыт имеет одинаковую ценность. Историк литературы, загляни он в подобную память, нашел бы там книги в странном расположении. «In Memoriam» стояла бы перед «Дунсиадой», а тринадцатый век следовал за шестнадцатым. Он-то считал Роберта Бартона автором книги о меланхолии — а тут, оказывается, наберется не больше десятка страничек. Он привык думать, что книги пишутся один раз, а здесь их то и дело переписывают. В библиотеке историка книги расставлены по жанрам или темам. В библиотеке молодого поэта книги рассортированы по возрастным группам. Третья часть «Видения о Петре-пахаре» стоит рядом с «Дневниками» Кьеркегора, а четвертая соседствует с «Историей создания английских пейзажей». Но самое интригующее заключается в том, что каждая частичка бытия в книгах этой на удивление демократичной библиотеки знакома с другой такой же частичкой; родственной душой книги редко бывает соседний на полке томик. Нет, «Путешествие Гулливера» здесь идут рука об руку с любовной интрижкой, песня из «Рая» сидит за необыкновенно вкусным ужином, «Война и мир» неразлучна с Рождеством в чужом городе без копейки в кармане, а «Зимняя сказка» обменивается поклонами с первой записью «Фаворитки» Доницетти.

Так или иначе, это и есть тот мир, в котором зарождаются стихи. Йейтс в одном из своих куда более, чем «Знатоки», пронзительных стихотворений называет этот мир «лавкой скелетов и шкур». Позвольте мне использовать не столь специфический, хотя и не менее произвольный образ — Безумное чаепитие у Шляпника.

Читая, чтобы наполнить память образами, из которых впоследствии он почерпнет вдохновение для собственных сочинений, молодой поэт подходит к подбору книг произвольно. Критическое суждение «Эта книга плоха или хороша» подразумевает, что она хороша или плоха на все времена, однако применительно к будущему конкретного читателя книга хороша тем, насколько хорошо она повлияет на это самое будущее — которое пока неизвестно, — что делает критическое суждение о книге принципиально невозможным. Самый надежный, пусть и наивный критерий в данном случае — это «нравится/не нравится». Единственное, что читатель может знать наверняка о собственном будущем, каким бы непредсказуемым оно ни оказалось, что оно будет *его*. Как бы человек ни менялся, в будущем это будет по-прежнему он, а не кто-то другой. И то, что ему нравится сейчас,

даже если и противоречит мнению критики, есть главный признак того, что пригодится потом.

Больше всего молодой поэт нуждается в личных пристрастиях, ибо предполагает, и не без основания, что, если он хочет сочинять стихи, его собственный вкус, пусть и ограничен, но не настолько, чтобы сбить его с толка. Скорее уж это сделает книжный выбор критика, которому поэт станет следовать. Между личным пристрастием и мнением критика молодой поэт, мне кажется, всегда выбирает первое. Ему нравится дразнить критика головоломками вроде «комическое в неудачном стихотворении»:

Пусть Мария отправится в летний дом
И подметет деревянные полы,
Пусть вымоет дверь и разожжет камин.
Сегодня к нам приезжает господин из Лондона,
Он будет читать лекцию, а потом
Они с мистером Джонатаном
Выкурят по трубке и отведают домашнего пива.

Пусть подвяжет георгины, чтобы наш гость
Смог насладиться их увядающей красотой.
Пусть оборвет засохшие листья,
Чтобы цветок выглядел как можно лучше.
Пусть возьмет отцовский нож
И подрежет розы, что еще остались в саду.
И пусть поникшие мальвы
Будут видны сквозь щели в изгороди.

Я приду через час или два,
Будь уверена, я не позабуду
Захватить с собой его флейту и бинокль,
И трубки, и бутылки с элем.
Когда наш гость услышит
Прекрасную, как детское блаженство, музыку,
Которую мы споем и сыграем для него,
Он почувствует ее величие!³

³ Стихотворение Эбенезера Элиота цитируется по книге Олдоса Хаксли «Слова и предисловия». (Подстрочник).

Если бы это стихотворение появилось в печати на прошлой неделе под заголовком «Эбенезер Элиот развлекает посетителя в Метрополитен» и подписью «Джон Бетжмен», считалось бы оно хорошим? А если это не трагикомический монолог Бетжмена, а серьезная лирика самого Эбенезера Элиота, можно ли считать его плохим? Насколько кавычки влияют на восприятие?

