

ИЗ ФОНДОВ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Новгородский, Юрий Владимирович

1. "Традиция" и "Индивидуальный талант" в
английской поэзии 1930-х – 1940-х гг. : Дилан
Томас и Ч. Х. Оген

1.1. Российская государственная библиотека

Новгородский, Юрий Владимирович

"Традиция" и "Индивидуальный талант" в
английской поэзии 1930-х – 1940-х гг.: Дилан
Томас и Ч. Х. Оден [Электронный ресурс]:
Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 .–М.:
РГБ, 2005 (Из фондов Российской
Государственной библиотеки)

Филологические науки. Художественная
литература -- Великобритания -- Английская
литература -- с 1945 г. -- Персоналии
писателей -- Томас Дилан (1914–1953) –
писатель -- Исследования произведений
писателя по жанрам -- Поэзия.

Филологические науки. Художественная
литература -- Великобритания -- Английская
литература -- с 1945 г. -- Персоналии
писателей -- Оден Чарльз Хью (1907–1973) –
писатель -- Исследования произведений
писателя по жанрам -- Поэзия. Литература
народов стран зарубежья (с указанием
конкретной литературы)

Полный текст:

<http://diss.rsl.ru/diss/05/0771/050771046.pdf>

Текст воспроизводится по экземпляру,
находящемуся в фонде РГБ:

Новгородский, Юрий Владимирович

"Традиция" и "Индивидуальный талант" в
английской поэзии 1930-х – 1940-х гг.: Дилан
Томас и Ч. Х. Оген

М. 2005

Российская государственная библиотека, 2005
год (электронный текст).

61:05-10/1636
МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. М.В. ЛОМОНОСОВА

На правах рукописи

Новгородский Юрий Владимирович

**«ТРАДИЦИЯ» И «ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ТАЛАНТ» В
АНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ 1930-х – 1940-х гг.: ДИЛАН ТОМАС
И У.Х. ОДЕН.**

Специальность 10.01.03 –
Литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литературы)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
Д.ф.н., профессор А.Н. Горбунов

Москва
2005

Содержание:

Введение.....	3
Глава 1. Английская поэзия 1910-х – 1920-х годов.....	11
Глава 2. «Английский Оден».....	71
Поэтический метод У.Х. Одена:	
«Клиническая отстраненность».....	78
Идеи и темы.....	94
Специфика образов у Одена.....	109
Язык поэзии Одена.....	128
Форма в поэзии Одена.....	136
Глава 3. Поэзия Дилана Томаса.....	144
Идейная проблематика стихотворений Дилана Томаса.....	144
Символ, образ и метафора в поэзии Томаса.....	168
Особенности поэтического языка Дилана Томаса.....	199
Заключение.....	224
Список использованной литературы.....	233

Введение

Вопрос о соотношении традиции и индивидуальности, о сложной взаимосвязи заимствования и новаторства неизбежно встает при рассмотрении творчества любого художника слова. А если речь идет о такой литературной эпохе, как первая половина XX века, о времени, одержимом поиском индивидуального стиля, личного и нового языка, то этот вопрос становится еще актуальнее. Какие голоса из прошлого воскреснут в новом веке? Кто и почему останется за бортом мятежного «парохода современности»?

1910-е и 1920-е годы стали переломными для английской поэзии; этот период принято называть «англо-американской поэтической революцией». Ощущение кризиса романтического мировоззрения, вырождения романтической традиции в штамп заставляет таких поэтов, как У.Б. Йейтс, Т.С. Элиот и Э. Паунд искать выход. «Поэтическая революция» затронула все аспекты поэзии: мировоззрение, язык, отношения с читателем. Поэтическая традиция – как национальная, так и всемирная – также подверглась полному пересмотру. Кульминацией этой «революции» считается «Бесплодная Земля» Т.С. Элиота.

Поэты, чье творчество рассматривается в данной диссертации, писали уже после этих перемен. С одной стороны, и У.Х. Оден, и Д.Томас принимают эстафету «поэтической революции». С другой – в творчестве обоих поэтов прослеживается полемика с ее идеями. Оба поэта по-своему переосмысливают поэтическое наследие – в том числе и поэзию XIX века, в обоих случаях яркое новаторство соседствует с пристальным вниманием к традиции.

Актуальность данной темы связана с тем, что Одну и Томасу, как и английской поэзии 1930-х и 1940-х годов в целом в отечественной критике уделено мало внимания (по сравнению, например, с поэзией 1910-х и 1920-х годов и творчеством Йейтса и Элиота). Между тем творчество обоих поэтов представляет большой интерес с точки зрения развития английской поэзии в

XX веке, того, как в стихах Одена и Томаса достижения модернизма переплетаются с возрождением интереса к романтизму и викторианской эпохе. На манеру Одена и Томаса влияют не только Элиот и Паунд, в их творчестве переосмысливается и актуализируется творчество таких поэтов, как У. Йейтс, Т.Гарди, Дж. М. Хопкинс, У. Блейк, А. Поуп. В свою очередь, и Оден, и Томас стали неотъемлемой частью английской (и англоязычной) поэтической традиции, и без рассмотрения творчества этих поэтов любой разговор об английской поэзии XX века невозможен. Наконец, не стоит забывать и о мощном влиянии, которое Оден оказал на творчество И. Бродского.

Целью данного исследования является анализ творчества обоих поэтов на фоне «поэтической революции» начала XX века с последующей демонстрацией того, как в их творчестве интерпретируется поэтическое наследие, как открытия непосредственных предшественников сочетаются с обращением к более далеким традициям. В этой связи поднимается вопрос о сложной взаимосвязи индивидуальности и традиции, и, как следствие, об условности и неточности критических обобщений (всякого рода «измов»).

В качестве **объекта исследования** выступает, в первую очередь, поэзия У.Х. Одена и Дилана Томаса, а также поэзия их предшественников – «имажистов», У.Б. Йейтса и Т.С.Элиота.

В **задачи диссертации**, таким образом, входит следующее:

1. Обзор перемен, произошедших с английской поэзией в 1910-х – 1920-х годах. Рассмотрение основных достижений «англо-американской поэтической революции», изложение сути имажизма, краткий анализ творчества У.Б. Йейтса и Т.С. Элиота в 1910-е и 1920-е годы. Творчество Одена или Томаса невозможно рассматривать вне контекста этих перемен, определивших дальнейшее развитие всей английской поэзии.
2. Рассмотрение поэзии У.Х. Одена и Д. Томаса. Анализ идейной проблематики, характерных тропов, а также языка и формы у каждого поэта.

3. Выявление традиционных и новаторских элементов в творчестве рассматриваемых поэтов. Анализ диалектического единства полемики и преемственности, притяжения и отталкивания в отношении Одена и Томаса к поэтическому наследию.

Методика анализа состоит в рассмотрении отдельных аспектов поэтики каждого автора с использованием элементов лингвистического и стиховедческого анализа. Анализ базируется на работах таких отечественных ученых, как А.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман, М.Л. Гаспаров, А.М. Зверев, Г.Э. Йонкис и др., а также на работах зарубежных специалистов – Ф.Р. Ливиса, Р. Элмана, Х. Кеннера, Д. Перкинса и др.

Научная новизна работы заключается в том, что впервые делается попытка сопоставить поэзию Одена и Томаса, проследить то, какую интерпретацию получают в их творчестве тенденции, намеченные в английской поэзии начала XX века, а также проанализировать соотношение индивидуальности и традиционности у этих поэтов.

Апробация работы. Основные положения диссертации отражены в докладах на конференциях УРАО «Филология в системе гуманитарного знания» в 2002 и 2003 гг, а также в 3-х статьях.

Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения. Первая глава является кратким обзором перемен в английской поэзии 1910-х и 1920-х годов, известных как «английская поэтическая революция» с анализом творчества У.Б.Йейтса и Т.С.Элиота в этот период. Вторая глава посвящена поэзии У.Х. Одена, в ней приводится анализ культурно-исторического контекста творчества Одена, а также основных элементов его поэтики. В качестве материала рассматривается «английский» период творчества Одена до его эмиграции в США. Третья глава посвящена творчеству Дилана Томаса и по структуре аналогична второй. В ней анализируются основные поэтические произведения поэта. В заключении приводятся выводы о творчестве обоих поэтов и их отношении к поэтической традиции.

«Переход от романтического и викторианского типов поэзии к «модернистскому» типу является одним из фундаментальных сдвигов в истории поэтического искусства» – пишет Д. Перкинс¹. Однако, говоря о преодолении романтической и викторианской традиции, о формировании в 1910-х - 1920-х годах нового типа поэзии, следует прежде всего определить суть поэтической традиции вообще. Тогда станет возможной оценка того поэтического наследия, той традиции (или тех традиций), в рамках которых формировалась поэзия 1930-х и 1940-х годов.

Основная проблема, возникающая при исследовании традиции в искусстве, состоит в различении между культурным наследием и собственно традицией, то есть между совокупностью культурных фактов определенной эпохи и осмысленном этих фактов последующими поколениями. Отличительный признак традиции заключается в том, что она – «прошлое глазами настоящего, прошлое, активно развиваемое и преобразуемое»². Активность традиции, ее причастность к настоящему делает понятия «традиция» и «наследие» принципиально разными:

«Традиция, в отличие от более широкого понятия социально-гуманитарного знания «наследие», обязательно включает в себя момент оценивания того, что наследуется. В этом плане традицию можно рассматривать как ту часть наследия, которая особым образом включена в современность»³.

Учитывая тему настоящей работы, на эту «включенность в современность» стоит обратить особое внимание. Мы будем понимать под поэтической традицией именно актуальность тех или иных авторов или течений для интересующего нас поэта, а не всю сумму дошедших до него произведений. Пожалуй, можно даже говорить не об актуальности, а об актуализации, о том

¹ Perkins, David. History of Modern Poetry.- London, 1979.

² Шацкий Е. Утопия и традиция. – М., 1990. – стр. 311.

³ Яковлева Л.Е. Бытие национальной традиции в философии» (На материале неканонической философии)//Вестник Московского Университета, Серия 7, 4/2002, стр. 33.

самом «включении в современность». Так, например, творчество Т.С. Элиота актуализирует поэзию поэтов-метафизиков, безусловно существующую как факт культурного наследия, но как бы пассивно, чтобы затем сделать ее постоянным фактором влияния для поэтов 30-х и 40-х годов, для поэзии XX века в целом, то есть включить поэзию метафизиков в традицию. Об этом же свидетельствует известная история с открытием творчества Дж.М. Хопкинса поэтами 30-х годов: Хопкинс вошел в XX век только как факт викторианского поэтического наследия (как далеко бы он ни отходил от магистрального направления развития викторианской поэзии), и уже затем был оценен такими поэтами, как Оден, МакНис и Томас. Традиция, таким образом, является своеобразным приглашением, вызовом того или иного художника из прошлого, приглашением к сотворчеству, к своего рода «слиянию горизонтов». Говоря словами Е. Шацкого, «традиция – это экспериментальная вечность»¹.

Еще одно важнейшее свойство традиции, на которое следует обратить внимание в связи с данной работой, заключается в диалектической природе ее формирования. Традиция возникает не только за счет переоценки и восприятия культурного наследия, но и благодаря критике этого наследия, отторжению его, даже революции, бунту против прошлого. То есть в формировании традиции одновременно участвуют силы притяжения и отталкивания; любой художник в своем диалоге с наследием находит и единомышленников, и оппонентов. И за счет этой особенности какая-то часть наследия обновляется, какая-то – на время отступает в тень. Об этом говорит Поль Рикер:

«В основе формирования традиции лежит взаимодействие инновации и седиментации»².

¹ Шацкий Е. Утопия и традиция. – М, 1990. – стр. 426.

² Рикер П. Время и рассказ. – СПб, 2000. – стр. 68.

Ту же мысль, но с точки зрения структурного восприятия традиции, высказывает Ю.М. Лотман:

«...когда мы говорим о борьбе структурных тенденций, мы имеем дело не с уничтожением одной из них и заменой ее другой, а с проявлением прежде запрещенных структурных типов, художественно активных только на фоне той предшествующей системы, которую они считают своим антагонистом»¹.

