

ОТ РЕДАКЦИИ

Предлагаем вашему вниманию два эссе из книги Уистена Хью Одена «Рука красильщика». Этот сборник впервые был опубликован в 1962 году, поэт составил его из крупных очерков и литературных заметок разных лет. Книга продолжила замечательную традицию английской литературы, в которой поэт — не только создатель стихотворных текстов, но еще и мыслитель, рассуждающий на тему ремесла, природы поэзии и творчества.

Впервые на русском книга выйдет осенью этого года в «Издательстве Ольги Морозовой».

У и с т е н Х ю О д е н

РУКА КРАСИЛЬЩИКА

ПОЭТ И ГОРОД

...Если вы считаете себя всем, то будьте хотя бы кем-то или позвольте себе такую привилегию, как сомнения...

Уильям Эмпсон

О том, как человеку найти честный заработок, написано мало или почти ничего, достойного запоминания. Ни Новый Завет, ни бедный Ричард ничего не говорят нам о решении этой проблемы. Судя по литературе, трудно себе представить, что этот вопрос когда-либо тревожил чьи-то одинокие думы.

Генри Торо

Поразительно, как много людей обоего пола на вопрос, что они хотят делать в жизни, не дают разумного ответа вроде: «Хочу быть адвокатом, хозяином гостиницы, фермером» или романтического: «Хочу быть исследователем-первопроходцем, гонщиком, миссионером,

президентом Соединенных Штатов». Великое множество юношей и девушек, как ни странно, заявляют: «Хочу быть писателем», — имея в виду «литературное творчество». Даже если они говорят: «Хочу быть журналистом», — то лишь потому, что в этой профессии, они, как им кажется, будут творить; даже если на самом деле они хотят зарабатывать деньги, они выберут прибыльную околосредствую деятельность вроде рекламы.

Большинство людей, желающих стать писателями, не имеет ярко выраженного литературного таланта. Само по себе это не удивительно; яркий талант встречается не слишком часто. Удивительно то, что столь высокий процент людей без всяких талантов видит для себя в сочинительстве решение проблемы. Можно было бы ожидать, что некоторые обнаружат у себя талант к медицине, или инженерному делу, или еще чему-нибудь. Отнюдь нет. В наше время, если молодой человек не одарен особыми талантами, он с высокой долей вероятности вообразит, что хочет писать. (Конечно, множество людей без всякого актерского таланта мечтают стать кинозвездами, но они, по крайней мере, наделены от природы привлекательной внешностью и фигурой).

Принимая и защищая общественный институт рабства, греки были жестокосерднее нас, но обладали более трезвым умом; они знали, что труд — сам по себе рабство и никто не может гордиться тем, что он труженик. Человек может гордиться тем, что он рабочий, то есть производит долговечные предметы, но в нашем обществе процесс производства настолько рационализирован в целях скорости, экономии и увеличения объемов, что роль заводского рабочего стала совсем незначительной и потеряла для него всякую ценность: практически все рабочие превратились в подсобных или разнорабочих. Поэтому совершенно естественно, что искусство, которое нельзя рационализировать таким же образом (художник все еще лично отвечает за то, что делает), прельщает тех, кто, не имея явного таланта, не без основания боится, что они пожизненно приговорены к бессмысленному труду. «Прелесть» связана не с природой искусства, а с образом жизни художника: в наше время он, как никто другой, сам себе хозяин. Большинство людей мечтают о подобной независимости, что может привести к фантастической надежде, будто способность к художественному творчеству есть у всех, будто почти все люди могут

творить не с помощью особого таланта, а просто в силу собственной человеческой сущности.

До недавнего времени люди гордились тем, что не должны зарабатывать на хлеб, и стыдились того, что вынуждены это делать. А сегодня кто осмелится в паспорте, в графе «Занятие», назвать себя «джентльменом», даже если у него есть средства к существованию и нет работы? Сегодня вопрос «Чем вы занимаетесь?» означает «Чем вы зарабатываете на жизнь?» В паспорте я назван «писателем»; в отношениях с властями меня это не смущает, потому что иммиграционная и таможенная службы знают, что отдельные писатели зарабатывают огромные деньги. Но если незнакомец в поезде спросит меня о профессии, я никогда не отвечу «писатель» из страха, что последует вопрос: «Что вы пишете?» Ответить «стихи» — значит смутить нас обоих, поскольку мы оба знаем, что никто не может заработать на жизнь стихами. (Иногда я говорю, что изучаю историю средневековья. Это лучший ответ, потому что он притупляет любопытство.)

Отдельные писатели и даже поэты становятся известными общественными деятелями, но у писателя как такового нет общественного статуса, как у врачей и адвокатов — не важно, известных или неизвестных.

На то есть две причины. Во-первых, так называемые изящные искусства перестали быть общественно полезными. После изобретения книгопечатания и распространения грамотности стихи перестали быть средством запоминания, с помощью которого знание и культура передавались из поколения в поколение, как после изобретения фотоаппарата чертежник и художник перестали быть нужными для создания графических документов; их ремесло превратилось в «чистое» искусство, то есть неутилитарное занятие. Во-вторых, в обществе, где господствует этика труда (в капиталистической Америке ее власть, возможно, сильнее, чем в коммунистической России), труд, не приносящий пользы, уже не считается священным (в отличие от большинства античных культур), потому что для труженика досуг не священен, досуг — это передышка в работе, время для отдыха и радостей потребления. Подобное общество с подозрением относится к труду, не приносящему пользу, если вообще интересуется им, — художники не трудятся, значит, они бездельники и дармоеды, в лучшем случае занимаются пустяками, т.е. поэзия и живопись — безобидные хобби.

Пожалуй, наш век может не стыдиться достижений в области чистого искусства — поэзии, живописи, музыки, и он превзошел все былые эпохи в производстве чисто утилитарных и функциональных изделий — самолетов, дамб, хирургических инструментов. Но когда он пытается соединить чистое искусство с утилитарным, производить нечто функциональное и одновременно прекрасное, ничего не выходит. Ни одна эпоха не создала ничего более безобразного, чем средний современный автомобиль, абажур или здание, будь то частный дом или общественное учреждение. Что может быть ужаснее современного делового центра? Всем своим видом он словно хочет сказать служащим, занятым в нем рабским трудом: «В наш век человеческое тело сложнее, чем необходимо для работы: будь оно проще, вы были бы счастливей».

Сегодня в процветающих странах благодаря высокому доходу на душу населения, небольшим домам и недостатку прислуги существует искусство, в котором мы, вероятно, превзошли все другие общества в истории, — искусство кулинарии. (Рабочий человек считает его священным). Если население земного шара будет расти с той же скоростью, это культурное великолепие продлится недолго, и, возможно, будущие историки будут с ностальгией смотреть в прошлое, считая 1950–1970 гг. золотым веком кулинарии. Трудно себе представить высокую кухню (*haute cuisine*), основанную на водорослях и химически обработанной траве.

Поэт, художник или музыкант должен смириться с тем, что искусство делится на утилитарное и чистое, а если он этого не принимает, то рискует впасть в заблуждение.