Рассуждая о произведении прошлого, критик и историк литературы задаются вопросом: «Что хотел сказать автор данного произведения? Насколько он преуспел в этом?» — однако для поэта важнее вопрос «Насколько данное произведение существенно для ныне живущих писателей? Способно ли оно помочь в том, чем они занимаются, или нет?»

Несколько лет назад мне на глаза попались следующие строки:

Wherewith Love to the harts forest he fleeth
 Leaving the enterprise with pain and cry,
 And there him hideth and not appeareth.
 What may I do? When my master feareth,
 But in the field with him to live and die,
 For is the life ending faithfully.⁴

Ритм этих строк показался мне завораживающе прекрасным, он долго преследовал меня и даже оказал некоторое влияние на ритм в моих собственных строках.

Я, разумеется, понимаю, что с точки зрения истории поэзии эти строки Уайета написаны обычным ямбом и что ритм этого ямба предполагает следующее звучание:

And thére him hídeth ánd not áppearéth.
 What máy I dó? When my mastér fearéth,
 But ín the fiéld with hím to líve and díe,
 For góod is thé life énding fáithfully.

⁴

Любовь влечет его в глухой лес.
 Он оставляет привычную жизнь с болью и слезами
 И прячется, его больше не видно.
 Что я могу сделать, когда мой господин напуган?
 Только удалиться, чтобы жить и умереть вместе,
 Ибо та жизнь хороша, которая остается верной себе. (Подстрочник)

Но поскольку в этом ритме стихотворение Уайета звучит монструозно, можно сказать, что Уайет не добился того, чего хотел, а значит, историк литературы XVI века может спокойно обойти эти строки молчанием.

По счастью, я избавлен от необходимости чьего-то одобрения. Между стихами Уайета и нашим временем — четыреста лет развития просодии. Благодаря работе, проделанной нашими предшественниками, любой школьник сегодня может сочинять регулярным ямбом — что для Уайета, бежавшего от метрического хаоса рубежа пятнадцатого и шестнадцатого веков, было довольно трудной задачей. Проблема ямба в двадцатом веке заключается не в том, как писать этим размером, а в том, как преодолеть инерцию его традиции — если, конечно, традиция не является нашей специфической задачей. То, что для Уайета было неудачей, для нас — несомненная победа. Следует ли замалчивать произведение, чьей победе мы обязаны случаем? Думаю, что да, однако для поэта подобная победа всегда будет притягательной, поскольку он знает, насколько важную роль в поэтическом творчестве играет случай. И хотя внутренний Цензор всегда на страже, память о счастливой случайности поэт хранит как сокровище.

Если молодой поэт и преувеличивает значение собственного вкуса, он вряд ли заблуждается насчет собственного невежества. Он хорошо представляет, что на свете есть множество прекрасных стихов, о которых ему ничего не известно, и образованных людей, прочитавших эти стихи. Задача поэта — найти человека, способного рассказать об этой поэзии, тем более что он нуждается не просто в хорошей поэзии, а в той поэзии, которая ему понравилась бы. Об учебнике или сборнике статей он судит больше по цитатам, чем по основному тексту; думаю, и в дальнейшем при встрече с критикой поэт ищет прежде всего ответ на вопрос, какой вкус скрывается за суждениями критика. Как у Мэтью Арнольда, у меня есть свои лакмусовые бумажки, и они — для критиков, а не для поэтов. Многие считают, что вкус не имеет отношения к поэзии и даже к литературе, но вот вам четыре вопроса, которыми при возможности экзаменовал бы критика:

«Нравится ли вам (я имею в виду прямое, а не отвлеченное значение слова «нравится»):

1. Длинные перечисления имен собственных, такие как родословные в Ветхом Завете, например, или список кораблей из «Илиады»?

2. Загадки и прочие иносказания, которые позволяют нам не называть лопату лопатой?
3. Запутанные, технически сложные стихотворные формы вроде валлийского энглина, скальдического дротткветта или итальянской сестины — даже если содержание стихотворения тривиально?
4. Театрализованная гипербола — как, например, в барочных приветствиях герцогини Ормонд, написанных Драйденом?

Если на все эти четыре вопроса критик отвечает «да», я готов слепо доверять всем его прочим суждениям о литературе.

III

Заниматься критикой, составлять антологии, писать предисловия — для поэта не исключение, а, скорее, правило. В конце концов, это его основной источник дохода. Иногда поэт даже читает лекции. Подобные хлопоты оставляют поэту немного времени для самообразования, но это время принадлежит только ему.