Таким образом, формирование традиции не сводится к простому усвоению наследия, традиция – это сложная совокупность культурных контекстов, борьбы эстетических и формальных норм, отражение культурное наследие приобретает актуальность при решении самых современных проблем. И, самое главное, традиция – главный страж и хранитель наследия, ведь только через традицию мы сейчас имеем непосредственное отношение к произведениям искусства, с которыми нас разделяют столетия, в том смысле, что традиция составляет нашу культурную память:

«Именно настоящее задает обращение к прошлому исходя из аксиологического значения непрерывности и культурного единства как характерных черт традиции»².

Нельзя обойти вниманием и многозначность самого понятия традиции³. Отделив его от понятия культурного наследия, обратим внимание на неоднородность самого понятия: понимать ли под традицией 1) сам факт передачи? Или 2) то, что передается? Или 3) оценку культурного наследия? Выше мы говорили о традиции, в основном, в третьем смысле. Однако это может вызвать справедливый вопрос: о каком же понимании традиции идет речь?

В данной работе будет говориться о взаимодействии поэтической традиции и творчества отдельных авторов. Нам нужно будет понять, насколько тот этап развития английской поэзии, на котором происходило

¹ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – СПб, 1972. – стр. 54.

² Яковлева Л.Е. «Бытие национальной традиции в философии» (На материале испанской философии)//Вестник Московского Университета, Серия 7, 4/2002. – стр. 30.

³ Об этом см. Генон Р. Очерки о традиции и метафизике. – СПб, 2000.

формирование этих авторов, подготовил появление их поэзии. Какие достижения, какие творческие открытия стали почвой для этих поэтов? Каждое последующее поколение художников может самым непримиримым образом критиковать предыдущее. Тем не менее очевидно, что любой английский поэт 1930-х и 1940-х годов не мог писать, закрывая глаза на творчество Т.С. Элиота и У.Б. Йейтса. Все новое является таковым не только на фоне и по сравнению с тем, что уже есть, но и под влиянием уже существующих предпосылок.

Конечно, такие понятия, как «романтическая традиция» или «викторианская традиция», бесконечно условны. Блейк и Уордсворт, Теннисон и Суинберн – очень разные поэты. Однако при всех различиях эти поэты, пусть в разной мере и на разных этапах, влияли на последующие поколения, и в этом смысле участвовали в формировании поэтической традиции.

Кроме того, традиция не безлика, она немислима без авторитетов, о чем писал Гадамер¹, и такие величины, как Блейк, Кольридж или Йейтс создают собственную, подчас не уместяющуюся ни в какие «измы», традицию. У. Б. Йейтс, например, сложился как художник во многом под влиянием английской романтической поэзии XIX века, однако его собственное творчество стало не «продуктом», а переосмыслением английского романтизма, новым этапом развития английской поэзии в целом. Точно так же нельзя говорить о модернизме в английской поэзии вообще, это направление представлено такими именами, как Т.С. Элиот и Эзра Паунд. Поэтому, говоря о романтизме или модернизме в поэзии, мы будем иметь в виду не безликий набор особенностей, характерных для того или иного направления, а совокупность достижений конкретных поэтов, наиболее ярко и талантливо воплотивших в своем творчестве те или иные тенденции. И в этом смысле понятно, что при изучении данной проблемы, вне зависимости от определений и литературных направлений, нельзя не остановиться на трех

¹ См.: Гадамер Х-Г. Истина и метод. – М, 1988.

именах: У. Б. Йейтс, Эзра Паунд и Т.С. Элиот. Какими бы «измами» не «награждали» этих поэтов, очевидно, что в основном эти три мастера определили дальнейшее развитие английской поэзии в XX веке.

Глава 1. Английская поэзия 1910-х – 1920-х годов.

Мы обращаемся к 1910-м и 1920-м годам потому, что именно в этот период в английской поэзии закончился XIX век и начался век XX. Этот период часто называют «поэтической революцией». Тогда произошли перемены, во многом определившие ее развитие как для поколений 1930-х, 1940-х годов, так и для современной английской поэзии. Причем перемены заключаются не только в появлении новой поэзии, но и в пересмотре отношения к поэтическому наследию. Желание порвать с доминирующей традицией сопровождалось поиском иной традиции, способной стать основой для новой поэзии.

Доминирующей же в начале XX века была викторианская традиция. Викторианская поэзия была романтической по своей сути, она унаследовала свои черты от таких поэтов, как Уордсворт, Кольридж, Китс и Шелли. На самом деле поэты-викторианцы представляют собой последующие поколения английских романтиков¹. При этом, наследуя предыдущим поколениям или споря с ними, каждое последующее поколение викторианских поэтов отличается от предыдущего. Теннисон и Суинбери, Браунинг и ранний Йейтс, движение прерафаэлитов и символизм “желтых девяностых” – английская поэзия XIX века невероятно разнообразна.

Однако за сто с лишним лет богатая почва английской романтической поэзии истощилась. Традиция Теннисона постепенно превращалась в традицию эпигонов, мнивших себя наследниками Блейка и Китса. Язык старой поэзии обветшал. Попытки поздних викторианцев – Киплинга, поэтов-георгианцев – отказаться от некоторых штампов, архаизмов, обогатить рифму, а также приблизить звучание поэзии к звучанию “простой”, разговорной речи, вряд ли можно считать революционными: за это боролся еще Роберт Браунинг.

¹ The Oxford Anthology Of English Literature: Victorian Prose And Poetry. – Ed. by L. Trilling and H. Bloom., L., 1973. – P. 391.

Но кризис заключался не только в затасканности, предсказуемости поэтического языка. Наступала другая эпоха. Идены и ценности, образы и категории, лежавшие в основе старой поэзии, не отвечали новому мироощущению. Нельзя сказать, что стихи таких поэтов, как Уолтер де ла Мар, Эдвард Томпсон, Руперт Брук или А. Э. Хаусман плохи, это настоящая, полноценная поэзия, однако XX век для этих вполне оригинальных поэтов никак не начинался. Два наиболее значительных (т.н. “major”) поэта 1900-х годов, Томас Гарди и У.Б. Йейтс, повлияли на все дальнейшее развитие английской поэзии в XX веке, однако на тот момент инерция викторианской поэзии была еще слишком сильна.

Война, потрясшая Англию, в каком-то смысле вернула английскую поэзию к реальной жизни:

«Когда в 1914 году в Англию пришла война, поэзия была среди первых добровольцев».¹ Молодым поэтам, оказавшимся в окопах, открылась новая реальность, реальность вселенской бойни вместо сельской идиллии. Так поэзия, еще старая, викторианская по форме, наполнилась новым содержанием. «Поэзия – в жалости», пишет Уилфред Оуэн, погибший за неделю до перемирия.

Однако не «окопные поэты» создали новую английскую поэзию. Повторимся, необходимость перемен была вызвана прежде всего сменой мироощущения, возникновением новых идей и образов. «Потребность отвергнуть привычную, как правило «пресную», безобидную поэзию того времени послужило самым сильным мотивом и стимулом, какой только можно представить»².

В XIX веке английская поэзия жила на лоне природы (от Озерного края у первых романтиков до мрачного Дорсета у Гарди и волшебного леса скитальца Энгуса у Йейтса). Однако со временем романтическая вера в

¹Perkins, David. History of Modern Poetry. – London, 1979. – p. 270.

² Ibid. – p. 119.

природу как божественное откровение, как храм, как идеал божественной гармонии была утрачена, попытки через причастность ее тайнам постигнуть божественное выливались в сомнения по поводу существования такой тайны. Уже у Теннисона, пусть в минуты отчаяния, природа предстает «пустым эхом»¹, а Мэттью Арнольд в знаменитом «Пляже Дувра» пишет о том, что в мире, кажущемся нам волшебной страной, на самом деле нет ни «радости, ни любви, ни света, ни уверенности, ни покоя, ни утешения». Вместе с верой в осмысленность мира исчезает и мимесис, «риторическое подражание миру как идеальной соразмерности»². Культ природы у ранних романтиков сменился на культ искусства, превратился в эстетизм у многих более поздних викторианских поэтов.

Не стоит забывать и о том, что природа в английской романтической традиции была не только эстетической категорией, но и своего рода «поставщиком» образов, способом раскрытия лирического переживания: и ранние романтики, и викторианские поэты часто мыслят образами природы, пейзаж соотнесен с состоянием души, природа в лирическом стихотворении – «двойник» переживания. Достаточно вспомнить «Зеленое эхо» из «Песен невинности» Блейка, сказочный мир «Леди Шэлотт» Теннисона и музыкальные пейзажи Дж. М. Хопкинса. Томас Гарди в своих стихотворениях очень часто использует сельский пейзаж, однако природа у Гарди лишь подчеркивает мрачный детерминизм, отчаяние поэта, представляя собой своеобразный ландшафт души.

Тем не менее то, что было источников вдохновения и естественной системой образов для английских поэтов XIX века, после 100 лет использования поколениями английских романтиков – от Блейка до раннего Йейтса – превратилось в штамп. Характерная для романтизма оппозиция

¹ “And all the phantom, Nature, stands –
With all the music in her tone,
A hollow echo of my own, –
A hollow form with empty hands...”
In Memoriam A. H. H.

² Толмачев В.М. Типология символизма// Зарубежная литература конца XIX – начала XX века. - М. 2003., стр. 119.

деревня – город постепенно сошла на нет, как и искусственно поддерживаемый образ патриархальной Англии. На смену сельскому кладбищу пришел город – каменный Молох, пожирающий людей, бросающий вызов личности. Жизнь новой английской поэзии, которая возникнет в 1910-е – 1920-е годы, будет связана с городом.

Кроме того, меняется и роль самой поэзии. Джон Китс видел назначение поэзии в том, чтобы «возвышать мысли людей»¹, а Мэттью Арнольд предполагал, что поэзия способна стать *magister vitae*, «учителем жизни». Викторянцы пишут для широкой публики, пытаются воспитывать ее вкус, предлагая ей поэзию в качестве идеала, или же обличая посредственность и меркантильность этой публики (как, например, в теннисоновском стихотворении “Locksley Hall”). Однако к началу XX века, на фоне «восстания масс», тщетность этих попыток становится очевидной. Авторитетный исследователь английской поэзии Э Туэйт пишет об этом периоде:

«Быть простым стало сложно; найти в себе уверенность или желание вести, устанавливать правила или давать предписания – почти невозможно для поэта»².

В итоге виднейший английский поэт У.Х. Оден констатирует: “Poetry makes nothing happen”, «поэзия ничего не меняет», а знаменитая работа Ф.Р. Ливиса, посвященная английской поэзии начала XX века, начинается словами о том, что «в современном мире значение поэзии невелико»³.

Лишившись своего бывшего призвания «развлекая поучать», поэзия становилась экспериментальным пространством для интеллектуальной элиты, своего рода «игрой в бисер», предполагающей серьезную

¹ “To sooth the cares and lift the thoughts of man”.

² A. Thwaite. 20-th century English Poetry”, London, 1978. p. 7.

³ F. R. Leavis, New Bearings In the English Poetry. - NY, 1964. – p. 5.

зрудированность. Поэзия не просто перестала быть популярной – она стала «антипопулярной»¹.

Начало новой эры в английской поэзии принято связывать с имажизмом. Это течение возникло в 1912 году, в него входили американцы Эзра Паунд, Эми Лоуэлл, такие английские поэты, как Р. Олдингтон и Ф.С. Флинт и др.

Стремясь порвать с романтизмом, с его сентиментальной верой в то, что «человек благ по своей природе», теоретик имажизма Т.Э. Хьюм провозгласил начало новой, «классической» эры, которая будет рассматривать человека как «ограниченного по своей природе, но дисциплинируемого порядком и традицией»². Хьюм позаимствовал у французских психологов XIX века концепцию образа (*l'image*) и мысль о том, что непосредственное чувственное восприятие предшествует языку, а у Бергсона – веру в интуицию как наиболее адекватный способ познания мира. От образов-украшений, слов с абстрактным значением, от всего, что не имело отношение к непосредственному восприятию конкретного предмета, Хьюм предлагал решительно отказаться: «Великая цель – точное, четкое и недвусмысленное описание»³.