Если бы Толстой, работая над книгой «Что такое искусство?», ограничился утверждением: «Когда утилитарное и чистое отделены друг от друга, искусства нет», — с ним можно было бы не согласиться, но трудно опровергнуть. Однако он не готов был утверждать, что если Шекспир и он сам — не истинные художники, то современного искусства вовсе не существует. Он просто пытался убедить себя в том, что одной пользы, возможно, духовной, но все же пользы без всякого идеала, достаточно для создания художественных произведений, и это вынуждало его быть нечестным и восхвалять произведения, которые с эстетической точки зрения были достойны презрения. Понятие ангажированного и пропагандистского искусства — продолжение этой ереси, и, когда в нее

впадают поэты, боюсь, причина не в их общественном сознании, а скорее, в тщеславии; они ностальгически относятся к прошлому, когда у поэтов было высокое общественное положение. Противоположная ересь — наделять чистое, неутилитарное искусство магической пользой, отчего поэт начинает мнить себя богом, создающим собственный субъективный мир из ничего, а видимый материальный мир для него превращается в ничто. Малларме, собиравшийся написать священную книгу новой всемирной религии, и Рильке с его идеей: «Песня — это бытие» (*Gesang ist Dasein*) — ересиархи этого типа. Оба были гениями, и, хотя мы можем и должны восхищаться ими, их творчество, в конечном итоге, кажется фальшивым и оторванным от жизни. Эрик Хеллер сказал о Рильке: «В великой европейской поэзии переживания не интерпретируют, а служат откликом на объясняемый мир; в зрелой поэзии Рильке переживания выступают субъектом интерпретации, а затем отзываются на собственную интерпретацию».

Во всех обществах учебные заведения ограничиваются лишь теми видами деятельности и стереотипами поведения, которые данное общество считает важными. В средние века в Уэльсе, где поэты играли важную роль в обществе, молодого человека, обладавшего поэтическими способностями, как молодого дантиста в нашей цивилизации, долго готовили и возводили в ранг поэта, только когда он соответствовал высоким профессиональным стандартам.

В нашей культуре будущий поэт должен заниматься самообразованием; если у него есть возможность, он поступит в привилегированную школу и университет, но такие заведения могут способствовать его поэтическому образованию лишь случайно, а не целенаправленно. В результате огромная часть современной поэзии, даже лучшие образцы, обнаруживает недостаток вкуса, прихотливость и эгоизм, столь часто присущие самоучкам.

Зрелый художник, живущий в мегаполисе, может прекрасно в нем освоиться, но для будущего художника (если только его родители не слишком бедны) большой город опасен: слишком рано на него сваливается все самое лучшее в искусстве. Эта ситуация напоминает связь мужчины с умной и красивой женщиной двадцатью годами старше него; слишком часто он обречен быть «милым другом».

Мечтая о колледже для поэтов, я набросал для него следующую программу:

1) Кроме английского языка, студенты должны изучать, по крайней мере, один древний язык — греческий или иврит — и два современных языка.

2) Тысячи поэтических строк на этих языках нужно заучивать наизусть.

3) В библиотеке не должно быть никакой литературной критики; единственное упражнение в этом жанре, которое требуется от студентов, — сочинение пародий.

4) Все студенты должны прослушать курсы просодии, риторики и сравнительной филологии, и каждый студент должен выбрать для самостоятельного изучения три предмета из следующего перечня: математика, естественная история, геология, метеорология, археология, мифология, литургия, кулинария.

5) Каждый студент должен ухаживать за домашним животным и обрабатывать садовый участок.

Поэт должен не только заниматься самообразованием, но и думать о том, как он будет зарабатывать на жизнь. В идеале его работа не должна быть связана с использованием слов. Когда-то детей, которые готовились стать раввинами, обучали ремеслу. Если бы родители знали, что их ребенок собирается стать поэтом, лучшее, что они могли бы для него сделать, — отдать его в ремесленный цех. К сожалению, они не могут этого предугадать, и, кроме как в редких случаях, единственная нелитературная работа, к которой способен будущий поэт к двадцати одному году, — неквалифицированный ручной труд. Чтобы заработать себе на жизнь, среднему поэту приходится заниматься либо переводами, либо преподаванием, писать рецензии или тексты для рекламы, при этом всё, кроме переводов, наносит прямой ущерб его поэзии, и даже переводческая деятельность не дает ему возможности посвятить себя литературе.

Четыре элемента современного мировоззрения (Weltanschauung) сильно усложнили призвание художника:

1) *Утрата веры в вечность материального мира.* Мысль о том, чтобы стать художником и создавать вещи, которые переживут его, никогда бы не пришла в голову человеку, если бы у него перед глазами не было материального мира — земли, океанов, неба, солнца, луны, звезд и т.д., которые в отличие от преходящей человеческой жизни казались вечными и неизменными.

Теперь физика, геология и биология заменили вечную вселенную представлением о природе как о процессе, в котором ничто не тожде-

ственно тому, чем оно было или будет. Сегодня христианин и атеист в равной мере охвачены эсхатологическими настроениями. Современному художнику, не имеющему перед глазами вечной модели для подражания, трудно поверить в то, что он способен создать произведение, которое переживет его. Кроме того, появилось искушение, которого не было у его предшественников: оставить тщетные поиски совершенства и ограничиться набросками и импровизациями.

2) *Утрата веры в значительность и реальность чувственного восприятия.* Это неверие неуклонно росло, начиная с Лютера, отрицавшего всякую связь между субъективной «верой» и объективными «делами», и Декарта с его учением о первичных и вторичных качествах. До недавнего времени мир, воспринимаемый чувствами, считался одним из священных подобий; данные чувственного восприятия были внешним и видимым знаком сокровенного и невидимого, однако и то, и другое считалось реальным и ценным. Современная наука разрушила веру в наивные данные наших чувств; мы не можем знать, говорит она нам, что на самом деле представляет собой материальный мир, мы можем лишь утверждать, какие субъективные понятия соответствуют конкретным целям, которые мы ставим.

Все это разрушает традиционные представления об искусстве как о подражании (*mimesis*), поскольку больше нет природы «вне нас», которой нужно подражать — правдиво или фальшиво; художник может быть верен лишь субъективным ощущениям и чувствам. Перемена в отношении уже видна в замечании Блейка о том, что некоторые люди видят солнце как круглый золотой диск размерами в гинею, а он видит в нем облатку, кричащую «Свят, свят, свят». Важно то, что Блейк, как и последователи Ньютона, которых он ненавидел, отделяет материальное от духовного, но, в отличие от них, смотрит на материальный мир как на прибежище Сатаны и не придает значения тому, что видит его глаз.

3) *Утрата веры в норму человеческой природы, которая всегда нуждается в одном и том же рукотворном мире, где человек чувствует себя дома.* До промышленной революции образ жизни менялся так медленно, что любой человек, думая о своих правнуках, воображал, что их жизнь будет мало отличаться от его жизни, что у них будут те же потребности и удовольствия. Благодаря технике, все быстрее меняющей нашу жизнь, мы не можем себе представить, какой она будет даже через двадцать лет.

До недавнего времени люди мало знали и не интересовались культурами, далеко отстоящими от них во времени и пространстве; под человеческой природой они подразумевали поведение, принятое в их собственной культуре. Антропология и археология опровергли это узкое представление: мы знаем, что человеческая природа столь пластична, что может быть способна на разные типы поведения, которые в животном царстве демонстрировали бы разные виды.

Поэтому у художника, когда он что-то делает, нет никакой уверенности в том, что даже следующее поколение найдет его творение восхитительным или понятным.

Он не может не желать быстрого успеха, хотя успех опасен для его цельности.