Поэт имеет необременительную привычку читать только то, что нравится, и это учит его по крайней мере одной вещи: книга достойна критики, только если она достойна чтения. Величайшее из известных мне критических исследований, посвященных одной персоне, а именно «Случай Вагнера», есть идеальный образец такой критики. Как всегда беспощадный, Ницше ни на секунду не позволяет читателю забыть о том, что говорит о непревзойденном гении; что бы он ни говорил о Вагнере, его музыка остается для Ницше великой. Кстати, именно эта книга заставила меня полюбить Вагнера, против которого я прежде имел довольно глупое предубеждение. Возьмем другой образец критики — «Труды по классической американской литературе» Д. Г. Лоуренса. Помню свое разочарование, когда, прочитав его весьма критическое эссе о Фениморе Купере, я бросился читать этого автора. Увы, Купер оказался не таким уж блистательным, каким его описывал Лоуренс.

Другое преимущество поэта-критика — в том, что его это уже удовлетворено поэзией. Иными словами, я могу не опасаться, что поэт занимается критикой ради статуса, или ради того, чтобы раскритико-

вать других критиков, или чтобы побыть в роли писателя, или чтобы реализовать какие-то маниакальные наклонности. Статусным я называю критика, для которого лучшим стихотворением было бы его собственное, если бы он умел писать стихи. Статусный критик предпочел бы, чтобы стихотворение, о котором он пишет, выглядело хуже, чем оно есть на самом деле. Его близнец — критик, полемизирующий с другими критиками. Он не выражает свои обиды столь откровенно; на первый взгляд он, наоборот, превозносит поэта, о котором пишет; однако пишет он куда более темно и запутанно, чем его кумир, как будто нарочно желая, чтобы тот, кто еще не познакомился с творчеством поэта, не сделал этого никогда. Подозреваю, в глубине души его тоже гложет обида. Он несчастлив и опечален тем, что стихотворение, о котором он пишет, первично, а его критика — нет. Такой критик видит в стихотворении не произведение искусства, а документ, подтверждающий его собственные мысли.

Критик-писатель — куда более забавная фигура. Он промышляет в области безответных вопросов, особенно если речь идет о личной жизни автора. Поскольку вопросы, которым он посвящает все свое время и знание — а критик-писатель, как правило, очень образован, — не имеют ответа, он волен ублажать свои прихоти без малейшего опасения. Да и чего тут опасаться? Академическое издание сонетов Шекспира без его предисловия было бы скучнейшей книгой. Но самый забавный критик — это критик-маньяк. К самому распространенному типу такого критика я отношу тех, кто считает поэзию неким шифром (хотя существуют и другие разновидности, разумеется). Мой любимый критик такого рода — это Джон Белендон Керр, пытавшийся всерьез доказать, что английские детские стишки в оригинале были написаны на древнем датском языке, им же самим, впрочем, и выдуманном.

Любой поэт, каким бы он ни был, убежден, что стихотворение важнее чем то, что о нем говорят; любой поэт предпочел бы хорошее стихотворение плохому; последнее, что поэт хотел бы — это чтобы стихотворение было похоже на его собственное; творческий опыт учит поэта быстро распознавать, насколько существенно то или иное критическое замечание, насколько оно важно для него лично, или насколько неважно, хотя и интересно само по себе, или неинтересно вообще, или безответно, или попросту абсурдно.

Поэт всегда знает, что биография художника, его темперамент и убеждения — не так важны для понимания его искусства, а вот ин-

формация подобного рода о критике, наоборот, весьма существенна для того, чтобы понять его суждения как можно лучше. Даже если бы мы знали жизнь Шекспира в мельчайших подробностях, это не сильно изменило бы наше читательское отношение к его пьесам, если вообще изменило бы; напротив, куда меньший интерес вызывала бы книга «Жизнь поэтов», если бы ничего, кроме этой книги, от Джона не осталось.

Поэт всегда знает: если у неразрешимых вопросов неожиданно появится ответ, например, о точной дате написания сонетов Шекспира, возьмется этот ответ уж точно не из 107-го сонета. Собственный опыт написания стихов подталкивает поэта к размышлениям другого рода: «Чувство, выраженное в этом сонете, не такое уж уникальное — здесь и с любовью все хорошо, и с мирозданием. Чувство по отношению к мирозданию можно выразить по-разному. Его можно выразить через общественное ликование по поводу крупного исторического события, разгрома Великой Армады, например, или преодоления династического кризиса — можно, но не обязательно нужно. Это чувство может быть показано через обычный хороший денек. События, описанные в строчках

Свое затмение смертная луна
 Пережила назло пророкам лживым.
 Надежда вновь на трон возведена,
 И долгий мир сулит расцвет оливам.