В противовес романтическому «невыразимому» имажисты выдвинули свое главное требование – «требование образности»⁴. Имажистам нужен чистый образ – Вселенная без «малого преломления» через внутренний мир поэта. В 1913 году в журнале “Poetry” (с которым и связано рождение самого движения) имажисты публикуют свою поэтическую программу. Вот ее три основных пункта: «1) прямо и непосредственно трактовать предмет - без деление⁶ на субъективность и объективность видения; 2) не использовать ни одного слова, которое не имеет прямого отношения к видению предмета;

¹ Perkins David. History of Modern Poetry. -London, 1979. – p. 39.

² Цит. по; Tuma, Keith. Anthology of Twentieth-Century British and Irish Poetry, Oxford, 2001. – p. 93.

³ Ibid.

⁴ Ионкин Г.Э. Английская поэзия первой половины XX века. – М., 1967. – стр. 16.

3)...сочинять в последовательности музыкальной фразы, а не в последовательности метронома».

В результате получалась интересная поэзия – такого в английской литературе еще не было. Во-первых, в соответствии с имажистской концепцией образа, повышались требования к точности, оправданности поэтического слова: в новой поэзии не должно было быть общих мест, поэтам приходилось искать новые, нестандартные способы выражения. Во-вторых, большое внимание уделяется технике стиха. «Техника – проверка искренности поэта»¹, считал Эзра Паунд. Имажисты экспериментируют с формой, обращаются к различным поэтическим традициям – к поэзии трубадуров, к японской и китайской поэзии. В-третьих, и это немаловажно, имажисты провозглашают «абсолютную свободу в выборе темы», так как считают тематику несущественной. Однако так начинается завоевание поэзией новых территорий.

Следуя своей программе, пост-имажист добивался интересного эффекта. Вот, например, как Хьюм играет с читательским ожиданием в стихотворении «Осень» (“Autumn”, 1912):

A touch of cold in the Autumn night –
I walked abroad,
And saw the ruddy moon lean over a hedge
Like a red-faced farmer,
I did not stop to speak, but nodded...²

Это стихотворение – пример не только поэтики имажистов, но и их полемики с романтизмом. Осень – традиционно излюбленная тема для поэтов, предлог поразмышлять о смерти, увядании, цикличности бытия, это аллегория

¹Цит. по; Tuma Keith. Anthology of Twentieth-Century British and Irish Poetry. – Oxford, 2001. – p. xxi.

² Ibid. - p. 94.

старости и т.д. и т.п. Поэтому кажется, что, выбрав такую тему, Хьюм немного провоцирует традиционную поэзию – в стихотворении абсолютно нет эмоций, луна «прислонилась к забору, как фермер с красным лицом». Вряд ли можно всерьез любоваться такой луной или изливать ей душу, поэтому герой «поговорить не остановился, но кивнул». Первая же строка – не более чем фиксация ощущений, в ней нет никакого личного отношения, своей созерцательной отстраненностью она напоминает хайку. В пяти строках уместилось все: поэтическая программа, юмор, насмешка над оппонентами и немного эпатажа.

Другое стихотворение – знаменитый пример из Эзры Паунда:

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.
(In a station of the metro)

(Призрак этих лиц в толпе;
Лепестки на влажной, черной ветке.
(На станции метро)

Столь причудливое сопоставление образов (между двумя строками даже нет слова «как») действительно создает ощущение предельной концентрации, точности, Паунд добивается эффекта осязаемости образа.

Еще один важнейший аспект поэтики имагизма связан с третьим пунктом их программы – перестать писать стихи под метроном. Новый подход к стиху предполагал *органичность формы*, т.е. «тема», содержание стихотворения определяли эту форму. Форма утратила априорность, заданность. Более того, в результате этой символистской по сути установки на музыкальность, ритм получил собственную семантику, стал

рассматриваться как «новый – дообразный – носитель смысла»¹. Суггестивные, смыслообразующие возможности ритма, на которые обратили внимание имажисты, Т.С. Элиот потом называл «слуховым воображением». Развивать органичную форму в той или иной степени будут и Йейтс, и Элиот, и У.Х. Оден, и Дилан Томас.

На практике же «органичная форма» часто сводилась к свободному стиху. Верлибр, с которым экспериментировали имажисты, действительно позволял сочинять в «последовательности музыкальной фразы» - без обязательного количества стоп, предписываемого силлабо-тоникой. Обратной же стороной медали было то, что без выполнения второго пункта («не использовать лишних слов») верлибр превращался в нагромождение образов, мало похожее на поэзию, пусть даже самую оригинальную. Во вступительной статье к одной антологии американской поэзии результат повсеместного использования верлибра остроумно охарактеризован как “footless – and often headless - writing” («стихи без стопы – и часто без головы»)². И если силлабо-тоника так или иначе задавала определенные рамки стиха, то верлибр в этом отношении оказался весьма коварным новшеством: создавая иллюзию свободы, он требовал повышенной дисциплины.

Имажизм часто называют «начальной школой» современной английской поэзии, однако это преувеличение – ни Элиот, ни Йейтс имажистами не были. Имажизм важен прежде всего с точки зрения формы – он «был, скорее, теорией стихотворной техники, нежели теорией поэзии»³. Поэтому имажизм интересен не сам по себе, а как «инструмент, с помощью

¹ Толмачев В.М. Рубеж XIX – XX веков как историко-литературное и культурологическое понятие// Зарубежная литература конца XIX – начала XX века. – М., 2003. – стр. 114.

² L. Untermeyer. *Modern American Poetry*. - NY, 1962. – p. 17

³ Попова И.Ю. Поэзия Великобритании на рубеже веков: от позднего романтизма к поэтической революции// Зарубежная литература конца XIX – начала XX века. – М., 2003., стр. 119.

которого была осуществлена давно назревшая необходимость сломать традиционную форму как обязательное условие поэзии»¹.

Кроме того, из имажистской установки на элитарность, антипопулярность вытекает одно важное свойство. Новая поэзия не только отказывается от общепринятых тем, способных «развлекать определенную аудиторию в определенном месте»². «Разрыв отношений» с широкой публикой – симптом общего «кризиса коммуникативных возможностей художественного слова».³ В результате стихотворение больше не должно непременно быть «о чем-то» (т.е. иметь тему), рассказываться от чьего-то лица или кому-то адресовываться. За поэзией признается не коммуникативная, а онтологическая ценность. Поэзии не нужно указывать на внеязыковую реальность, не нужно быть кому-то понятной – для поэта она сама становится абсолютной реальностью. Позже и для Элиота, и для Йейтса главное в стихотворении – не «то, что оно значит, а то, что оно есть»⁴. Лучше всякой критики об этом сказал американский поэт Арчибалд МакЛинш:

A poem should be equal to:

Not true

For all the history of grief

An empty doorway and a maple leaf

For love

Two leaning glasses and two lights above the

sea –

A poem should not mean

But be.

¹ Попова И.Ю. Поэзия Великобритании на рубеже веков: от позднего романтизма к поэтической революции// Зарубежная литература конца XIX – начала XX века. – М., 2003. – стр. 119.

² Stead C.K. The New Poetics: Yeats To Eliot. – Harmondsworth, 1969. – p. 39.

³ Толмачев В.М. Рубеж XIX – XX веков как историко-литературное и культурологическое понятие// Зарубежная литература конца XIX – начала XX века. - М., 2003. – стр 111.

⁴ Stead C.K. The New Poetics: Yeats To Eliot. – Harmondsworth, 1969. - p. 125.

(Ars Poetica)

А Т.С.Элиот, во многом разделявший взгляды Паунда и, пожалуй, наиболее успешно и последовательно развивший имажистские идеи, в своем позднем произведении “Четыре квартета” так подвел итог борьбы за чистоту и точность поэтического языка:

And every phrase and sentence that is right (where every word
is at home,
Taking its place to support the others,
The word neither diffident nor ostentatious,
An easy commerce of the old and new,
The common word exact without vulgarity,
The formal word precise but not pedantic,
The complete consort dancing together)
Every phrase and every sentence is an end and a beginning,
Every poem an epitaph...
(Little Gidding)

Можно сказать, что имажизм отражает общие тенденции в европейской поэзии начала XX века. Программа имажистов пересекается и с русским акмеизмом, и с немецким экспрессионизмом, и с латиноамериканским ультраизмом. И, как любая программа, она «энергично утверждает место нового поколения под литературным солнцем, направлена против художественного языка наиболее влиятельных предшественников и современников, а также, что немаловажно, против «старого» в самом новом поколении и его литературном сознании»¹. Однако программа – лишь

¹ Толмачев В.М. Рубеж XIX – XX веков как историко-литературное и культурологическое понятие// Зарубежная литература конца XIX – начала XX века. - М., 2003. стр.13.

«сценарий предполагаемых действий, теоретическая установка»¹, а для рождения новой поэзии этого мало. Поэтому, если «поэтическая революция» и началась с имажизма, то развитие, формирование новой поэзии связано с другими именами, чье творчество не укладывается в рамки какой-либо программы.

Уильям Батлер Йейтс (William Butler Yeats, 1865 – 1939) – поэт, в чем-то воплотивший собой путь английской поэзии из XIX в XX век. Йейтс начал писать в 80-х годах XIX века, в эпоху, когда еще был жив Теннисон, а знаменитое стихотворение на его смерть написал ведущий поэт 1930-х, У.Х. Оден. И все пятьдесят лет своей творческой жизни поэт не переставал развивать и совершенствовать свою поэзию. Достижений Йейтса хватило бы на нескольких людей: к началу 1900-х годов он возглавил «Кельтские сумерки», движение за возрождение ирландской литературы, а позже основал Театра Аббатства – первый ирландский национальный театр. Йейтс изучал мировые религии и оккультные учения, собирал фольклор и писал пьесы для театра. Уже к 1900-м годам Йейтс создал замечательные образцы поэзии английского символизма. Однако в 1910-е годы поэт идет дальше и вырабатывает новый, совершенно индивидуальный поэтический язык, создает собственную мифологию, сочиняет философско-мистический трактат.

Традиционалист, постоянно опережающий современников, Йейтс по праву считается одним из «главных поэтов» (major poets) английской литературы XX века. В 1923 году У.Б. Йейтс получил Нобелевскую премию по литературе.

Ранняя поэзия Йейтса складывается во многом под влиянием прерафаэлитов, особенно Уильяма Морриса. Типологически эстетизм

¹Толмачев В.М. Рубеж XIX – XX веков как историко-литературное и культурологическое понятие// Зарубежная литература конца XIX – начала XX века. - М., 2003. стр.13.

прерафаэлитов соотносится с французским символизмом. Такие теоретики искусства, как Уолтер Пейтер пытались привить английской литературе некоторые черты континентального символизма, однако символизм в Англии не прижился – слишком сильна была своя, «островная» романтическая инерция. Эпоха маргинального декадентского движения в английской литературе конца XIX века получила название «желтых девяностых». Несмотря на свою элитарность, несмотря на то, что поэзия Джона Дэвисона, Лайонелла Джонсона или Эрнеста Доусона не получила массового признания, при всей своей чужеродности по отношению к «поэтическому мейнстриму» того времени символистское движение сыграло важную роль в английской поэзии. Начнем с того, что знакомство Т.С. Элиота с творчеством французского символиста Жюля Лафорга, перевернувшее представления молодого американца о возможностях поэтического языка, состоялось благодаря Артуру Саймонсу, английскому теоретику символизма и автору книги «Символистское движение в литературе». Но, кроме того, эта эпоха подарила Англии Оскара Уайлда и У.Б. Йейтса.

Ричард Элманн, крупнейший исследователь Йейтса, ставит под вопрос прямое влияние французского символизма на творчество молодого Йейтса. Йейтс входил в английский клуб поэтов-символистов, “Rhymers’ Club”, однако, по собственному признанию, точного представления о французском символизме у поэта не было¹. Символизм Йейтса – самобытное явление, сформировавшееся до знакомства с континентальным символизмом. Если и говорить о влиянии, то в гораздо большей степени на символизм Йейтса мог повлиять Блейк, чью поэзию Йейтс издавал, а также другие английские поэты-романтики.