Далее, благодаря тому, что нам доступно искусство всех веков и культур, смысл понятия «традиция» полностью изменился. Традиция перестала означать стиль, передающийся из поколения в поколение; сейчас это понятие означает, что все прошлое осознается как настоящее и в то же время как структурное целое, части которого связаны понятиями «до» и «после». Самобытность больше не означает небольших изменений в стиле ближайших предшественников; она означает способность найти в любом произведении, созданном в любое время и в любом месте, ключ к обретению своего подлинного голоса. Бремя выбора и отбора всей своей тяжестью ложится на плечи каждого конкретного поэта.

4) *Исчезновение публичного пространства как сферы личных поступков, в которых раскрывается человек.* У греков частная жизнь была царством необходимости, направленной на поддержание существования, а общественная жизнь — царством свободы, где человек мог раскрыться перед другими людьми. Сегодня значение слов «частный и общественный» поменялось местами; общественная жизнь — это безличная необходимость, место, где человек выполняет свою общественную функцию, а в частной жизни он волен быть собой.

Вследствие этого литература и другие виды искусства утратили традиционного главного героя — человека дела, действующего в пространстве *публичного*.

С появлением машины исчезла непосредственная связь между намерениями и делами человека. Если св. Георгий лицом к лицу встречает дракона и пронзает копьем его сердце, он вправе сказать: «Я поразил дракона», — но, если одержимый тем же желанием по-

разить чудовище, он бросает на дракона бомбу с высоты в шесть километров, он всего лишь нажимает на рычаг, а убийство совершает бомба, а не св. Георгий.

Если по приказу фараона десять тысяч его подданных в течение пяти лет осушают болота, значит, верные ему люди должны проследить за тем, чтобы его приказы были выполнены; если его армия восстанет, он бессилён. Но если фараон знает, что сотня людей, управляющих бульдозерами, может осушить болота за полгода, положение меняется. Ему по-прежнему нужна власть, чтобы убедить сотню людей управлять бульдозерами, но не более того: остальную работу выполняют машины, которые ничего не знают о верности фараону или о страхе, и, если его враг Навуходоносор их захватит, они будут столь же исправно заполнять каналы. Можно представить себе мир, в котором подобную работу будет выполнять горстка людей, сидящих за компьютерами.

В наше время чрезвычайно трудно писать стихи об общественных деятелях, поскольку добро или зло, которое они творят, зависит не столько от их характера и намерений, сколько от имеющейся у них безличной силы.

Любой английский или американский поэт согласится с тем, что Уинстон Черчилль — более крупный общественный деятель, чем Карл II, и вместе с тем он знает, что не мог бы написать хорошее стихотворение о Черчилле, тогда как Драйден с лёгкостью сочинил прекрасные стихи о Карле. Чтобы написать хорошее стихотворение о Черчилле, поэт должен его близко знать, и его стихи будут о человеке, а не о премьер-министре. Все попытки написать о людях или событиях, не затрагивающих поэта лично, какими бы значительными они ни были, отныне обречены на неудачу. Йейтс написал великие стихи о волнениях в Ирландии, потому что лично знал большинство своих персонажей и места, где происходили описываемые события, были хорошо ему знакомы с детства.

Сегодня настоящие люди дела, преобразователи мира — не политики и государственные деятели, а ученые. К сожалению, поэзия не может их прославить, потому что их свершения связаны с неодушевленными объектами, а не с людьми, то есть они безмолвны.

Когда я оказываюсь в компании ученых, я чувствую себя, как потрепанный дьякон, случайно забредший в гостиную, где собрались герцоги.

Благодаря росту населения и развитию средств массовой информации, сложилось общественное явление, неведомое античности, — своеобразный тип толпы, который Кьеркегор называет «публикой».

«Публика — это не нация и не поколение, не сообщество и не общество, не вот эти определенные люди, поскольку все люди есть то, что они есть, благодаря своей конкретности; ни один отдельный человек, принадлежащий к публике, не связывает себя настоящими обязательствами; на несколько часов в день (когда он — полнейшее ничто) он может стать частью публики, тогда как в то время, когда человек действительно есть он сам, он перестает быть частью публики. Публика, состоящая из таких личностей в те минуты, когда они — полнейшее ничто, представляет собой гигантскую, абстрактную и зияющую пустоту, которая есть всё и ничто».

В античной культуре слово «толпа» означало примерно то же, что у Шекспира: зримое скопление людей в ограниченном пространстве, которое под воздействием демагога может превратиться в чернь, ведущую себя так, как не способен вести себя никто по отдельности; это явление, конечно, знакомо и нам. Но Публика — нечто совсем иное. Студент в метро, поглощенный в час пик какой-нибудь математической задачей или своей девушкой, — часть толпы, а не публики. Чтобы стать частью публики, человеку необязательно идти в определенное место; можно сидеть дома, раскрыв газету или включив телевизор.

У каждого человека есть определенный запах, который узнает его жена, дети и собака. Толпа смердит. У публики нет запаха.

Толпа активна, она крушит, убивает, приносит себя в жертву. Публика пассивна или самое большее — любопытна. Она не убивает, не жертвует собой; она лишь отворачивается или наблюдает за тем, как толпа линчует негра или полиция устраивает облаву на евреев, чтобы отправить их в газовую камеру.

Публика — наименее элитарный из клубов; в него может вступить каждый человек — богатый или бедный, образованный или невежа, приятный или отвратительный. Она терпит даже притворный бунт против себя, то есть когда в ее рядах появляется группа заговорщиков.

Страсти толпы — ярость или ужас — чрезвычайно заразительны; каждый человек толпы возбуждает всех остальных, так что страсть возрастает в геометрической прогрессии. Между представителями публики контактов не возникает. Если два представителя публики встречаются и беседуют, функция их слов — не передать смысл или

возбудить страсть, а скрыть за словесным шумом молчание и одиночество пустоты, в которой пребывает публика.

Иногда публика воплощается в толпу и становится видимой, скажем, в толпу, которая собирается, чтобы поглазеть, как банда громит старинный семейный особняк, зачарованная еще одним доказательством того, что физическая сила — князь мира сего, к которому нельзя испытывать сердечной любви.

Прежде, чем публика появилась в обществе, существовало наивное искусство и утонченное искусство, которые отличались друг от друга, как отличаются двое братьев. Представление про Пирама и Фисбу могло вызывать улыбку у афинских властителей, но они признавали в нем пьесу. Придворная поэзия и народная поэзия были связаны общим убеждением, что и та, и другая созданы человеком, стремящимся к тому, чтобы творения пережили автора; самая простецкая баллада, как и самый заумный сонет, создавались по заказу. Появление публики и угрождавших ей средств массовой информации уничтожили наивное народное искусство. Утонченный художник выживает и может работать, как тысячу лет назад, потому, что круг его читателей слишком мал, чтобы им заинтересовались средства массовой информации. Но аудитория популярного художника или автора — огромное большинство, и средства массовой информации должны отнять у него эту аудиторию, чтобы не обанкротиться. Поэтому единственный вид искусства, который существует сегодня (за исключением нескольких комедиографов), — утонченное искусство для интеллектуалов. Средства массовой информации предлагают не массовую культуру, а развлечения, которые должно проглотить, как пищу, забыть и заменить новым блюдом. Это плохо для всех; большинство теряет врожденный вкус, меньшинство становится культурными снобами.