(Перевод С. Маршака)

рождены литературой и не имеют специфической исторической окраски. Возможно, они пришли на ум Шекспиру под влиянием конкретной истории, однако и без нее он мог бы написать то же самое. Даже если конкретные события и стоят за этими строчками, их точная дата вряд ли совпадает с обстоятельствами внутри стихотворения. Момент переживания в стихотворении, хоть и существует в настоящем времени, часто обращен к такому же моменту и его обстоятельствам в прошлом; нет ничего удивительного, что поэт использует прошлое, чтобы выразить настоящее, — при условии, что переживаемое чувство в обоих случаях одинаково. История не является ключом к пониманию Шекспира».

Будучи образован не систематически, поэт может воспользоваться знанием поэзии в разговоре на общие темы, ведь если его замечания верны в общих случаях, они верны и во всех остальных — либо в разговоре о конкретных деталях того ли иного стихотворения, ведь для этого необходимо углубленное знание лишь одной-двух вещей. Иными словами, поэт способен сделать несколько пронзительных замечаний о лесе и даже о листве — но не спрашивайте его о деревьях.

Что касается меня, самыми интересными вопросами в разговоре о поэзии я считаю следующие. Первый — технический: «Как сделано это стихотворение, как оно устроено?» Второй — более широкий и касается этики: «Что за человек живет в этом стихотворении? Каковы его представления о правильной жизни или о правильном месте? Его понятие о Зле? Что он скрывает от читателя? Что он скрывает от самого себя?»

Не удивляйтесь, если ответ покажется вам банальным; во-первых, поэт и сам с трудом верит в то, что стихотворение возможно объяснить; а, во-вторых, не считает свое стихотворение такой уж важной птицей; думаю, каждый поэт может повторить вслед за Марианной Мур: *«Мне оно не слишком нравится»*.

IV

Итак, мы оставили нашего молодого поэта, который только что закончил первое стоящее стихотворение и теперь вопрошает себя, не последнее ли оно, — мы оставили его далеко в прошлом. Теперь мы можем сказать с уверенностью, что нет, не последнее; что он обосновался на литературной сцене настолько прочно, что читатель давно судит о его новых работах, даже не читая их. Все-таки прошло двадцать лет. Стол, за которым его Безумный Шляпник устраивал чаепитие, с тех пор сильно удлинился; теперь за ним множество новых лиц, как очаровательных, так и вполне ужасных. Там, на дальнем конце стола, остались те, которые когда-то выглядели забавными, а теперь превратились в скучных зануд или вообще уснули — печальная перемена, особенно заметная на фоне новоприбывших гостей. Скука ведь не обязательно означает разочарование; я по-прежнему считаю Рильке великим поэтом, хотя и не могу больше читать его.

Многие из книг, сыгравшие в жизни поэта наиболее важную роль, были не книги стихов или критики, но книги, позволившие ему взгля-

нуть на мир и себя с иной точки зрения. Среди впечатлений, наиболее сильно повлиявших на его творчество, множество относится к другим искусствам. Я, например, по себе знаю, что из опыта увлечения музыкой мне стало понятно, как лучше организовывать собственное стихотворение, как достичь разнообразия и контраста через смену интонации, ритма и рифмы. Человек — животное, мыслящее по аналогии; ему здорово повезло с этим качеством. Опасность заключается лишь в том, чтобы не перепутать аналогию с идентичностью, не утверждать, например, что «Поэзия должна быть похожа на музыку как можно больше». Подозреваю, что тем, кто рассуждает подобным образом, просто медведь наступил на ухо. Чем больше ты любишь другое искусство, тем меньше вероятность того, что ты посягнешь на его территорию.