Символизм у Йейтса – не внешнее заимствование, а внутренняя необходимость, «попытка восстановить единство сознания и природы»².

¹ См.: Perkins David. History of Modern Poetry. - London, 1979. - p. 571.

² Ellmann R. The Identity Of Yeats. - NY, 1964. - p. 17.

Символы нужны для создания такого мира, где «все связано со всем»¹. Таким образом поэту удастся придать универсальный характер индивидуальным переживаниям, приравнять человека ко Вселенной. Поэтому лирический герой ранней поэзии – не просто несчастный влюбленный, он – «все несчастные влюбленные на свете, и ничто из того, что несчастно во Вселенной, ему не чуждо»². Несчастливая любовь становится символом общей, космической несправедливости, трагичности существования. Каждый символ образует «концентрические круги»³, которые, расходясь, охватывают все сферы бытия. Так Мод Гонн, ирландская патриотка, в которую был безответно влюблен Йейтс⁴, предстает в стихах Возлюбленной, олицетворяет волшебную Ирландию, становится воплощением вечной красоты.

Говоря о Йейтсе, нельзя не сказать об ирландской теме в его творчестве. Однако Ирландия в поэзии Йейтса – не реальная страна, а проекция идеала, вариант романтического «там». Несмотря на искреннюю любовь к своей стране, Йейтс не был политиком, ему был чужд любой экстремизм, он неоднозначно отнесся к восстанию 1916 года, а работа в ирландском парламенте приносила разочарования. Ирландского языка он не знал, он вырос в Ирландии, и кельтская топонимика звучала куда свежее античной – так что решение было, что называется, «под рукой». «Кельтские сумерки» - результат скорее романтического интереса к ирландскому фольклору, а благородные образы из кельтской мифологии выражают тоску по благородству в реальной жизни. Это чем-то напоминает и раннего Лорку, и фламандские циклы Эмиля Верхарна, только вместо оживших сказок у бельгийского поэта – ожившие полотна. Как и для другого ирландца, Джеймса Джойса, для Йейтса местный колорит – не самоцель, а способ передачи универсальных идей, несмотря на всю разницу между «Зеленым Шлемом» и «Дублинцами».

¹ Ellmann R. The Identity Of Yeats. - NY, 1964. – p. 25.

² Ibid. - p. 35.

³ Ibid. - p. 17.

⁴ “The great trouble of my life” – называл ее поэт.

Уже в первых сборниках намечаются идеи, темы, которые красной нитью пройдут через все творчество поэта: любовь и страдание, жизнь и искусство, прекрасное и страшное, земное и неземное, страсть и разум, время и вечность, тело и душа, молодость и старость. Поэзия Йейтса строится на антитезах, на противоположностях:

Between extremities

Man runs his course...

(Vacillation)

Эти антитезы объединяют все творчество поэта, раскрываясь на каждом этапе богаче и глубже. Творческий метод Йейтса – своего рода поэтическая диалектика, поэтическая майевтика: поэт заставляет противоположности спорить, бороться, и как аналог гегелевского синтеза, рождается стихотворение. «Талант замечает различия, гений – единство» - такому творческому принципу следует Йейтс.

Поэзия Йейтса очень ритмична. Столь интересовавший Эзру Паунда верлибр Йейтса всегда называл «дьявольским размером». В руках этого мастера у вроде бы устаревшей силлабо-тоники открывалось второе дыхание. Йейтс мог заставить стих петь, как в «Песне скитальца Энгуса», гипнотизировать и завораживать, как в «Вечных голосах» или «Пасхе 1916». Вдобавок к этому Йейтс мастерски владел неточной рифмой, повторениями и аллитерацией. Пока многие другие поэты в поисках нового ритма исследовали верлибр, Йейтс обновлял традиционную силлабо-тонику, будто предвидел, что и в XX веке, несмотря на все метрические эксперименты, она не утратит актуальности.

Оставаясь верным своим принципам, этот поэт никогда не стоял на месте. Несмотря на романтическое «происхождение», Йейтс, по словам Элмана, был «романтиком с угрызениями совести»¹. Унаследовав у Блейка

¹Ellmann R. The Identity Of Yeats. - NY, 1964. - p. 4.

индивидуализм и веру в могущество воображения, Йейтс, тем не менее, помнил, что живет в эпоху сомнений в человеческих возможностях. Это чувство реальности спасло его от герметичности в духе Стефана Георге. За возведением творчества в ранг религии, за увлечением оккультизмом – а это Йейтсу часто ставили в вину, особенно в 1930-е, – скрывается постоянный поиск личного мифа, т.е. характерный для литературы начала XX века «симптом». Так что сложную личную мифологию позднего Йейтса, обоснованную в мистическом трактате «Видение» (1925), можно поставить в один ряд с «Белой богиней» Роберта Грейвза или Ангелами в «Дуинских элегиях» Р.М. Рильке.

Те же самые «угрызения совести» заставляли Йейтса постоянно находиться в поиске стиля, который для этого поэта никогда не сводился к ремеслу. Йейтс считал стиль отражением личности художника. Поиск стиля – это поиск себя, освобождение его от штампов – поиск личной свободы. И то, что Йейтс постоянно переписывал и редактировал свои стихотворения, говорит о высокой требовательности не только к мастерству, но и к собственной личности.

Начиная с самых ранних сборников, поэт принимает за основу своего языка «простую современную речь». Постепенно из поэзии исчезают архаизмы и штампы. Стремясь к естественности звучания, Йейтс обретает свой собственный голос. Это стоит невероятного труда: создавая стихотворения для сборника «Ветер в камышах» (1899), поэт часто целый день работает над 3-4 строчками. Этот сборник – и вершина раннего творчества Йейтса, и его итог. С первых же стихотворений мы попадаем в фольклорный, сказочный мир, который Эллманн очень точно называет “Yeatsland”, “страна Йейтса”. Топонимы и имена героев с одной стороны, и символы-архетипы с другой создают эффект волшебного сна, видения, грез¹. Гипнотизирующий ритм и повторения усиливают это ощущение:

¹ “Reverie technique”, «техника грез» - так говорил сам Йейтс о своей ранней поэзии.

Come, heart, where hill is heaped upon hill:
For there the mystical brotherhood
Of sun and moon and hollow and wood
And river and stream work out their will;

And God stands winding his lonely horn,
And time and the world are ever in fight;
And love is less kind than the grey twilight,
And hope is less dear than the dew of the morn.

(Into The Twilight)

То, на что обращали внимание многие критики – своего рода схематичность, бесплотность персонажей лирики Йейтса, с одной стороны, и их театральность – с другой. Некоторые специалисты¹ сравнивали поэзию Йейтса с кукольным театром. Действительно, у Йейтса очень много стихотворений от чьего-то лица и стихотворений-диалогов. Это объясняется тем, что, разыгрывая стихотворение «по ролям», поэт избавляется от тирании романтического «я»; драматизируя эмоции, придает им объективность. Место «лирического героя» у Йейтса занимает маска. В XIX веке этот метод применял в своей поэзии Роберт Браунинг, в XX – Эзра Паунд. Маска помогает деперсонализировать² переживание, перенести внимание с того, кто говорит, на то, что говорится. Кроме того, у Йейтса маска – антитеза лица, антитеза «я». Йейтс всегда подчеркивал, что в центре любого его стихотворения – «настроение», «состояние», а не сам поэт. Поэтому, как замечает один критик, «лирический герой «Плавания в Византию» является Йейтсом, настолько, насколько Пруфрок является Элиотом – и не более того»³.

¹ C.H. Sisson. English Poetry 1900 – 1950: An Assessment. – London, 1971.

² Деперсонализация в широком смысле слова (т.е. устранение личного, «я»). О деперсонализации у Т.С. Элиота см. ниже.

³ Stead, C.K. The New Poetics: Yeats To Eliot. – Harmondsworth, 1969. - p. 35.

Ни совершенство «Ветра в камышах», ни успех этого сборника не мешали Йейтсу прислушиваться к мнению младших современников, например, Джойса или Эзры Паунда. И если Джойс просто обвинял Йейтса в схематичности, чрезмерной обобщенности его образов, то Паунд, считавший Йейтса великим, но старомодным, помог «дядюшке Билли» выковать новый стиль. В период с 1914 по 1916 год Паунд был практически секретарем Йейтса; выгода от общения, безусловно, была взаимной. Несмотря на то, что позже пути этих поэтов разошлись, Паунд в Песни LXXXIII “Cantos” со свойственным ему язвительным остроумием вспоминает зиму 1913 – 1914 гг., проведенную с Йейтсом в Стоун Коттэдж в графстве Суссекс.

В августе 1913 года в письме отцу Йейтс пишет: «Я попытался сделать мою поэзию более убедительной, а мою речь – настолько естественной и напряженной, чтобы слушатель ощущал присутствие думающего и чувствующего человека»¹.

Создание эффекта “присутствия думающего и чувствующего человека” определило изменения в поэзии Йейтса, произошедшие в условный период с 1900 по 1914 год – между сборниками “Ветер в камышах” и “Ответственности”.

Знакомство и сотрудничество с Эзрой Паундом помогло Йейтсу осуществить перемены, необходимость которых поэт чувствовал сам. Знаменитый критик Ф.Р. Ливис назвал этот период в жизни и творчестве Йейтса “дезинтоксикацией”, отрезвлением. Возлюбленная поэта, Мод Гонн, в 1903 году выходит замуж за Джона Макбрайда, человека военного и, как кажется Йейтсу, совершенно прозаического по сравнению с общими для Йейтса и Гонн идеалами². Движение за освобождение Ирландии

¹ Цит. по: Ellmann, R. The Identity Of Yeats.- NY, 1964. - p. 129.

² “A drunken, vainglorious vout” – так в стихотворении «Пасха 1916» говорится о МакБрайде.

превращается в политическую интригу, величие Ирландии осталось в прошлом:

Romantic Ireland's dead and gone,
It's with O'Leary in the grave.
(September 1913)

Эфемерный, призрачный мир “Кельтских сумерек” стал тесен поэту, наступило время убрать декорации и обратиться к публике от первого лица. Вот как говорит об этом сам поэт в стихотворении 1912 года “Плащ”:

I made my song a coat
Covered with embroideries
Out of old mythologies
From heel to throat;
But the fools caught it
Wore in the world's eyes
As though they'd wrought it.
Song, let them take it,
For there's more enterprise
In walking naked.

(A Coat)

Это – своего рода и манифест, и образец «нового Йейтса». Затейливо расшитый гобелен ранней лирики отброшен, многочисленные эпигоны могут забрать его себе – поэт видит больше смысла в том, чтобы «ходить обнаженным». Четкость, конкретность, прозаическая прямота стали теперь основными чертами языка Йейтса. Вместо чарующих ритмов ранней поэзии – энергичный, «жилистый» стих. Вместо монотонности и симметричности – динамика; поэт то удлиняет строку, то делает ее короче, добавляет акценты.

Новая поэзия Йейтса - поэзия разговора, услышанного или подслушанного читателем. Установка на разговор предполагает спонтанность, непосредственность – вместо нарочитой продуманности ранних произведений. Мечтательная грусть несчастного влюбленного, прислуживающего своей даме, сменилась на отчетливые, слегка ироничные и иногда резкие мысли задумчивого, созерцающего поэта. Стоит просто сравнить два примера из любовной лирики, и, хотя их разделяют всего три года, перемены очевидны:

- 1) Had I the heavens' embroidered cloths,
Enwrought with golden and silver light,
The blue and the dim and the dark cloths
Of night and light and the half-light,
I would spread the cloths under your feet;
But I, being poor, have only my dreams;
I have spread my dreams under your feet;
Tread softly, because you tread on my dreams.
(He Wishes For The Cloths Of Heaven, 1989)

- 2) ...I had a thought for no one's but your ears:
That you were beautiful, and that I strove
To love you in the old high way of love;
That it had all seemed happy, and yet we'd grown
As weary-hearted as this hollow moon
(Adam's Curse, отрывок)

Для ранней лирики Йейтса характерно единство, постоянность настроения в пределах одного стихотворения. Первое стихотворение целиком обращено к возлюбленной, проникнуто одним настроением. Сама возлюбленная лишена каких-либо черт, молчалива и статична. Во втором же примере

предполагается не лирическое посвящение, а разговор с конкретным человеком, с типичной для разговора спонтанностью («Мне пришла в голову мысль, только для твоих ушей»), финал стихотворения как бы произвольно вытекает из разговора. Йейтс не мог сказать «идеальной» возлюбленной: «Ты *была* прекрасна», ведь идеал прекрасен вечно, а женщина из второго стихотворения стареет. Постарел и устал сам поэт, пытаюсь любить ее «возвышенно, как в старину». Вместо просьбы «мягко ступать по его мечтам» поэт с горечью размышляет о цене возвышенной любви, о том, что оба сердца «износились, как эта пустая луна». Однако поэт не винит в этом ни себя, ни свой идеал:

Why should I blame her that she filled my days
With misery, of that she would of late
Have taught to ignorant men most violent ways
Or hurled the little streets upon the great?..
What could have made her peaceful with a mind
That nobleness made simple as a fire,
With beauty like a tightened bow, a kind
That is not natural in an age like this,
Being high and solitary and most stern?
Why, what could she have done, being what she is?
Was there another Troy for her to burn?