Две особенности искусства позволяют искусствоведам делить историю искусства на периоды: во-первых, общий стиль выражения в определенный период времени и, во-вторых, общее представление — явное или сокровенное — о герое, человеке, достойном того, чтобы его прославляли, помнили и подражали. Стилистическая особенность нового искусства — задушевный тон, личная речь одного человека, обращенная к другому, а не к большой аудитории; как только современный поэт повышает голос, он звучит фальшиво. Типичный герой этого искусства — не «великий человек» и не романтический бунтарь, совершающие необыкновенные подвиги, а мужчина или женщина из

любого слоя общества, которым, несмотря на все давление безликой среды, удается обрести и сохранить лицо.

В соответствии с их интересами и природой творчества, поэты совершенно некомпетентны в политике и экономике. Их интересуют уникальные личности и личные отношения, а политика и экономика занимают огромными массами людей, то есть средним человеком (идея заурядного человека вызывает у поэта смертельную скуку), и безличными (часто вынужденно) отношениями. Поэт не может понять функцию денег в современном обществе, потому что не видит связи между реальной стоимостью и рыночной стоимостью; ему могут заплатить десять фунтов за хорошие, по его мнению, стихи, над которыми он трудился несколько месяцев, и несколько сотен фунтов за заметку в газете, отнявшую у него один день. Если он преуспел (хотя редкие единицы зарабатывают достаточно денег, чтобы их считали успешными, подобно прозаикам или драматургам), то он — член Манчестерской школы¹ и верит в неограниченную свободу предпринимательства (*laisser-faire*); если не достиг успеха, он предается агрессивным фантазиям об отмене современного строя и беспочвенным мечтам об утопии. Общество должно остерегаться утопий, которые по ночам, сидя за столиками кафе, придумывают неудачливые художники.

Все поэты обожают взрывы, бури, ураганы, пожары, руины, яркие зрелища кровопролитных сражений. Для государственного деятеля поэтическое воображение, напротив, не желательно.

На войне или в революции поэт может быть хорошим партизаном или шпионом, но маловероятно, что он будет хорошим солдатом, а в мирное время — добросовестным членом парламентской комиссии.

Все политические теории, основанные вслед за теорией Платона на аналогиях с художественным творчеством, в реальной жизни неизбежно превратятся в тиранию. Цель поэта или любого художника — создать совершенное творение, которое пребудет в веках. В поэтическом городе всегда будет определенное число жителей, вечно занятых одной и той же работой.

Более того, создавая законченную вещь, художник непрерывно прибегает к насилию. Поэт пишет:

¹Манчестерская школа искусств — одно из крупнейших и старейших образовательных учреждений в области искусства и дизайна в Великобритании. (*Примеч. перев.*)

В скалистой бухте падает якорь, огромный, как мачта...

Потом меняет строчку на:

Падает якорь в последний миг у причала...

Снова меняет ее:

Посреди стогов падает якорь...

И наконец:

Сквозь перекрытия церкви падает якорь.

Скалистая бухта и причал выброшены, а стога сена перенесены в другую строфу.

Общество, построенное по образцу хорошей поэмы, воплощающее эстетические добродетели красоты, порядка, экономии средств и подчинения частей целому, обернулось бы страшным кошмаром; учитывая историческую реальность живых людей, такое общество могло бы существовать только благодаря селективному размножению, истреблению физически и умственно неполноценных, абсолютному повиновению «начальнику» и труду огромного класса рабов, упрямых с глаз долой в подземелья.

И наоборот: стихотворение, смахивающее на политическую демократию (примеры, к сожалению, существуют), было бы бесформенным, пустым, банальным и до предела скучным.

Есть два вида политических вопросов — партийные и революционные. В партийном вопросе все партии сходятся относительно природы и справедливости общественной цели, к которой нужно стремиться, но выбирают разные пути для ее достижения. Существование разных партий оправдано, во-первых, тем, что ни одна партия не может неоспоримо доказать, что лишь ее политика позволит достичь желанной цели, а во-вторых, потому что никакой общественной цели нельзя достичь, не пожертвовав личными интересами или интересами группы, и каждая группа естественно будет стремиться к такой политике, при которой ее жертвы минимальны; а если так уж необходимы жертвы, пусть лучше их принесут другие. В партийном вопросе каждая партия стремится убедить общество, прежде всего взывая к его разуму; она приводит факты и доводы, стремясь убедить других, что ее политика достигнет желанной цели скорее, чем политика ее противников. В партийном вопросе нужно всячески гасить излишние страсти (хотя оратор, владеющий аудиторией, должен затронуть ее чувства), тогда как в партийной политике ораторы, обвиняя и защищая чиновников, должны изображать притворные страсти, не теряя при этом самообладания. За пределами парламента

представители соперничающих партий могут обедать друг у друга; в партийных вопросах фанатикам не место.

В революционном вопросе разные общественные группы придерживаются разных взглядов на то, что справедливо и правильно. В этом случае аргументы и компромиссы невозможны; каждая группа видит в противнике зло или безумие, или и то, и другое. Всякий революционный вопрос — потенциальный *casus belli*¹. В революционном вопросе оратор не может убедить аудиторию, взывая к ее разуму; он может обратить некоторых в свою веру, пробудив в них совесть и воззвав к ней, но его основная функция, независимо от того, принадлежит ли он к революционной или к контрреволюционной партии, — возбудить страсти до такой степени, чтобы аудитория обеспечила полную победу его партии и полное поражение партии противника. В революционных вопросах фанатики необходимы.

Сегодня существует только один всемирный революционный вопрос — расовое равенство. Споры между капитализмом, социализмом и коммунизмом — воистину партийные вопросы; их цель одна и та же, она кратко сформулирована в известном изречении Брехта: «*Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral*». То есть сначала — жратва, потом — мораль.

Сегодня во всех технически развитых странах, какие бы политические ярлыки на них ни навесили, политика имеет одну цель: гарантировать каждому представителю общества как психофизическому организму право на физическое и психическое здоровье. Положительный символ этой политики — анонимный голый младенец; отрицательный символ — груда анонимных трупов в концлагере.

Самое удручающее в современной политике — нежелание коммунистов (и, увы, не только их) признать, что решать сегодня, апеллируя к фактам и разуму, нужно именно «партийные» вопросы, а также их настойчивое утверждение, будто нас разделяет революционная по сути проблема. Если африканец отдает жизнь за расовое равенство, его гибель исполнена для него смысла, но до чего же нелепо, что людей ежедневно лишают свободы и жизни, и род человеческий может погубить себя из-за вполне обыденных внутривнутриполитических дел — скажем, из-за разногласий относительно того, что в большей степени благотворно для здоровья общества в современных исторических обстоятельствах: частная ли практика или государственное здравоохранение.

¹Повод к объявлению войны и началу военных действий (лат). (Примеч.перев.)

Своеобразие и новизна нашего времени в том, что главная цель политики в любом развитом обществе, строго говоря, не политическая, то есть имеет отношение не к личностям и гражданам, а скорее к человеческим телам, к человеческому существу прежде всякой культуры и политики. Уважение к свободе личности неизбежно падает, а авторитарная власть государства за последние полвека сильно возросла, так как главный политический вопрос сегодня связан не с человеческой свободой, а с человеческими потребностями.

Как живые существа мы все в равной степени рабы естественных потребностей; мы не выбираем, сколько пищи, сна, света и воздуха нам нужно, чтобы быть здоровыми; всем нам необходимо определенное количество земных благ, примерно одно и то же для всех.