За двадцать лет, которые прошли с тех пор, как поэт написал свое первое стихотворение, только одна вещь осталась неизменной. Каждый раз, когда он пишет новое стихотворение, он по-прежнему спрашивает себя: «Напишу ли я еще что-то?» Правда, теперь он слышит еще и своего Цензора, который говорит: «Нет, не напишешь». Потративший двадцать лет на то, чтобы научиться быть самим собой, теперь поэт должен учиться не быть собой. Поначалу ему кажется, что это означает — избегать повторений ритма, тропов и навязчивых словечек, пока наконец ему не становится очевидным, что подражание самому себе означает совсем другое. И что избавиться от него гораздо труднее, чем кажется. Для начала поэту следует погасить желание написать не просто хорошее стихотворение, а стихотворение, которое бы всем понравилось. Он убеждается в этом, когда написанное стихотворение, которое он посчитал удачным, оказывается лишь самоповтором. Самым обнадеживающим признаком того, что это не так, будет его чувство собственной неуверенности: «Возможно, это хорошее стихотворение, а, возможно, плохое — я не знаю». При том, что оно и в самом деле может оказаться плохим. Исследование собственного «я» — процесс пассивный, ведь само «я» участвует в нем. Оно требует времени и прилежания. Изменить свое «я» означает изменить его в эту, а не другую сторону, и ради этой, а не иной цели. И хотя цель может быть неизвестна, никакое изменение невозможно без гипотетического знания о том, где она находится. Поэтому в этот период жизни поэт часто проявляет интерес к теории поэзии, и даже развивает ее сам.

Мне было всегда интересно послушать, как о поэзии рассуждает сам поэт — хотя сам я никогда и не относился к таким вещам всерьез. Его

определение поэзии всегда будет страдать неточностью, незаконченностью и односторонностью. Оно не годится в качестве объективной истины и не устоит перед мало-мальски тщательным анализом. В худшем проявлении эта «истина» будет гласить: «Читайте меня и не читайте других». Если, однако, рассматривать подобные определения в качестве критических замечаний поэту от его внутреннего Цензора, кое-что можно извлечь.

Бодлер дал превосходное определение подобным рассуждениям:

«Мне жаль поэтов, которые руководствуются исключительно интуицией; я считаю таких поэтов неполноценными. В их духовной жизни наступает кризис, как только они начинают размышлять о своем искусстве, и особенно тогда, когда они пытаются обнаружить в нем скрытые законы, по которым это искусство существует, или некий набор предписаний, способный приблизить к пониманию божественного предназначения искусства — непогрешимости поэтического высказывания».

Свидетельство, на основании которого поэт делает свои выводы, состоит из его собственного опыта сочинительства и его личных суждений о результатах этого сочинительства. Оглядываясь назад, поэт видит множество случаев, когда он повернул не в ту сторону или пустился по неосвященной аллее; в этот момент ему кажется, что ошибки можно было бы избежать, будь он просто повнимательнее в момент принятия решения. Перечитывая собственные стихи, поэт обнаруживает, что, безотносительно к их успеху, некоторые ему совсем не нравятся, а другие до сих пор остаются любимыми. Об одном таком он может сказать: «В нем много промахов, но я должен был написать это стихотворение»; о другом же: «Само по себе это стихотворение неплохо, однако ничего подобного я больше писать не буду». Это те самые принципы, которые призваны помочь поэту избежать ненужных ошибок и составить дорожную карту на будущее. Они уязвимы, конечно, — как и все догадки, — и бодлеровская *непогрешимость* тут не более чем поэтическое преувеличение. Однако есть разница между конструкцией, которая может рухнуть и которая рухнуть обречена.

Поэт, который пытается сформулировать свои творческие принципы, может иметь мотив, не отмеченный Бодлером, а именно — желание обосновать свое пристрастие к сочинительству вообще. С годами это желание становится только сильнее. Миф о Рембо как о великом

поэте, который бросил писать не потому, что, как Кольриджу, ему стало нечего сказать, а потому что таков был его сознательный выбор, скорее всего не имеет отношения к реальности. Я, во всяком случае, в этом не сомневаюсь. Но как миф эта история вполне схватывает художественное самосознание своего времени.

Зная об этом, а также зная, что вы это знаете тоже, я не стану добавлять собственных общих фраз. Не то чтобы они ничего не значили, просто я в них не слишком уверен, хотя в качестве эмоционального фона и нахожу полезными для себя. Единственно проверенные факты, которые я могу предложить вам, — следующие.

В некоторых культурах существует социальное различие между сакральным и профанным; конкретные люди в таких культурах обладают публично признанным статусом проводников божественного; в подобных культурах существует четкое разделение между событиями, которые рассматриваются как сакральные ритуалы огромной важности, и профанной повседневной жизнью. В подобных культурах, если они развиты настолько, чтобы признать поэзию искусством, у поэта есть общественный — даже профессиональный — статус, а у его поэзии общественное или цеховое признание.