(No Second Troy)

Выбрав в качестве символа вечной красоты Прекрасную Елену, поэт не винит ее в пролитой за нее крови, в разрушенных жизнях. Наоборот, поэт защищает ее. Вина лежит скорее на эпохе, которой нечего сопоставить «красоте, натянутой, как лук». Проблема несоизмеримости человеческого и идеального будет занимать поэта всю оставшуюся жизнь. Эти известнейшие строки написаны Йейтсом об Ирландской революции 1916 года:

All changed, changed utterly:

A terrible beauty is born.

(Easter 1916)

Эта «ужасная красота» - больше чем ужас и восхищение революцией (здесь можно вспомнить «Двенадцать» Блока). Всякое явление вечного, неземного глазами смертного человека, прекрасное вне морали, вне человеческого понимания – «ужасная красота». Ужас этой красоты в том, что она антигуманна, эта мысль по-разному иллюстрируется в таких произведениях, как «Нет другой Трон», «Леда и лебедь», «Ляпис-лазурь». В творчестве позднего Йейтса слышатся ницшеанские мотивы:

A mouth that has no moisture and no breath

Breathless mouths may summon;

I hail the superhuman;

I call it death-in-life and life-in-death...

(Byzantium)

Ницше оказал достаточно большое влияние на Йейтса – отсюда в поздней поэзии символика танца, пляски и смеха. Ницшеанский мотив вечного возвращения накладывается на неизменно актуальную йейтсовскую антитезу «искусство – жизнь»; это влияет на трактовку Йейтсом знаменитого выражения *ars longa, vita brevis est*:

All things fall and are built again,

And those who build them again are gay...

(Lapis Lazuli)

Все земное, человеческое обращается в прах, даже произведения искусства, однако сам мир искусства незыблем и старинные фарфоровые фигурки смеются ницшеанским смехом¹. Творчество бессмертно по своей природе, поэтому те, кто строит все заново, «веселы». Поэт желает стать частью этого вечного мира искусства, как бы запечатлеть себя на китсовской «Греческой вазе»:

...Consume my heart away; sick with desire
And fastened to a dying animal
It knows not what it is; and gather me
Into the artifice of eternity.

Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enameling...
(Sailing to Byzantium)

Отказавшись от мифа «Кельтских сумерек», по сути заимствованного, Йейтс идет по пути создания личной мифологии, индивидуального мифа. Трактат «Видение» (“A Vision”, 1925) является эстетико-философской основой этого нового мифа. Голос Йейтса здесь – голос оракула, медиума. «Видение» стало итогом поиска мифа, где все интересы поэта – оккультные, философские – собраны в систему. Йейтс утверждал, что «Видение» было записано его женой, Джорджи Хайд-Лиз, под диктовку неких высших сил, «духов». Однако некоторым исследователям творчества Йейтса и здесь видится маска, желание мифологизировать собственную систему ценностей. Как бы то ни было, для полноценного восприятия поэзии Йейтса подробное

¹ «Кто поднимается на высочайшие горы, тот смеется над всякой трагедией сцены и жизни» - Ницше Ф. Так говорил Заратустра. - М, 1990 - с. 36.

изучение трактата не требуется. Что же касается таких специфических, введенных Йейтсом понятий, как “gyre” или “Spiritus Mundi”, то для их понимания достаточно обычного комментария.

Для поздней поэзии Йейтса в целом характерно более выраженное человеческое начало. Поэт движется от коллективного «мы»-мифа к индивидуальному «я»-мифу. Если в раннем творчестве очевидна идеализация человеческого, то в позднем творчестве поэт пытается если не очеловечить идеальное, то отстоять человеческое перед лицом идеального. Безумная Джейн из стихотворения 1931 года будто бы говорит устами самого Йейтса:

‘Fair and foul are near of kin,
And fair needs foul,’ I cried.
‘My friends are gone, but that’s a truth
Nor grave nor bed denied,
Learned in bodily lowliness
And in the heart’s pride’

‘A woman can be proud and stiff
When on love intent;
But Love has pitched his mansion in
The place of excrement;
For nothing can be sole or whole
That has not been rent.’
(Crazy Jane Talks With The Bishop)

Если дуализм раннего Йейтса носит все-таки романтический характер, с его явным тяготением к идеальному «там», с признанием за этим «там» абсолютной ценности, то дуализм позднего Йейтса – признание онтологической необходимости обоих полюсов для создания новой

реальности – единства противоположностей. «Прекрасное и отвратительное – близкая родня... истина постигается в низости тела и в гордости сердца». Бесплотность образов раннего Йейтса с лихвой компенсируется их подчеркнутой «телесностью», часто даже эротизмом в поздних произведениях (опять-таки, не без влияния Ницше). Отправной точкой, мерой всех вещей для поэта стал человек; «Любовь построила себе дом в нечистотах», т.е. в человеческом существе. Это в чем-то напоминает знаменитое изречение Блейка о том, что «все, что живет, свято». Сравним два стихотворения о путешествии в идеальный мир¹:

I will arise and go now, and go to Innisfree,
And a small cabin built there, of clay and wattles made:
Nine bean-rows will I have there, a hive for the honey-bee,
And live alone in the bee-loud glade.

And I shall have some peace there, for peace comes dropping
slow,
Dropping from the veils of the morning to where the cricket
sings;
There midnight's all a glimmer, and noon a purple glow,
And evening full of the linnet's wings.

I will arise and go now, for always night and day
I hear lake water lapping with low sounds by the shore;
While I stand on the roadway, or on the pavement grey,
I hear it in the deep heart's core.

(The Lake Isle Of Innisfree, 1888)

¹ В.М. Толмачев называет такого рода путешествия «'плаванием' за постоянно ускользающей сущностью слова», т.е. метафорой творческого поиска. (см. Толмачев В.М. Рубеж XIX – XX веков как историко-литературное и культурологическое понятие// Зарубежная литература конца XIX – начала XX века. - М., 2003).

That is no country for old men. The young
In one another's arms, birds in the trees
– Those dying generations – at their song,
The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,
Fish, flesh or fowl, commend all summer long
Whatever is begotten, born and dies.
Caught in the sensual music all neglect
Monuments of unaging intellect.

An aged man is but a paltry thing,
A tattered coat upon a stick, unless
Soul clap its hands and sing
For every tatter in its mortal dress,
Nor is there singing school but studying
Monuments of its own magnificence;
And therefore I have sailed the seas and come
To the holy city of Byzantium...
(Sailing to Byzantium, отрывок)

В первом стихотворении поэт говорит о том, что собирается отправиться в Иннисфри, волшебный край покоя. Обратим внимание на то, что сам поэт лишен конкретных черт, а описание Иннисфри похоже на прерафаэлитскую картину. Более того, герой и не думает на самом деле идти на вокзал: в конце стихотворения выясняется, что, стоя на «сером тротуаре» (т.е. в городе), поэт слышит плеск озера в своем сердце. На самом деле тема стихотворения – не Иннисфри и не поэт в городе, а желание, порыв. Об этом свидетельствует и модальность стихотворения (I will, I shall). Поэтому совершенно не важно, кто и куда стремится, важно само настроение тоски по далекому краю.

Второе стихотворение открывается репликой, которая сразу же характеризует лирического героя. Перед нами старик, уставший от бесконечной и бессмысленной череды «умирающих поколений», зачатия, рождения и смерти – от всей этой «плотской музыки». Ему нет места в этом мире – он «мелочь», «пугало». Заметим, как четко, отдельными меткими штрихами, прорисованы и портрет старика, и утомивший его мир («молодые в объятьях друг друга», поющие птицы, рыба на нересте).

И теперь, в отличие от раннего творчества, Йейтс точно знает, что противопоставить миру, для которого этот старик чужой. «Монументы нестареющего разума» вместо пасторальной зарисовки, Византия вместо Иннисфри. Дуализм остался, но оба полюса стали четкими, на смену томлению по неведомому краю пришла усталость от бренности человеческого и преклонение перед вечным. Изменилась даже модальность – во втором стихотворении герой «пересек моря и приплыл в священный город Византию». Этого старика нельзя, разумеется, отождествлять с поэтом, маска остается маской, но это уже не условная маска Пьеро, а маска конкретного «чувствующего и думающего» человека. Йейтс добился задуманного: мы ощущаем, что с нами говорит немного надменный, но мудрый старик.

Вклад Йейтса в развитие английской поэзии XX века трудно переоценить. Там, где на первый взгляд он кажется традиционалистом, прячется новаторство. Оставаясь верным силлабо-тонике и четкому делению на строфы, он добивался в этих пределах невероятных нюансов. Ни размер, ни рифма никогда не поработали его. Йейтс обладал потрясающей ритмической гибкостью, поэтическим чувством ритма, варьируя его по ходу стихотворения, инстинктивно подбирая наиболее подходящий для темы ритм. Можно сказать, что Йейтс подошел к силлабо-тонике с точки зрения имажистской теории «органической формы». То же касается и рифмы: на последующие поколения впечатление произвела не только оузновская пара-

рифма, но и йейтсовская неточная рифма, «экспериментальные возможности которой Йейтс развил дальше, чем любой другой поэт».¹ Добавим сюда язык зрелого Йейтса, простой, четкий, с синтаксисом, приближенным к разговорной речи – и перед нами один из наиболее совершенных поэтических стилей в английской литературе.

Вдобавок Йейтс показал, что личность в современной поэзии не обязательно является «нежелательным вторжением» - если, конечно, у поэта есть глубокие мысли и мастерство их воплотить. Интерпретация личности как конфликта между «масками и лицами»², драматизация лирического «я», баланс личного и сверхличного – все это интересовало новых поэтов³. Кроме того, Йейтс, даже в старости, был живым примером открытой творческой личности:

“Йейтс носил множество масок, но не был доволен ни одной из них...Он был то ясновидящим, то пророком, то шутом, то мечтателем, и, пожалуй, именно это его постоянное беспокойство и превратило незначительного на 1908 год поэта в величайшую, после смерти Теннисона, фигуру в английской поэзии”⁴.

О значении и масштабе творчества Йейтса сказано много слов, однако лучше, пожалуй, принадлежат Т.С. Эллиоту:

“Yeats was one of the few whose history is the history of their own time, who are part of the consciousness of an age which cannot be understood without them.”⁵

Поэт и критик, лауреат Нобелевской премии Томас Стернс Эллиот (1888 – 1965) родился в США, однако уже в молодом возрасте переехал в Великобританию, а позже принял английское подданство и

¹ Partridge A. C. The Language Of Modern Poetry. – L., 1976. - p.31.

² Ibid. - p. 35.

³ Например, это заметно в творчестве Дилана Томаса.

⁴ Cohen J.M. Poetry Of This Age 1908 – 1965. – L., 1966. - p. 79.

⁵ «Йейтс был одним из тех, чья история жизни составляет историю эпохи, кто является сознанием своего времени, одним из тех, без которых это время понять нельзя» - Цит. по: Thwaite, A. Twentieth-century English Poetry. – L., 1978. - p. 29.