У каждой эпохи — односторонние политические и социальные приоритеты; стремясь осуществить важнейшие для нее ценности, она пренебрегает и даже жертвует остальными. Отношение современного поэта или любого художника к обществу и политике, за исключением Африки и отсталых полуфеодальных стран, сложнее, чем во все предшествующие эпохи, и хотя он не может отрицать важность того, что *каждый* должен иметь достаточно пищи и досуга, эта проблема не имеет никакого отношения к искусству, которое интересуется *отдельными личностями*, пребывающими в одиночестве или состоящими в общении с другими. Поскольку этот интерес не играет большой роли в окружающем художника обществе (если оно вообще о нем думает, то лишь с подозрительностью и скрытой враждебностью, втайне или явно считая, что тот, кто претендует на исключительность или частную жизнь, слишком высокого о себе мнения), каждый художник чувствует себя чужим в современной культуре.

В наше время всякое творчество — род политической деятельности. Пока существуют художники, которые делают то, что им нравится и что они считают нужным делать, даже если их творения далеки от совершенства и волнуют лишь кучку людей, они напоминают правительствам то, что им необходимо напоминать, — что они руководят не безликими членами общества, а людьми с неповторимыми лицами, что *Homo Laborans*¹ есть также и *Homo Ludens*².

Если поэт встречает неграмотного крестьянина, бывает, что им нечего сказать друг другу, но если им встретится чиновник, то оба

¹Человек работающий (лат.). (Примеч. перев.)

²Человек играющий (лат.). (Примеч. перев.)

отнесутся к нему с подозрением; ни тот, ни другой не доверяет ему ни на йоту. Войдя в правительственное учреждение, оба испытывают смутное опасение, что никогда оттуда не выйдут. Каковы бы ни были культурные различия между ними, оба чувят что-то ирреальное во всяком официальном учреждении, где к человеку относятся как к статистической единице. Крестьянин может играть по вечерам в карты, пока поэт пишет стихи, но есть политический принцип, под которым оба подпишутся: среди тех нескольких вещей, за которые порядочный человек должен быть готов, при необходимости, умереть, право на игру, право на легкомыслие занимают не последнее место.

*Перевод с английского
Анны КУРТ*

АМЕРИКАНСКАЯ ПОЭЗИЯ

*Владели мы страной, ей неподвластны.
Она считалась нашей сотни лет,
Мы не были ее народом, знали
Тогда Виргинию и Массачусетс,
Но были мы колонией английской,
Владели тем, что нами не владело,
Подвластны той, которой неподвластны.
Мирились с этим мы и были слабы,
Пока не поняли того, что сами
В стране своей не обрели отчизны,
И мы, отдавшись ей, нашли спасенье.
Ей отдали себя раз навсегда
(Наш дар скреплен был жертвой многих жизней),
Стране огромной, звавшей нас на запад,
Еще невспаханной, незаселенной,
Такой, какой была, какую будет.¹*

Существует мнение, что только в нашем столетии писатели Соединенных Штатов стали самостоятельными и по-настоящему американскими, что до сих пор они лишь рабски подражали британской

¹Р. Фрост. Дар навсегда. Пер. М. Зенкевича

литературе. Обычный читатель или даже критик возможно и согласится с таким утверждением, но с точки зрения писателя, это совсем не так. Со времен Брайанта едва ли найдется хоть один американский поэт, чьи стихи могли бы быть приписаны англичанину. Какой из английских поэтов, нуждаясь в ярком топониме для серьезного стихотворения, не выбрал бы его из тех, что можно найти на карте или почерпнуть из истории и мифологии, а придумал бы сам, как сделал это По в «Улялюме»? Мог ли бы английский поэт написать научную космологическую поэму в прозе и предварить ее словами: «Я отдаю эту Книгу Истин не как Истину Глаголящую, а во имя Красоты, что пребывает в ее Истине, — делающей ее истиной. [...] Что я здесь возвещаю, есть истинно — потому оно не может умереть. [...] И все же, как Поэму, лишь хочу я, чтоб судили произведение это, когда я умру».¹

«Мод», «Песнь о Гайавате» и первое издание «Листьев травы» увидели свет в одном и том же году — 1855. Невозможно найти двух поэтов столь же не похожих один на другого, как Лонгфелло и Уитмен — подобная разнородность как раз и составляет феномен Нового Света, — и все же, в отличие от Теннисона, что-то чисто американское свойственно и тому и другому.

И Теннисон, и Лонгфелло были мастерами слова и считались на родине достойными выразителями эпохи. И как они различны! У Теннисона можно найти много такого, чего Лонгфелло никогда бы не написал, боясь показаться грубым. Между тем этот страх, происходящий порой из причудливой американской смеси пуританства и демократизма, совершенно не свойственен англичанам. С другой стороны, Теннисон, которого занимала лишь поэзия его соотечественников и античные авторы, не мог соперничать в широте эрудиции с Лонгфелло, который интересовался всей европейской литературой. Даже если бы по северу Шотландии бродили племена непокоренных индейцев, невозможно представить себе, чтобы Теннисон взялся писать о них поэму, да еще и слогом «Калевалы». Даже если оставить в стороне стиль, разница между «Одой на смерть герцога Веллингтонского» Теннисона и «Когда в последний раз цвела во дворе сирень» Уитмена видна невооруженным взглядом. Как и следует из названия его оды, Теннисон оплакивает великого военного и политического деятеля. Из строк Уитмена трудно понять, что в ней говорится о президенте государства; скорее можно подумать, что почивший был просто другом автора.

¹Э. По. Пролог к «Эврике». Пер. К. Бальмонта

Или взять другой пример — две поэтессы-современницы, обе верующие, замкнутые в себе и полные самоотречения — Кристина Россетти и Эмили Дикинсон. Ни одну из них тоже нельзя представить в стране другой. Да и вообще, сколько бы я ни пытался представить себе подобные переносы, из американцев приходят на ум только поэты, писавшие по преимуществу легкие стихи, такие как Лоуэлл и Холмс, а из англичан — только такие эксцентрики, как Блейк и Хопкинс.

Сравнивая поэзию двух различных культур, проще и естественнее всего начать с грамматических, риторических, ритмических и прочих различий их языков, ведь даже самые строгие и высокие поэтические стили довольно сильно подвержены влиянию разговорного языка. Но, в случае с британской и американской поэзией, это различие как раз одно из самых незначительных и трудноопределимых.

Каждый англичанин способен научиться произносить *a* в словах *psalm* и *calm*, также как в слове *candle*, говорить *thumb-tacks* вместо *drawing pins* и *twenty-minutes-of-one* вместо *twenty minutes to one*; может даже смириться с тем, что на Среднем Западе *bought* рифмуется с *hot*, но при этом язык его будет все так же далек от американского.

Насколько мне известно, ни один драматург ни в Англии, ни в Америке, рискнув ввести в свое произведение персонажа другой стороны, не сумел сделать его речь убедительной. Мне трудно выразить, в чем же точно состоит секрет различия.

Уильям Карлос Уильямс, серьезно задававшийся этим вопросом, говорит, что «одно из самых ярких проявлений этого различия — в ритме», а я бы добавил еще: в тональности. Хоть разница и не поддается определению, но она немедленно распознается на слух, даже в стихах, похожих по размеру и ритму.