В других культурах — и к ним я отношу нашу — различие между сакральным и профанным публично никак не маркировано. Это различие либо не признается вообще, либо находится в области индивидуального вкуса, к которому общество не имеет и не должно иметь никакого отношения. Поэт в такой культуре обладает статусом любителя, а его поэзия находит индивидуальное, а не общественное или цеховое, признание. Иными словами, он пишет не как гражданин и не как член цехового сообщества, но как одиночка, которого будут читать такие же одиночки. Индивидуальная поэзия не обязательно темна; для неподготовленного читателя эзотерическая поэзия прошлого может показаться куда более темной, чем поэзия самого необузданного модерна. Точно так же не обязательно считать индивидуальную поэзию примитивной.

Понятия первичного и вторичного воображения, о которых пойдет речь далее, заимствованы мной из тринадцатой главы *Biographia Literaria* Кольриджа. Я воспользовался ими, потому что оба мы на свой лад пытаемся описать одно и то же явление.

То, о чем пойдет речь, я мог бы охарактеризовать как нечто вроде личного *Quicunque vult*.

Целью первичного воображения, его единственной целью, являются сакральные сущности и сакральные события. Сакральное есть то, на что первичное воображение обязано откликаться; на профанное оно не откликается, оно даже не знает о его существовании; профанное находится в ведении других областей сознания. Сакральные сущности не могут вызывать отталкивания; мы вступаем с ними в контакт, потому что воображение не может не реагировать на них. Воображение разных людей сталкивается с разными сакральными сущностями или событиями, но воображение каждого человека реагирует на столкновение одинаково. Впечатление, произведенное сакральной сущностью на воображение, ошеломительно и неопишимо в силу неизменной полноты качеств, или самоидентичностью этой сущности. По словам Китса, каждая сакральная сущность гласит: «я-есть-то-что-я-есть». Впечатление, которое оказывает на воображение сакральное событие, ошеломительно и неопишимо столь же. В книге «Колдовство» Чарльз Уильямс описывает его так:

«Известно, что во многих явлениях, которые остаются лишь тем, что они есть, можно увидеть универсальный смысл. Так, рука, подносящая огонь к сигарете, таит в себе ответы на все вопросы; ступающий на перрон ботинок превращается в краеугольный камень существования. ...Пара невесомых ножек танцующей девочки заключает в себе то, что так тщетно пытаются описать ученые всего мира, а в шаркающих шагах старика можно услышать музыку преисподней, или наоборот».

На подобное впечатление наше воображение откликается со всем трепетом страсти. Эта страсть может иметь разную интенсивность и тон звучания — от восторженного изумления до панического страха. Сакральная сущность может быть как привлекательной, так и отталкивающей — как лебедь или спрут; красивой или уродливой — как беззубая челюсть или очаровательный ребенок; доброй и злой — как Беатриче или Безжалостная красавица; реальной и выдуманной — как путник, которого мы встретили на дороге, или образ из романа или сна. Эта сущность может быть благородной или непристойной, или какой угодно, лишь бы она обладала статусом абсолютного. В мире Первичного Воображения нет ни свободы, ни чувства времени, ни чувства юмора. Что бы ни определяло нашу реакцию на сакральную

сущность, слабая или интенсивная, она лежит целиком в области подсознания и является объектом психологии, а не искусства.

Некоторые сакральные сущности являются сакральными для воображения всех времен и народов. Например, Луна, Огонь, Змея и те четыре стихии, определяемые лишь в терминах отсутствия: Тьма, Тишина, Пустота, Смерть.

Некоторые сущности, монархи, например, считаются сакральными только в рамках одной культуры; некоторые только для представителей определенных социальных групп — как латинский язык для гуманитариев, например — а некоторые сакральны только в одном-единственном воображении. У многих из нас есть свои сакральные пейзажи, во многом между собой схожие, при том, что их детали почти наверняка отличаются друг от друга. Воображение способно приобщаться к новым сакральным сущностям и терять старые, когда они отодвигаются в область профанного. Сакральные сущности могут быть незаметно навязаны человеку социальной средой. Нельзя научиться распознавать сакральное, человека можно только посвятить в него. Как правило, и чаще всего с возрастом, для человека все большее значение имеют не сакральные сущности, а сакральные события.

Сакральная сущность может быть предметом желания, хотя воображение само по себе не испытывает ничего подобного. Желание может быть сакральным, но воображение испытывать его не может. В присутствии сакрального воображение забывает о себе; в его отсутствии оно превращается в профанное из профанных; в этот момент оно — «самое непоэтичное из всех созданий Божьих»⁵.