англокатоличество, поэтому, в отличие от Эзры Паунда, считается и американским, и английским поэтом¹.

«Вряд ли можно найти двух поэтов-современников, чьи взгляды, образование и достижения различались бы сильнее»² - пишет о Йейтсе и Элиоте А. Партридж. Однако этих поэтов объединяет то, что оба, по-своему, определили пути развития английской поэзии XX века. Йейтс был самым влиятельным поэтом 1900 – 1910-х годов, Элиот – 1920-х – 1930-х. И Йейтс, и Элиот выработали свой неповторимый стиль, повлиявший на следующие поколения поэтов; оба поэта отстаивали традицию, будучи при этом ярчайшими новаторами.

Элиоту удалось довести до конца то, что наметили имажисты: он нанес последний удар в долгом сражении против викторианских догм – как в поэзии, так и в критике. Но в отличие от имажистов, и критика, и творчество Элиота были направлены не только на язык романтической поэзии, но на сам романтизм как систему мировоззрения, с его гуманизмом и антропоцентризмом. Однако эта борьба никогда не сводилась у Элиота к «сбрасыванию с парохода современности»: трудно представить себе художника, одновременно более талантливого и дисциплинированного, чем Элиот. Он был в равной мере последователен и как традиционалист, что касается, в первую очередь, его критики, и как новатор – прежде всего в поэзии; это заставляло некоторых читателей предполагать, что «поэт и любящий традицию критик – два разных человека»³.

Эссе Т.С. Элиота оказали не меньшее влияние на английскую литературу, чем его поэзия. В таких произведениях, как «Традиция и индивидуальный талант», «Бен Джонсон» и «Гамлет» Элиот ставит вопрос о соотношении сознательного и бессознательного, традиции и личности в поэзии.

¹ Поэзия Элиота, в отличие от Паунда, входит и в английские, и в американские антологии.

² Partridge A. C. The Language Of Modern Poetry. - L., 1976 - p. 76.

³ Kenner Hugh. The Invisible Poet: T.S. Eliot. - NY, 1959. - p. 152

Понятие «деперсонализации» Элиот вводит в противовес романтическому эгоцентризму. Однако элиотовская деперсонализация отличается от того метода, который использовал Йейтс. Йейтс скрывает свое «я» за масками персонажей, за декорациями традиционного стиха, превращает его в «мы»: «Я должен писать традиционной строфой, даже то, что я изменяю, должно казаться традиционным... Заговорите со мной об оригинальности, и я обрушу на вас свой гнев. Я – толпа, я – одинокий человек, я – ничто»¹. Йейтсу мало его масок – он пытается добиться деперсонализации даже на уровне стиля, «переодевая» стихотворение в традиционную форму. Учитывая то, что «каждая стихотворная форма несет на себе многослойные напластования смысловых ассоциаций»², можно говорить не только о придании поэзии оттенка «традиционности», не только о стилизации, но даже о мифологизации на уровне стихотворной формы. Сознательное использование поэтом традиционных стихотворных форм или их особенностей – таких, как размер, рифмовка или деление на строфы – неизбежно вызывает в памяти читателя ряд ассоциаций. Такого рода явления И.А. Ричардс назвал термином “stock response”³, «готовой реакцией». Семантика стиха играет огромную роль в восприятии поэзии. Например, если кто-нибудь напишет стихотворение «онегинской строфой», ассоциации с произведением Пушкина будут неизбежно накладываться на содержание этого стихотворения. В случае же с фольклорными формами, например, балладой, ассоциативный ряд будет еще богаче.

У Элиота деперсонализация находится в другой плоскости и не связана с маской или стилем. Дело не только и не столько в отказе от романтической

¹ Partridge A. C. The Language Of Modern Poetry. - L., 1976 - p. 77.

² Гаспаров М.Л. “Очерк истории европейского стиха. М., 1989. – стр. 261.

³ “A mental reaction that has become set or stereotyped and proceeds automatically as soon as the usual sign is given...Such routines of intellect and emotion originally were not fixed or stock, but became so through repetition...” Cit: Perkins David. History of Modern Poetry. - London, 1979., p. 184.

«мантин пророка»¹, сколько в том, как Элиот понимал природу творчества и вдохновения. Ведь парадоксальным образом, Элиот, главный апологет деперсонализации, всегда узнаваем с первых строк.

Значительное влияние на все творчество Элиота оказала философия неогегельянца Ф.Г. Брэдли. Идея о том, что сознание не может быть оторвано от сознаваемого, понятие «психологической тотальности» переживания, и вытекающая из этого условность любой индивидуальности – все это можно найти в художественном воплощении в произведениях Элиота. Кроме того, во многом под влиянием Брэдли, поэт разрабатывает собственную теорию творчества.

«Поэт не является выразителем собственного «я», он лишь медиум, а не личность»² – пишет Элиот в знаменитом эссе «Традиция и индивидуальный талант». Поэзия не рождается на уровне личности, ее источник глубже, ниже уровня сознания. Личность – лишь акушер, помогающий родиться на свет «темному эмбриону» поэзии. Отсюда знаменитое высказывание Элиота о том, что поэт «не знает, что хочет сказать, пока не скажет это».³ «Поэзия (poetry) и отличается от «стихов» (verse) тем, что ее источник – «безличный голос души поэта, той части его существа, которая неведома даже ему самому»⁴. Когда звучит этот голос, когда приходит вдохновение, сознание должно быть пассивно. Элиот называл деперсонализацию «бегством от себя», однако это скорее «уход в глубь себя»⁵.

Природа вдохновения, таким образом, иррациональна и непредсказуема. Однако автор способен придать «темному эмбриону» определенные черты. Для этого необходимо воспитать в себе чувство традиции. «Традицию нельзя унаследовать, нужно потрудиться, чтобы приобщиться к ней», – считает Элиот. Эта идея осознанного, активного освоения традиции предполагала не

¹ Stead C.K. The New Poetics: Yeats To Eliot. – Harmondsworth, 1969, p. 135.

² «Называть вещи своими именами»: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М., 1986. – стр. 125.

³ Stead C.K. The New Poetics: Yeats To Eliot. - Harmondsworth, 1969, p. 143.

⁴ Ibid.

⁵ Stead C.K. The New Poetics: Yeats To Eliot. – Harmondsworth, 1969, p. 127.

слепое следование за прямыми предшественниками, а поиск единомышленников в прошлом. Это принесло свои плоды: XX век, с подачи Элиота, заново открывает поэтов-метафизиков. Позже таким же образом будет оценено творчество Дж.М. Хопкинса. На самого Элиота сильное влияние оказали Джон Донн и Данте, Бодлер и Лафорг. Воспитанному в лоне традиции поэту не нужно тратить силы на изобретение собственной системы ценностей (как это делали Блейк или Йейтс), эту систему ценностей составляет традиция. В первую очередь поэт должен сосредоточиться над техникой, над усовершенствованием стиля. Все, что лежит за пределами искусства, не должно волновать художника, не входит в сферу его ответственности:

“I do not deny that art may be affirmed to serve ends beyond itself; but art is not required to be aware of these ends...”

Элиот призывает художника абстрагироваться не только от дидактики (поэзии «во втором лице»¹, в отличие от истинной лирики как поэзии «от первого лица»), но и от философии, политики и т.п., заявляя, что «ни Шекспир, ни Данте не были настоящими мыслителями – это была не их работа»². В этом с Элиотом были решительным образом несогласны английские поэты 1930-х – Оден, МакНис и др.

Бунт против традиции, столь частый у молодых художников, не может питать творчество зрелого поэта: «Чувство истории необходимо каждому, кто хочет остаться поэтом и после двадцати пяти лет». Чувство истории – это понимание того, что все искусство составляет «один временной ряд», что оно существует и во времени, и в вечности. Природа традиции и линейна, и симультанна одновременно. Не только древние произведения искусства влияют на возникновение новых, но и каждое новое произведение искусства воздействует на более древние, меняет их значимость. Поэтому Элиот

¹ За это Элиот критикует, например, Киплинга.

² Оригинал звучит немного резче: “Neither Shakespeare, nor Dante did any real thinking – it was not their job”. Cit.: Stead, C.K. The New Poetics: Yeats To Eliot. – Harmondsworth, 1969, p. 132.

считает творчество любого отдельно взятого художника нельзя рассматривать вне традиции.

Поэтическое рождение Т.С. Элиота произошло благодаря Артуру Саймонсу и, в гораздо большей степени, Жюлю Лафоргу (Jules Laforgue, 1860 – 1887). Лафорг использовал стандартные для романтизма темы и образы, однако в то же время недвусмысленно давал понять, что не верит в них. Намеренно сочетая романтические штампы с прозаическими деталями, снижая язык стихотворения с помощью разговорных оборотов, делая акцент на несоответствии «маленького человека» и романтического героя, Лафорг, мастер иронии и «кисло-сладкого дэндизма»¹, на многое открыл Элиоту глаза. Стихи молодого Элиота «до Лафорга» - проба пера очередного «последнего романтика». Что было «после Лафорга», мы знаем: «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» (1917) ударила по викторианской традиции лучше всяких новых школ, «ни один поэт в Англии или США не написал ничего столь захватывающе современного»².

Несомненно, знакомство с этим символистом было только толчком, импульсом, однако именно его поэзия указала Элиоту на альтернативу позднеромантической традиции. Образ Пруфрока, как и само настроение «Любовной песни», во многом навеяны Лафоргом:

Bref, j'allais me donner d'un 'Je vous aime'
Quand je m'avisait non sans paine
Que d'abord je ne me possedais pas bien moi-meme.

(Mon Moi, c'est Galathee aveuglant Pygmallion!
Impossible de modifier cette situation.)

¹ Hugh Kenner. *The Invisible Poet: T.S. Eliot*. - NY, 1959. – p. 63.

² Perkins, David. *History of Modern Poetry*, London, 1979. – p. 492.

Ainsi donc, pauvre, pale et pietre individu
Qui ne croit a son Moi qu'a ses moments perdus,
Je vis s'effacer ma fiancee
Emporter par le cour des choses
(Dimanches)

...Should I, after tea and cakes and ices,
Have the strength to force the moment to its crisis?
But though I have wept and fasted, wept and prayed,
Though I have seen my head (grown slightly bold) brought in
upon a platter

I am no prophet – and here's no great matter;
I have seen the moments of my greatness flicker,
And I have seen the eternal Footman hold my coat, and
snicker,

And in short, I was afraid.

Перед нами – два почти одинаковых портрета: неуверенный в себе, «комплексующий» герой, а точнее – псевдогерой, incapable решиться на важный шаг, incapable преодолеть свою нерешительность, «отважится на любовь хотя бы в воображении. Не находится ни достойных слов, ни достойной позы, и сама возможность любви исчезает».

В обоих случаях проводится мифологическая параллель (у Лафорта – миф о Пигмаллоне, у Элиота – убийство Иоанна Крестителя), что в такой ситуации как минимум комично. «Бедный, бледный, несчастный индивид, который верит в себя только тогда, когда моменты ^кунижены», - выносит себе приговор герой Лафорта; «Я не пророк – и дело не великое», - вторит ему Пруфрок. В обоих случаях используется одинаковое по значению вводное слово. Лафорт от души смеется над каноном, начиная стихотворение словом «короче говоря» (bref), а Элиот использует то же слово в конце строфы, подводя итог

своему псевдогамлетизму: «Короче говоря, я испугался». И у Элиота, и у Лафорга интересно используются скобки.

Однако «Пруфрока» нельзя считать лишь пародией, пусть невероятно удачной. В этом произведении намечаются те черты элиотовского стиля, которые в полной мере будут воплощены в «Бесплодной земле» (1922): «намекы, парафразы, замаскированные цитаты, элементы чужой и даже чуждой Элиоту поэтической техники».

Как следует из заглавия, героем стихотворения должен быть Дж. Альфред Пруфрок. Однако повествовательная структура стихотворения настолько размыта случайными вставками, аллюзиями и сменами точек зрения, что говорить о едином лирическом герое сложно.