*He must have had a father and a mother —
In fact I've heard him say so — and a dog,
As a boy should, I venture; and the dog,
Most likely, was the only man who knew him.
A dog, for all I know, is what he needs
As much as anything right here to-day,
To counsel him about his disillusion,
Old aches, and parturitions of what's coming, —
A dog of orders, an emeritus,
To wag his tail at him when he comes home,*

*And then to put his paws up on his knees
And say, «For God's sake, what's it all about?»*

*Он жил с отцом и матерью, да, точно,
Он говорил про них. Еще был пес
(Ну да, а как же без него). И он,
Тот пес, его, конечно, лучше всех
Способен был понять. Да и мальчишке
Не нужен был никто — никто другой,
Чтоб утешать в напастях и лечить
От всех болячек, застарелых, новых
(О, пес эмеритус, святейший пес!),
Встречать, хвостом виляя, у порога,
Потом класть лапы на колени и
Заглядывать в глаза: «Что скажешь, друг?»¹*

Даже если это стихотворение и обязано чем-либо Браунингу, оно звучит абсолютно иначе, не по-британски. И насколько же американская по своему ритму и ощущению эта строфа Роберта Фроста:

*But no, I was out for stars;
I would not come in.
I meant not even if asked;
And I hadn't been.
(«Come in».)*

*Но никак не хотелось — от звезд —
В этот черный провал,
Если б даже позвали: «Войди!» —
Но никто не позвал.²*

До последнего времени всякий английский, да и вообще европейский писатель, следовал двум основным канонам. Первый из них — природа, мифологизированная, очеловеченная и в целом дружелюбная по отношению к человеку. Второй — человеческое общество, ставшее

¹Эдвин Арлингтон Робинсон. «Бен Джонсон развлекает человека из Стратфорда». Пер. Т. Стамовой

²Роберт Фрост. «Войди!». Пер. Г. Кружкова

со временем, что бы с ним ни происходило в прошлом, более или менее однородным, общество, где большинство людей живут и умирают там же, где и родились на свет.

Пусть христианство и лишило Афродиту, Аполлона и каких-нибудь духов мест их божественности, но как символы сил природы, как способ мыслить о мироздании они не утратили своей значимости ни для поэтов, ни для их читателей. Пусть Декарт низвел всю вселенную, кроме человека, до механизма, но то, как европейцы ощущают солнце и луну, смену сезонов и окружающие пейзажи, от этого не изменилось. Пусть Вордсворт отбросил мифологическую терминологию, но отношения между человеком и природой остались у него все такими же личными.

Даже когда естествознание в XIX веке стало смущать умы мыслью, что вселенная свободна от моральных устоев, непосредственный опыт людей все еще говорил им о природе благосклонной и достойной любви. Как бы Теннисон и Харди ни сомневались в смысле и предназначении вселенной, оба чувствовали себя совершенно как дома в своих, соответственно, Линкольншире и Дорсете, где у каждого пейзажа было, казалось, свое знакомое и родное лицо.

Но в Америке ни размеры, ни условия, ни климат континента не способствуют подобной близости. Ни один человек, родившийся по другую сторону Атлантики, не забудет ночного полета на самолете над Штатами. Глядя вниз, он увидит огни какого-то городка — последнего оплота цивилизации среди нескончаемый тьмы — и поймет, что этот континент до сих пор заселен и освоен лишь отчасти, что все дела человека выглядят ничтожными перед величием земли и что равенство людей — здесь не строка из декларации, а самоочевидный факт. В сравнении с этой дикой природой пейзажи Сальватора Розы уютны, как безмятежная Аркадия; ее при всем желании невозможно наделить человеческими чертами. Если Адамс написал, что:

Когда Адамс был мальчишкой, лучший аптекарь в его округе если и слышал о Венере, то только в связи с чем-то скандальным, а о Мадонне — только как о католическом идоле. [...]

Сила, таившаяся в Святой Деве, все еще ощущалась в Лурде и была, по-видимому, столь же могущественной, как сила рентгеновских лучей. Правда, в Америке ни Венера, ни Мадонна как сила не воспринимались — в лучшем случае они вызывали сентиментальное

чувство. Американцам не довелось испытать настоящего страха ни перед той, ни перед другой.¹

— то причина здесь не только в том, что на Мэйфлауэре плыли икоборцы-отступники, но и в том, что природу, перед которой американцы, даже в Новой Англии, испытывали лишь страх, никак нельзя представить себе матерью. Если уж говорить о ее символах, то тут вспоминаются белый кит Мелвилла, преклоняться перед которым мог лишь безумец Гавриил, и огромный олень, возникший в ответ на мольбу поэта о «someone else additional to him» в «The most of it» Фроста. Торо, стремившийся породниться с природой, вынужден был признать:

*Иду, в природе одинок,
Без спутников и без дорог,
Не различаю ни одной
Души живой.
Созвездья на меня глядят,
Но где тот взгляд —
Скитальца, друга, мудреца, —
Что до конца
Меня поймет? С природой он
Слит, породнен.
В обличье прячется каком?
Молю — о ком?²*

Многие поэты Старого Света разочаровывались в человеческой цивилизации, но и тогда не могли себе представить, как выглядела бы Земля, если бы человечество исчезло. А вот американцы, как например, Робинсон Джефферс могут это представить без труда, ведь они собственными глазами видели землю, не тронутую цивилизацией. В стране с давними устоями люди должны либо приспособиться к существующему положению вещей, либо попробовать изменить его с помощью политики. Лишь самые талантливые или отчаянные могут позволить себе оставить все и отправиться искать счастья в другом месте. В Америке же сняться с места и начать все с начала — просто

¹ Генри Адамс. «Воспитание Генри Адамса». Пер. М. Шерешевской; М.: Прогресс, 1988.

² Г. Торо. «Иду, в природе одинок». Пер. Т. Стамовой.

нормальная реакция на неудачи. Такая подвижность общества оказывает на людей значительное психологическое воздействие. Перемена мест подразумевает разрыв личных и общественных связей и неизбежно влияет на отношения между людьми, как бы отмечая их печатью непостоянства.

Ярчайший пример, иллюстрирующий разницу между Старым Светом и Новым — развязки двух романов: соответственно, «Оливера Твиста» и «Гекльберри Финна», оба главных героя которых — сироты. Когда м-р Браунлоу усыновляет Оливера, сбывается заветная мечта мальчика — обрести дом, видеть кругом знакомые, дружелюбные лица, наконец, получить образование. Геку также предложено усыновление (усыновительница тут — женщина), но он отказывается, так как знает, что вдова Дуглас постарается «цивилизовать» его. Он отправляется в одиночку на Запад, при этом с легкостью расстается с закадычным другом Джимом (у Оливера столь близкого друга не было никогда). Так же и в *Моби Дике* Измаил становится кровным братом Квикега, а затем начисто забывает о нем. Естественно, что в американской литературе постоянно встречается мечта о вечном спутнике в странствиях:

*Камерадо, я даю тебе руку!
Я даю тебе мою любовь, она драгоценнее золота,
Я даю тебе себя самого раньше всяких наставлений и заповедей;
Ну, а ты отдаешь ли мне себя? Пойдешь ли вместе со мною в дорогу?
Будем ли мы с тобой неразлучные до последнего дня нашей жизни?¹*

Но ни один американец по-настоящему не верит в исполнение подобной мечты.