Требуется ли сакральная сущность любви или служения, вознаграждает или наказывает — воображению безразлично; даже если бы сакральным был закон, воображению не обязательно было ему подчиняться. Для воображения сакральная сущность самодостаточна; ей, как Аристотелю Богу, друзья не требуются.

Вторичное Воображение отличается от Первичного и по характеру, и по интеллекту. Оно активно, а не пассивно, и оперирует категориями прекрасного и уродливого, а не сакрального и профанного. Наши сны, например, переполнены сакральными сущностями и событиями — ничем другим они и не обладают; сложность заключается лишь в том,

⁵ Из письма Джона Китса Ричарду Вудхаусу, 1818.

чтобы определить, что во сне прекрасно, а что уродливо — так мне по крайней мере кажется, хотя я могу ошибаться. Красота и уродство имеют отношение к Форме, а не к Бытию. Первичное Воображение распознает лишь один из двух типов Бытия — сакральное, в то время как Вторичное распознает оба типа Формы — и прекрасную, и уродливую. Для Первичного Воображения сакральная сущность такова, какова она есть. Для Вторичного Воображения прекрасно то, к чему должна стремиться форма, а уродливо — чему быть не следует. Созерцая прекрасное, Вторичное Воображение испытывает насыщение, удовольствие, покой; созерцая уродливое, оно испытывает противоположные чувства. К прекрасному оно не испытывает желаний, в то время как уродливое подталкивает к тому, чтобы преобразить его, возвысить до прекрасного. Вторичное Воображение не поклоняется прекрасному, оно его оправдывает; и у него для этого есть причины. Кто-то заметит, что природа Вторичного Воображения буржуазна, ведь оно оправдывает постоянство и симметрию в пространстве, повторяемость во времени, закон и порядок; и совсем не поддерживает отрывочность, случайность, хаос.

И, наконец, Вторичное Воображение социально, поскольку жаждет отклика в других умах. Если я считаю ту или иную форму прекрасной, а вы считаете ее уродливой, мы вряд ли сойдемся на том, что один из нас ошибается. Но если один и тот же объект я считаю сакральным, а вы профанным, нам и в голову не придет спорить по этому поводу.

Оба типа воображения необходимы для умственного здоровья. Без сакрального трепета формы прекрасного сводятся к банальности, а их ритмы к механическому повторению; без активности Вторичного Воображения пассивность Первичного приведет к бездействию ума; сакральные сущности овладеют им настолько, что ум посчитает сакральным сам себя, станет воспринимать внешний мир как профанный — и зайдет за разум.

Импульс к созданию произведения искусства ощущается некоторыми людьми в тот момент, когда пассивный трепет, разбуженный сакральной сущностью или событием, преобразуется в потребность выразить этот трепет в ритуале преклонения или приношения, чья форма должна быть прекрасной. Этот ритуал не имеет ничего общего со священническим, ибо ничего не ожидает в ответ. Не является он, говоря языком христианства, и посвящением во что-либо. Если он и славит Создателя, то делает это не напрямую, а восхваляя Его создания — жизнь человека,

например, или Божественную Природу. С Богом как Спасением этот ритуал, насколько я могу судить, имеет мало общего.

В поэзии приношение выражается в слове; она преклоняется в форме именованя. Подозреваю, что склонность нашего ума к поэзии как посреднику имеет в основе своей заблуждение. Представим няньку, которая говорит ребенку: «Посмотри — это луна!» Для ребенка подобное знакомство имеет сакральный смысл. В его сознании «луна» — не имя сакральной сущности, а одно из ее важнейших свойств и, стало быть, само по себе божественно. Конечно, смысл поэзии не откроется человеку до тех пор, пока он не поймет, что вещи и их имена — не одно и то же. И что не существует единого и внятного каждому сакрального языка. Интересно, стал бы человек, осознавший социальную природу языка, наделять одну из функций языка (именование) столь высоким статусом, если он еще раньше не наделил язык этими несуществующими качествами?

Предполагаю, что стихотворение в чистом виде — то, что во французском называется *la poesie pure*, — будет торжеством божественного-в-себе, абстрагированным от всех внешних случайностей, свободным от любых ассоциаций с профанным — своего рода *sanctus, sanctus, sanctus*. Если подобное стихотворение и возможно написать, в чем я лично сомневаюсь, оно будет не обязательно хорошим стихотворением.