Ирония заключена уже в названии: имя Дж. Альфред Пруфрок звучит, во-первых, формально (особенно сокращение “J.”), а во-вторых, слишком банально для «любовной песни», всерьез это восприниматься не может. «Маленький человек» Пруфрок – та же маска; стихотворение – не о нем, а о состоянии опустошенности, потерянности; в «Бесплодной земле» это состояние поднимется до вселенского масштаба. «Личина» Пруфрока – пародия не просто на романтическое «я», но на само наличие лирического героя в поэзии вообще. Все характеристики Пруфрока – отрицательные: он – не Гамлет и не пророк.

Перед нами – лишь подобие героя, произносящего «подобие драматического монолога»:

No! I am not Prince Hamlet nor was meant to be;
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two,
Advise the prince; no doubt, an easy tool,
Deferential, glad to be of use,
Politic, cautious and meticulous;

Full of high sentence, but a bit obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous –
Almost, at times, the Fool.

«Почтительный,.. но немного тупой, почти, временами, смешной, почти Шут» - у Пруфрока нет своей роли.

«Колебания, недоумения и кривляния Пруфрока вызывают шекспировские, библейские и дантевские отзвуки и приобретают оттенок гамлетизма, характер универсальной трагедии (настолько, что он едва ли не всерьез боится «потревожить мироздание»)» Однако в пруфроковском контексте цитаты теряют первоначальную значимость, становятся обрывками прошлого, «грудой поверженных образов» (в данном случае – библейских):

...There will be time to murder and create,
And time for all the works and days of hands
That lift and drop a question on your plate;
Time for you and time for me,
And time yet for a hundred indecisions,
And for a hundred visions and revisions,
Before the taking of a toast and tea.

Однако у Пруфрока, этого Экклезиаста за чашкой чая, есть еще и трагическое измерение. На протяжении всего стихотворения сохраняется ощущение невысказанности чего-то очень важного; выражаясь словами Элиота из другого произведения, это невысказанное –

The notion of some infinitely gentle,
Infinitely suffering thing
(Preludes)

В «Пруфроке» постоянно повторяются фразы “Do I dare?” (смею ли я, можно ли мне?) “How should I presume?”(как я осмелюсь?) “Would it have been worth?”(а стоило бы?). Эти реплики обращены к себе, однако в стихотворении есть женский образ, очень схематичный (руки, шаль), которому принадлежит также повторяющийся ответ: «Это совсем не то, совсем не то, что я имела в виду». В результате стихотворение пронизывает атмосфера непонимания, Пруфрок не видит смысла «сжать Вселенную в шарик и покатить его к ошеломляющему вопросу», если ответом будет все та же раздраженная реплика:

Would it have been worth while,
To have bitten off the mater with a smile,
To have squeezed the Universe into a ball
To roll it towards some overwhelming question,
To say: ‘I am Lazarus, come from the dead,
Come back to tell you all, I shall tell you all’ –
If one, setting a pillow by her head,
Should say: ‘That is not what I meant at all.
That is not it, at all.’

Неспособность понять друг друга, вакуум, непонимание, выраженные в репликах без ответа или логической связи – все это Элиот перенесет и в «Бесплодную землю», в главу «Игра в шахматы». В драматургии похожим приемом пользовался А. П. Чехов, а позже – и здесь Элиота можно считать пионером – такие английские драматурги, как Г. Пинтер, С. Беккет и Д.Стоппард.

Кроме того, в «Пруфроке» есть и пример такого введенного Элиотом приема, как «объективный коррелят». «Объективный коррелят» - это объективное описание, суггестивные возможности которого позволяют передать

некоторое настроение в обход субъективной точки зрения. Иными словами, это объективный аналог определенного переживания или состояния. Манипулируя образами, цитатами, символами и языком, Элиот добивается передачи читателю нужного настроения, минуя лирическое «я», т.е. деперсонализируя это настроение. Пример этого приема есть уже в самом начале «Любовной песни»:

Let us go then, you and I,
When the evening is spread against the sky
Like a patient etherized upon a table...

Образ вечера, «распластавшегося по небу, как больной, уснувший от эфира на столе», - шокирующий, немного в духе Бодлера, городской пейзаж. Однако это не только удар по «красивости», по той традиционно понимаемой красоте, которая, по выражению Ницше, «портит желудок» (а позже у поэтов немецкого экспрессионизма найдутся картины и пострашнее). В данном случае важнее то, что с первых строк задается настроение всего стихотворения – настроение болезненных, грязных городских сумерек и вечеров. Так некоторый «набор предметов, ситуация» становится «формулой определенного переживания».¹

Другой пример «объективного коррелята»:

Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
And watched the smoke that rises from the pipes
Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?..

«Дым, поднимающийся из трубок одиноких людей в рубашках, выглядывающих из окон» – сложный образ, позволяющий передать

¹ Cit: Schmidt Michael. Fifty Modern British Poets – London, 1979.- p.122.

настроение одиночества, монотонности и серости жизни в городских стенах, одиночества всего города, а не только самого поэта.

Практически в самом начале «Пруфрока» мы сталкиваемся с еще одной «странностью». Тема, которой открывается стихотворение, обрывается на непонятном двустишии:

In the room the women come and go
Talking of Michelangelo.

Некоторые исследователи пытались увидеть в такого рода переменах темы скрытый смысл, соотнести это с фигурой Пруфрока. Однако более очевидным представляется другое: между такими темами, на самом деле, нет ни сюжетной, ни скрытой метафизической связи. Такого рода композиционные несоответствия обуславливаются еще одной важнейшей особенностью элиотовской поэзии – особенностью ее построения.

Принцип, по которому строится и «Пруфрок», и «Бесплодная земля» – скорее музыкальный, чем литературный. Элиот словно пытается спроецировать жанровые и композиционные особенности музыки на поэзию. Недаром такое количество его произведений носит музыкальные названия: «Прелюдия», «Любовная песнь», «Рапсодия ветреной ночи», «Четыре квартета», «Пять упражнений для пальцев». Причем музыкальность заключается не в эвфонии, не в звучании поэзии, а в ее организации. Эмоции, настроения, создаваемые поэтом, сменяют друг друга как темы, лейтмотивы. Так, за двустишием о Микеланджело в «Пруфроке» звучит тема тумана:

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes
Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains...

Затем следует как бы вариация:

And indeed there will be time
For the yellow smoke that slides along the street
Rubbing its back upon the window-panes...

После этого повторяется двустигшие о Микеланджело. Тематически они не связаны. Смена музыкальных тем не предполагает повествовательной логики; слушая музыку, никто не интересуется, почему за темой следует вариация, а за ней – другая тема. Поэтому, говоря о «Любовной песни», вряд ли стоит пытаться реконструировать портрет Пруфрока, выяснять, к кому же обращено («Пошли, ты и я») стихотворение в начале, и кто эти «мы» в конце. Станным кажется вывод некоторых комментаторов о смерти Пруфрока в конце стихотворения, ведь в финале маска растворяется, бормотание сходит на нет, звучит финальная тема русалок, столь же красивая, как и тема тумана – и точно так же не имеющая никакого отношения к Дж. Альфреду Пруфроку, кем бы он ни был:

I have seen them riding seaward on the waves
Combing the white hair of the waves blown back
When the wind blows the water white and black.
We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
Till human voices wake us, and we drown.

Увидевшую свет в 1922 году «Бесплодную землю» Эзра Паунд назвал «оправданием экспериментов» в современной поэзии «начиная с 1900 года». Если уже «Пруфроку» казался чем-то совершенно новым для английской

литературы, то «Бесплодная земля» была «агрессивно современной». ¹Как заметил Ф.Р. Ливис, «каноны поэтического были забыты». ²

Ее невозможно было отнести к какому-либо из существующих жанров. Вся английская поэзия до «Бесплодной земли» обладала определенными повествовательными и описательными категориями. В новой поэме не было ни сюжета, ни протагониста или лирического героя, ни героя, рассказывающего драматический монолог. У поэмы не было единого стиля. Не было, казалось бы, ничего, что держало бы вместе эти разрозненные фрагменты. Она была полна символов – но к этим символам нигде не давалось ключа. Читателям и критикам были знакомы произведения, построенные на символах – «Поэма о старом мореходе» С.Т. Кольриджа или «Моби Дик» Г.Мелвилла – однако в таких произведениях символы соотносились с сюжетом, персонажами и другими элементами повествования, и таким образом их содержание раскрывалось. В случае с поэмой Элиота этого не происходило – что моментально вызвало массу толкований. «Бесплодная земля» была некоммуникативной, сложной – намеренно сложной поэмой. Сложность, считал Элиот, является неременной чертой современной поэзии:

“It appears likely that poets of our civilization, as it exists at present, must be difficult. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into its meaning”. ³

¹ Perkins, David. *History of Modern Poetry*. - London, 1979. – p. 502.

² Leavis F.R *New Bearings In The English Poetry*. NY, 1964. – p. 76.

³ «...Похоже, что поэты нашей цивилизации, в том виде, в котором она существует сегодня, должны быть трудными для восприятия. Наша цивилизация сложна и разнообразна, и эти сложность и разнообразие, в сочетании с утонченной восприимчивостью, должны производить сложные и разнообразные результаты. Поэт должен становиться все более эрудированным, использовать все больше аллюзий, чаще идти в обход,

Кроме того, современников сбивала с толку и поражала насыщенность поэмы скрытыми цитатами из Библии, античной истории и литературы, Данте, Шекспира, Спенсера, даже Вагнера и множества других источников. Тогда многим это казалось просто плагиатом. Позже стало очевидно, что Элиот чутко предугадал интертекстуальность как важнейшее свойство современной литературы. Он не только одним из первых почувствовал неизбежность присутствия старых текстов в новых произведениях, но и весь потенциал сознательного применения чужого текста. Однако даже не это было главным. Для того, чтобы по достоинству оценить «Бесплодную землю», вовсе не обязательно досконально изучать каждый вплетенный в ткань поэмы источник. «Читатель должен постараться понять не то, откуда взяты составные части, а то, как они сочетаются в произведении»¹, – эти слова Хью Кеннера о “Cantos” в полной мере применимы и к поэме Элиота. Помимо этого, «Бесплодная земля» шокировала фрагментарностью, неоднородностью, несвязностью. Как мы уже говорили, принцип организации поэмы лежал в нелитературной плоскости. Использование элементов, приемов из других видов искусства – будь то коллаж, лейтмотив или монтаж – очень характерно для литературы модернизма². Увидев черновик «Бесплодной земли», Эзра Паунд (немало над ней потрудившийся – и удостоенный за это посвящения в начале поэмы³), назвал организацию поэмы «кинематографической». Однако авторитетные исследователи считают именно музыкальность принципом, объединяющей^{ни} поэму – о чем уже говорилось в связи с «Пруфроком»:

«Организацию «Бесплодной земли» вряд ли можно считать «метафизической», как и не назовешь ее повествовательной или драматической. Объединяющий принцип, на который нацелена поэма –

чтобы создавать или, при необходимости, разрушать значения в языке» - Eliot, T.S. *Collected Essays*, Faber, NY, 1986 – p. 289.

¹ Kenner, Hugh. *The poetry of Ezra Pound*. NY, 1968, p. 38.

² Так, например, С. Эйзенштейн говорил, что В. Маяковский пишет не строками, а кинокадрами.

³ To Ezra Pound, *il miglior fabbro* (Эзру Паунду, мастеру, лучшему, чем я).

принцип инклюзивного сознания; организацию этой поэмы как произведения искусства можно по аналогии назвать музыкальной».¹

«Бесплодная земля» с ее дезорганизацией, фрагментарностью, сочетанием мифа и шокирующего натурализма – объективный коррелят «духовной засухи»², т.е. состояния души, эпохи, человеческой природы в целом:

««Бесплодная Земля» состоит из последовательности «состояний чувств» ('states of feelings'), не имеющих фиксированного центра, но имеющих общий источник – глубины сознания одного человека».³

Отсюда и богатое мифопоэтическое измерение поэмы. Легенда о Граале, древние обряды, связанные с плодородием, противопоставлены бесплодию, опустошенности жизни. Элиот манипулирует параллелью между «мифопоэтическим прообразом и его реальным, деградировавшим двойником»⁴. Поэт при этом не идеализирует миф, понимая, что, подобно тому, как в каменных породах отпечатываются формы древних животных, миф запечатлевает только оболочку верования. Однако миф все же хранит память о целостном бытии, поэтому интерес к мифу – симптом духовной засухи, поиск центра, основы. Но вряд ли миф рассматривается поэтом как решение: мифологические аллюзии в поэме слишком хаотичны, отрывисты, смешаны; сам Элиот в конце поэмы говорит:

These fragments I have shored against my ruins...