Если человек готов в любой момент порвать с прошлым и отправиться в путь, значит, прошлое не имеет над ним власти, а в будущее он, если и заглядывает, то совсем не далеко.

Европеец может быть консерватором, считающим, что общество уже достигло правильного устройства, либералом, верящим в то, что оно лишь на пути к таковому, или же революционером, который полагает, что обществу лишь предстоит достичь правильного устройства после долгих лет блуждания в потемках. Если говорить о взглядах европейца на будущее, то он может быть оптимистом или пессимистом. Однако

¹У. Уитмен. «Песня большой дороги». Пер. К. Чуковского.

ничего подобного нельзя с уверенностью сказать об американце, ведь его глубочайшее убеждение насчет будущего состоит в том, что оно непредсказуемо, и все в нем — и плохое и хорошее — будет меняться. Нет непоправимых неудач, и нет окончательных побед. Демократия — лучшая форма правления не потому, что при ней люди непременно будут жить более счастливо, а потому, что допускает непрекращающийся эксперимент. Эксперимент может проваливаться, но люди имеют право совершать ошибки. Америка всегда была страной любителей, где профи, то есть человек, претендующий на компетентность в тех или иных вопросах, всегда является объектом недоверия и отторжения.

*Amerika, du hast es besser
Als unser Kontinent, das alte,
Hast keine verfallene Schlösser
Und keine Basalte.¹*

— писал Гете, подразумевая, я полагаю, под *keine basalte* отсутствие жестоких политических революций. Тут надо заметить, что, думая о своей истории, англичане и американцы сохраняют противоположные друг другу заблуждения. Между 1533 и 1688 годами англичане прошли через череду революций, в ходе которых вера была навязана им механизмами государства, один король был казнен, а другой низложен, но они предпочитают забыть об этом и делать вид, что структура английского общества есть результат гармоничного и плавного развития. Американцы, напротив, принимают за настоящую революцию то, что было всего лишь успешной войной за господство.

Применить термин «революция» к тому, что происходило в Северной Америке с 1776 по 1829 год, можно лишь с большой натяжкой.

Обычно, когда говорят «революция» — имеют в виду процесс трансформации личности, общества и мировоззрения. Так обстоят дела с Григорианскими реформами, Реформацией, Английской и Французской революциями. С Америкой же все иначе. Речь идет не о превращении прежнего человека в нового, а о принятии последним того факта, что он уже новый, что он уже изменился, сам того не заметив. Война за независимость была первым шагом, уходом из отчего дома с целью осознать себя. Второй — и более важный шаг, настоящее откровение, — пришел с Джексоном. Именно тогда впервые стало ясно,

¹Америка, ты в чем-то лучше нашего старого континента, у тебя нет руин...

что, несмотря на внешнее сходство, американское государственное устройство не копирует английскую парламентскую систему, и что если Конституция и написана на языке французского просвещения, то ее чисто американский смысл абсолютно очевиден. Если и можно говорить о своеобразном американском менталитете, то своим формированием он обязан не столько политической деятельности американцев, сколько уникальности американского континента. Даже самая революционная черта Конституции — разделение Церкви и Государства — восходит ко временам, когда первые поселения принадлежали разным вероисповеданиям, и, следовательно, вмешательство церкви в мирские дела могло иметь лишь местный характер. Америка с самого начала являлась плюралистическим государством, а плюрализм несовместим с Государственной церковью. «Basalte» американской истории — Гражданскую войну — можно и вправду посчитать контрреволюцией, поскольку разгорелась она не столько из-за рабства, сколько ради единства, то есть была войной не за свободу, а за ограничение свободы, за государство плюралистическое, но целостное. Плюралистическое и экспериментаторское: в качестве *verfallenen Schlösser*, в Америке имеются покинутые города и реликвии погибших Новых Иерусалимов.

Американец вовсе не собирался становиться тем, чем он стал, — его сделали таким эмиграция и природа американского континента. Эмигрант никогда не знает, чего он хочет — он знает лишь, чего он не хочет. Попав из страны, освоенной столетия назад, в девственную и дикую природу, бросающую ему вызовы, к которым он не готов, человек не может предвидеть будущего, но вынужден постоянно обживаться и приспособливаться. Неудивительно поэтому, что первое осознание важности и новизны Штатов должно было исходить не от американца, а от иностранцев, таких как Кревкер¹ и де Токвиль².

Общество, в котором главная роль по-прежнему принадлежит первопроходцу, вступившему в физическое единоборство с природой, не склонно ценить интеллектуалов. Люди интеллектуальной или артистической направленности, оказавшись презируемым или, в лучшем случае, игнорируемым меньшинством, предрасположены, в свою очередь, презирать окружающее их общество как вульгарное и предаваться ностальгии о более утонченных культурах. Поэтому

¹Мишель де Кревкер (1735-1813) — французский и американский писатель.

²Алексис де Токвиль (1805-1859) — французский дипломат и историк.

положение первых значительных американских поэтов — Торо, Эмерсона, По — было вдвойне тяжелым. Как писатели и, следовательно, интеллектуалы, они были неинтересны большинству, и в то же время культурное меньшинство, к которому они принадлежали, искало вдохновения в английской культуре и не желало думать или читать об Америке.

Подобная зависимость от английской литературы мешала бы им меньше, живи они не в Америке, а где-либо еще. Так поэт, живущий в Англии, может читать одну лишь французскую поэзию, или живущий в Италии — лишь английскую, не входя при этом в противоречие с окружающей реальностью. В Европе требование освободить английскую, или французскую, или голландскую литературу от иностранных влияний было бы признано абсурдным. Но жажда *американской* литературы не имеет ничего общего с политикой или национальной гордостью — это жажда честности. Как уже упоминалось, вся европейская литература опирается на два канона — очеловеченную, мифологизированную и, чаще всего, дружелюбную природу, и человеческое общество, где большинство людей привязаны к родному дому и редко переезжают с места на место. Ни один из этих канонов не подходил для Америки, с ее дикой, не ведающей цивилизации природой и подвижным и нестабильным населением.

Европейские романтики могут сколько угодно воспевать красоты дикого пейзажа, зная, что уютная гостиница находится всего в нескольких часах ходьбы. Они могут превозносить радости одиночества, но знают, что в любой момент могут вернуться в отчий дом или родной город и что по прибытии найдут всех своих родственников, и клуб, и салоны ровно в том состоянии, в котором они их и покидали. О настоящей пустыне и о настоящем одиночестве они не имеют понятия.

У Эмерсона и Торо было две заслуги. Во-первых, они писали об американской природе, во-вторых, понимали, в чем больше всего нуждались члены американского общества, которому впору было бояться не закостенелости традиций, а непостоянства и безответственности общественного мнения. Их труды несут в себе и достоинства, и пороки изолированной культуры и протестантизма — всегда живые и оригинальные, не поверхностные, но слишком уж непримиримые и резкие, откровенно пренебрегающие изяществом формы. Так же, как, размышляя о политике, американцы склонны отождествлять недемократическое с монархическим, так и в своей эстетике они ото-

ждествляют фальшиво-традиционное с рифмой и размером. Проза Эмерсона и Торо сильнее их стихов, потому что стихи, будучи формальны по природе, протестуют против протеста — они требуют, чтоб до некоторой степени мы принимали вещи «как есть» — не руководствуясь моралью и разумом, а просто потому, что так устроен мир; для стихов требуется определенная легковесность. Что бы кто ни думал о поэзии Уитмена, необходимо признать, что он первым ясно осознал, с какими условиями будет обязан считаться в будущем каждый американский поэт.