Стихотворение — это ритуал; следовательно, характер у него, как у всякого ритуала, формальный. Стихотворение целенаправленно и осознанно говорит языком, отличным от разговорного. Даже когда оно заимствует ритм или фразу из обыденной речи, оно делает это умышленно. Чужеродный элемент нужен ему для того, чтобы подчеркнуть правило, с которым этот элемент призван контрастировать.

Форма ритуала должна быть прекрасной, то есть представлять то, чьей формой она является, в его равновесии, полноте и предназначении. Именно последнее качество — «предназначение» — вызывает наиболее жаркие эстетические споры и будет вызывать их до тех пор, пока наши сакральные и профанные миры существуют раздельно.

«В глазах скряги гинья прекраснее солнца, а у кошелька, истертого монетами, вид прекраснее, чем у налитой грозди винограда»⁶.

⁶ Из письма Уильяма Блейка доктору Траслеру, 23 августа 1799.

Замечу кстати, что Блейк не подозревает скрягу в том, что у него нет воображения.

Ценность профанного заключается в его полезности, а ценность сакрального заключается в нем самом; сакральное может быть полезным, но совершенно не обязано быть им. Предназначение профанного заключается уже в его имени, и это слово или слова должны с точностью описывать его функцию — например, Кузнец или Ткач. Предназначение сакрального тоже заключается в его имени, но это слово или слова должны с точностью описывать его значительность — Сын Грома, например, или Доброжелатель.

Великие преобразования художественного стиля отражают смещение границ между сакральным и профанным. Это смещение происходит в коллективном воображении. Воспользуемся примером из архитектуры. Монарх шестнадцатого века был наделен теми же функциями, что и государственный чиновник нашего времени, — он должен был управлять. Однако задача архитектора эпохи барокко — в отличие от архитектора нашего времени, который возводит правительственное здание, — заключалась не в том, чтобы построить офис, из которого монарх мог бы эффективно управлять страной; нет, ему предстояло построить здание, в котором поселится наместник Бога на земле; как бы он ни представлял себе функции монарха в качестве управляющего, он должен был представлять себе их с точки зрения церемониала, а не практической пользы.

Даже сегодня мало кто находит прекрасной удобно меблированную большую комнату, поскольку для большинства из нас гостиная — это не место для гостей, а святилище, где стоит кресло главы семейства.

Благодаря социальной природе языка поэт способен сопоставить одну сакральную сущность или событие с любой другой. Подобное сопоставление может оказаться гармоничным, или иронично-контрастным, или трагически противоречивым — подобно человеку, перед которым мы преклоняемся, или которого мы любим, или теряем; поэт может сопоставить сакральную сущность с любым аспектом сознания — страстью, разумом или совестью; по контрасту поэт способен сопоставить ее даже с профанным или комичным. Достаточно представить, например, сколько стихов было написано на эти три темы:

Это было сакральным, а теперь стало профанным — увы, а может, и слава Богу.

Это сакральное, но должно ли оно быть таковым?

Это сакральное, но так ли это важно?

Импульс к написанию стихотворения рождается из встречи поэта с сакральным. Благодаря языку, ему нет надобности называть сакральное своим именем, если только это не его задача; он может описать его через что-то другое; трансформировать интимное, или иррациональное, или антиобщественное — в форму, приемлемую и для разума, и для общества. Некоторые стихи говорят о сакральном напрямую; некоторые нет; в обоих случаях читатель не может с уверенностью указать на источник, послуживший импульсом к написанию стихотворения. Скорее всего, не может этого сделать и сам поэт. Каждое написанное им стихотворение обнимает собой все прошлое. Так, любовная лирика оснащена опытом давно ушедших из жизни любовников; поэтому среди ее трофеев иногда попадаются совсем уж диковинные образцы — например, Прекрасная дама из настоящего может иметь в предтечах мельничное колесо с передним моментом вращения. В любом случае — чтобы написать действительно оригинальное стихотворение, новое или восстановленное из прошлого сакральное должно быть поэтом заново прожито.

Каким бы реалистичным и внятным ни было стихотворение, корнями оно уходит в сакральный трепет воображения. Поэзия может передать тысячу и одно состояние — наслаждения, печали, раздражения, веселья, нравоучения. Поэзия способна выразить каждый из возможных оттенков эмоции и описать любое из таинственных явлений. Но есть только одна вещь, без которой никакая поэзия невозможна; всем своим существом поэзия должна восхвалять Бытие и Событие.

Перевод с английского Глеба ШУЛЬПЯКОВА