Множество песен было спето — прекрасных, несравненных песен — для земель отличных от этих... Старый Свет пел песни о мифах, вымыслах, феодализме, победах, кастах, войнах династий, блестящих выдающихся личностях — и эти песни были превосходны, но Новому Свету нужны песни о действительности, о науке, о демократии, о равенстве... Что касается американской национальной идентичности, то идеальный и узнаваемый западный персонаж (в такой же степени характерный для деловой и прагматичной американской культуры, в какой рыцари, вельможи и воины были характерны для европейского феодализма) еще не явился. Я раз и навсегда доверил моим стихам воспеть американскую индивидуальность и помогать ей — не смирившейся с всемогуществом Природы и противостоящей нивелирующим тенденциям демократии.

Из последнего предложения совершенно ясно, что под «простым» героем, которому предстояло прийти на смену «рыцарю», Уитмен подразумевал вовсе не посредственность, но человека, чей исключительный характер не зависит от знатного происхождения, образования или положения в обществе. Притом он отлично понимал, сколь трудно вырасти этой незаурядной личности при отсутствии вышеперечисленных условий.

Не сказал, а возможно и не понял Уитмен того, что с приходом демократии поменялся и статус самого поэта. Каким бы странным с нашей точки зрения ни был его взгляд на мир, всякий европейский поэт, я полагаю, все еще инстинктивно считает себя «клерком», членом цеха. У него есть определенный социальный статус, не зависящий от числа его читателей (в глубине души он жаждет видеть своими читателями тех, кто стоит у руля государства), он занимает определенное место в непрерывном развитии поэтической традиции. В Америке поэты никогда не имели подобного статуса, да и не меч-

тали о нем. От каждого поэта зависит, сделает ли он себе имя, создав что-то уникальное. Было бы совершенно несправедливо сказать, что в Новом Свете любителей поэзии меньше чем в Старом — много ли можно найти мест в последнем, где поэту платили бы за чтение им своих стихов вслух? Но в Новом Свете читатели привязываются скорее к имени, чем к стихотворению, и поэт, со своей стороны, требует порой одобрения своей работы не потому, что она хороша, а потому, что она — его. Всякий американский поэт чувствует, до некоторой степени, что полная ответственность за современную поэзию лежит на нем, что он — литературная знать. В своем знаменитом эссе Т. С. Элиот писал: «Традиция не может быть унаследована, она может быть лишь приобретена тяжелым трудом».¹ Я полагаю, ни один европейский критик так не сказал бы. Он, конечно, не стал бы отрицать, что поэт должен много работать, но утверждение о том, что никакое чувство традиции не может быть обретоено иначе, как через целенаправленное усилие, — показалось бы ему странным.

У каждого из этих двух подходов есть свои преимущества и недостатки. Британскому поэту более свойственно воспринимать написание стихов «как должное» и, следовательно, писать без напряжения и излишнего запала. В американской поэзии можно встретить множество разных «голосов», но «голос» человека, обращающегося к группе себе равных, встретишь нечасто. Это происходит оттого, что в Америке «серьезный» поэт, пишущий легкие стихи, вызовет скорее удивление. И, если на вопрос о том, почему он пишет, поэт ответит, как всякий европеец, что пишет «ради удовольствия» — такой ответ шокирует собеседника. С другой стороны, британскому поэту больше грозит облениться, стать излишне академичным или безответственным. Даже у отличных английских поэтов можно найти места, которые заставляют задуматься: «Да, звучит неплохо, но верит ли он сам в то, что пишет?» В американской поэзии это весьма редкое явление. Знакомясь с лучшими американскими поэтами, читатель сразу же обращает внимание на то, как они не похожи друг на друга. Где еще на свете, например, можно найти семерых поэтов примерно одного поколения, столь же различных как Эзра Паунд, У. К. Уильямс, Вэчел Линдсей, Марианна Мур, Уоллес Стивенс, Э. Э. Каммингс и Лора Райдинг? Опасность для американского поэта заключается не в подражательности, а в пародийности стиля.

¹Т. С. Элиот. «Традиция и индивидуальный талант».

Платон, как и Дамон Афинский до него, говорил, что, когда меняется музыкальный лад, сотрясаются стены городов. Возможно, точнее было бы сказать, что смена лада предупреждает о близких потрясениях. Социальное напряжение, влияющее впоследствии на политику, бывает в первую очередь обнаружено художниками, осознающими, что старый «лад» уже не способен выразить то, что их действительно волнует. Когда мы говорим о современной живописи, музыке или поэзии, то помним, что их столпы и основатели — это поколение примерно 1870–1890 годов рождения, начавшее создавать свои «новые» работы перед первой мировой войной в 1914 году; и, по крайней мере в литературе, американские имена в этом списке более чем достойные. Когда требуется революционный разрыв с прошлым, большое преимущество — не принадлежать ни к какой конкретной литературной или культурной группе. Американцы, такие как Элиот и Паунд, к примеру, могут интересоваться французской или итальянской поэзией не меньше, чем английской, и слышать поэзию прошлого, такую как поэзия Уэбстера, тоньше, чем слышат ее большинство англичан, с их традиционными представлениями о елизаветинском белом стихе. Как американцы, они знакомы с бездушной природой, не знающей цивилизации, равно как и с социальным выравниванием, которое технологическая цивилизация готова сделать почти повсеместным, но с которым трудно смириться европейскому менталитету. После своего посещения Америки де Токвиль высказал замечательное пророчество о поэзии, которую породит демократическое общество:

Я убежден, что в конечном счете демократия заставит воображение отвернуться от внешнего по отношению к человеку мира с тем, чтобы оно сосредоточилось на самом человеке.

Созерцание природы вполне может доставить демократическим народам мимолетное удовольствие, но по-настоящему они одушевляются лишь тогда, когда лицезреют самих себя. [...]

Поэты, жившие во времена аристократии, создавали восхитительные картины, сюжетами которых были определенные события из жизни одного народа или отдельной личности, но никто из этих поэтов не отваживался включать в свои картины изображение судьбы всего человечества, тогда как поэты, живущие в период господства демократии, могут браться за выполнение этой задачи. [...]

Можно также предположить, что поэты, живущие в демократические времена, будут изображать не столько людей и их деяния, сколько страсти и идеи.

Язык, одежда и повседневное поведение людей в демократическом обществе противоречат нашим представлениям об идеале красоты [...]

Это заставляет их беспрестанно снимать внешние покровы с явлений, воспринимаемых их органами чувств, чтобы в конечном счете хотя бы мельком разглядеть самое душу. А ведь не существует более идеального предмета изображения, чем образ человека, столь поглощенного созерцанием глубин своей нематериальной природы [...]

Человеческие судьбы, сам человек, вынутый из рамок своего времени и своей страны и оставленный один на один с природой или Богом, человек с его страстями, сомнениями, неслыханным везением и непостижимыми неудачами станут для этих народов основным и почти единственным предметом поэтического изображения.¹

Если считать это точным описанием поэзии, которую мы называем современной, то можно сказать, что иной поэзии Америка никогда и не знала.

*Перевод с английского
Федора ВАСИЛЬЕВА*

¹Алексис де Токвиль. Демократия в Америке. М.: Прогресс, 1992. Пер. В. Олейника.