В таком виде мифологические элементы скорее служат как «дополнительное (и универсальное) измерение человеческой жизни», или как объективный коррелят чувства потерянности, утраты идеала, «трагической дискретности

¹ Stead C.K. The New Poetics: Yeats To Eliot. – Harmondsworth, 1969, p. 164

² Зверев А.М. Модернизм в литературе США. – М., 1979, стр.80.

³ Stead, C.K. The New Poetics: Yeats To Eliot. – Harmondsworth, 1969, p. 150

⁴ Зверев А.М. Модернизм в литературе США. – М., 1979, стр.81.

духовного опыта»¹. Так, вторая глава открывается безошибочно угадываемой аллюзией на шекспировскую Клеопатру:

The Chair she sat in, like a burnished throne...

Однако дальше вырисовывается образ женщины с больными нервами. Древний миф плодородия искажается в ней, словно в кривом зеркале: в эпоху нежеланных детей и мучительных родов «Клеопатра» выглядит старухой в тридцать один год:

You ought to be ashamed, I said, to look so antique.

(And her only thirty one).

I can't help it, she said, pulling a long face,

It's them pills I took to bring it off, she said.

(She's had five already, and nearly died of young George).

The chemist said it would be all right, but I've never been the

same.

You are a proper fool, I said...

What did you get married for if you don't want children?

Последнюю строку («Зачем ты вышла замуж, если не хочешь детей?») можно прочитать шире. «Бесплодная земля» – поэма об утраченной духовной сути вещей, голос из “пустых резервуаров и иссякших колодцев”. Это и беременность без радости материнства, и суеверие вместо веры (мадам Сосострис из первой главы), как в третьей главе, близость без любви:

The time is now propitious, as he guesses,

The meal is ended, she is bored and tired,

Endeavours to engage her in caresses

¹ Зверев А.М. Модернизм в литературе США. – М., 1979, стр.82.

Which still are unproved, if undesired.
Flushed and decided, he attacks at once;
Exploring hands encounter no defence;
His vanity requires no response,
And makes a welcome of indifference...

Усталость и безразличие, тщеславие и скука – настроенные этой жалкой любовной сцены. Позже в этом фрагменте появится слово “automatic”, и оно, пожалуй, лучше всего характеризует сцену. Фигура Тиресия, слепого прорицателя, «старика со сморщенной женской грудью», в каком-то смысле подчеркивает безысходность ситуации:

...And I Tiresias have foresuffered all
Enacted on this same divan or bed...

Тиресий – дантевский Вергилий в кривом зеркале – свидетельствует о том, что бесплодная земля – не диагноз эпохи, а болезнь человечества. В отличие от Паунда Элиот не идеализирует прошлое, в отличие от Йейтса у него нет прекрасной Византии. Возможно, именно это понимание вечной ущербности, неполноценности человеческой природы позже помогло Элиоту принять христианство. Однако во время написания поэмы выбор еще не был сделан (поэт колебался между христианством и буддизмом). И тем не менее в четвертой главе напряженное ожидание дождя в пустыне наполнено именно религиозным содержанием; через всю главу тревожными намеками проходит распятие (“материнский плач”) и воскресение Христа (“Кто он, шагающий рядом с тобой?”); в городе, к которому шагают “толпы со скрытыми лицами”, сразу узнается Иерусалим. Словами из Упанишад гремит гром – дождь еще не начался, но в поэме в первый раз появляется призрак надежды:

I sat upon the shore

Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?

Несмотря на «принцип монтажа», на кажущуюся несвязность эпизодов, внутри поэмы действуют ассоциативные и символические связи. Например, четвертая глава, «Смерть от воды», с одной стороны, перекликается с пророчеством из первой главы («бойся смерти от воды»), а с другой – раскрывает интересную интерпретацию смерти. В шекспировской «Буре», на которую в поэме есть аллюзии, Ариэль говорит о смерти как о “sea-change” – т.е. преображении. Финикийец Флеб из четвертой главы также переживает преобразование, “проходит стадии зрелости и юности”. Этот образ смерти соотносится и с другими: слова Сивиллы в эпиграфе, толпы живых мертвецов на Лондонском мосту в первой главе, “прорастающий труп”, зарытый в саду мистера Стетсона, “крысиная аллея, где мертвецы потеряли кости” и т.п. Еще пример – лиловый свет сумерек в третьей и в последней главах (“violet hour”, “violet air”). А вот как через всю поэму проводится идея пустоты, разрозненности с помощью слова «ничто» (курсив наш):

в первой главе:

- Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden...
I was neither
Living or dead, and *I knew nothing*.

во второй главе:

‘What is that noise now? What is the wind doing?’
Nothing again nothing.

‘Do

‘You know nothing? Do you see nothing? Do you

'Nothing?'

в третьей главе:

I can connect

Nothing with nothing.

Причем вряд ли можно говорить об осмысленных соответствиях, скорее эти связи суггестивны, ассоциативны, они создают у читателя тревожное ощущение: читатель пытается найти в поэме именно логические связи, но они будто ускользают из рук. Хороший пример такого “нагнетания” есть в последней главе:

Who is the third who always walks beside you?

When I count, there are only you and I together

But when I look ahead up the white road

There is always another one walking beside you...

В «Бесплодной земле» нет ни одного полностью прорисованного персонажа. Мадам Сосоотрис, мистер Евгенидис, машинистка и ее клерк, Тиресий или Флеб - эти образы так же призрачны (unreal), как и город в поэме: они перетекают друг в друга. Термин «система персонажей» просто неприменим к поэме – скорее можно говорить о точках зрения. В эссе «Поэты-метафизики» Элиот теоретически обосновывает этот прием:

“When a poet’s mind is perfectly equipped for its work, it is constantly *amalgamating disparate experience*; the ordinary man’s experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter,

or with the smell of cooking; *in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes*".¹

Задача поэта – в «амальгамировании разрозненного опыта», из всех призрачных персонажей складывается «психологическая тотальность» поэмы.

Язык «Бесплодной земли» столь же неоднозначен и сложен, как и содержание поэмы. Несмотря, например, на незавершенность, смешение персонажей (точек зрения), Элиоту достаточно пары штрихов для создания очень конкретного, порой натуралистичного портрета. Порой это одна – две фразы (часто – в скобках) или реплика в диалоге. Вот, например, «выход» мадам Сосоотрис:

Madame Sosostris, famous clairvoyante,
Had a bad cold, nevertheless
Is known to be the wisest woman in Europe...

Ирония, снижающая образ «знаменитой ясновидящей», заключена в единственном слове «тем не менее». Похожий прием применяется и дальше:

I do not find
The Hanged Man. Fear death by water.
I see crowds of people, walking round in a ring.
Thank you. If you see dear Mrs Equitone,
Tell her I bring the horoscope myself:
One must be so careful these days.

Здесь тот же эффект снижения, ощущение, что за такой «духовностью» скрывается пошлость, возникает благодаря внезапному «спасибо» и

¹ Eliot, T.S. *Collected Essays*, Faber, NY, 1986 – p. 287 (курсив наш).

следующими за ним словами («если вы увидите любезнейшую миссис Эквитон...»), что моментально придает «пророчеству», мягко говоря, бытовую окраску.

Похожую технику Элиот применяет и для пейзажей или окружающей обстановки – будь то ветхозаветная пустыня, лондонский паб или долина Ганга. В зависимости от содержания эпизода Элиот не только меняет размер или словарь – он варьирует стиль в целом. Вот, например, пустыня из первой главы:

Only

There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust.

Именно стиль отрывка создает ассоциацию с ветхозаветными пророками. На Ветхий Завет указывают и образы – «красная скала», «страх в пригоршне праха» – и, еще больше, повторения, параллелизм, медленный и строгий ритм фрагмента. А теперь рассмотрим описание комнаты машинистки:

The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
Her stove and lays out food in tins.
Out of the windows perilously spread
Her drying combinations touched by sun's last rays,
On the divan are piled (at night her bed)
Stockings, slippers, camisoles, and stays...

Это совсем другой язык: мелкие натуралистические детали (остатки завтрака, сваленное на диван белье) создают эффект присутствия в крошечной, бедной

комнате. Далее происходит интересная вещь: свободный стих, которым начинается отрывок, как бы постепенно втискивается в четкий ямб с регулярной рифмой:

She turns and looks a moment in the glass,
Hardly aware of her departed lover;
Her brain allows one half-formed thought to pass:
'Well now that's done: and I am glad it's over'.

Строгая силлабо-тоника сопровождает только сцену с машинисткой – и сразу отступает по окончании сцены. Мертвый автоматизм описываемого действия сопровождается нарочитым автоматизмом стиха. Причем это можно считать тенденцией – в той же главе есть еще один пример. «Огненная проповедь» открывается описанием Темзы – опять-таки, сочетающим натурализм и мощный мифопоэтический подтекст. Некто ловит рыбу на берегу, а за его спиной проносятся машины:

But at my back from time to time I hear
The sounds of horns and motors, which shall bring
Sweeney to Mrs Porter in the spring.
O the moon shone bright on Mrs Porter
And on her daughter
They wash their feet in soda water...

Суинни – встречающийся в нескольких произведениях Элиота персонаж, олицетворение животного начала в человеке. Как только начинается описание светской жизни «гориллы Суинни»¹, Элиот сперва пишет две строки ямбом, а потом вообще переходит на пародийное рифмоплетство.

¹ У Элиота - *Apeneck Sweeney* (*Sweeney among the nightingales*).

Однако при том, что банальная, предсказуемая силлабо-тоника ассоциируется в поэме с банальностью и предсказуемостью жизни, далеко не вся поэма написана верлибром. Элиот может очень интересно использовать рифму, как в этом примере:

The river sweats
Oil and tar
The barges drift
With the turning tide
Red sails
Wide
To leeward, swing on a heavy spar.
The barges wash
Drifting logs
Down Greenwich reach
Past the Isle of Dogs.

Вообще «Бесплодная земля» очень богата ритмически. Некоторые исследователи считают ритм (точнее – ритмы) поэмы таким же новаторством, как и остальные ее элементы:

«Настоящим доказательством оригинальности поэмы был ее ритм. Такого барабанного боя прежде никто не слышал»¹.

«Бесплодная земля» – воплощение теории органической формы: у каждой части, у каждого настроения есть свой стиль, свой ритм. В случае с Элиотом можно даже сказать, что иногда ритм может задавать настроение, обладает смыслообразующими свойствами, о чем говорил и сам поэт:

¹ С.Н. Sisson. "English Poetry 1900 – 1950: An Assessment". – London, 1971 - p. 178.

“I know that a poem may tend to realize itself first as a particular rhythm before it reaches expression in words, and that this rhythm may bring to birth the idea and the image”¹

Элиот называл это явление «слуховым воображением». Большая часть поэмы написана верлибром, однако в ней нет монотонности, она ритмически разнообразна. Для Элиота верлибр не был антитезой формы, но своего рода вызовом, стимулом для создания индивидуальной формы, уникального ритма:

“Only a bad poet could welcome free verse as a liberation from form. It was a revolt against dead form, and a preparation for the new form or for renewal of the old; it was an insistence upon the inner unity which is unique to every poem, against the outer unity which is typical. The poem comes before the form...”²

Вот, например, как начинается поэма:

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.

Весь отрывок построен на переносах, на несовпадении фразы и строки. Благодаря этому слова на конце строк получают и ритмическое, и смысловое

¹ «Я знаю, что стихотворение может сперва возникнуть в виде некоего ритма, до того, как получит словесное воплощение, и что этот ритм может подсказывать и идею, и образы».

² «Только плохой поэт может рассматривать верлибр как освобождение от формы. Верлибр был бунтом против мертвой формы, а также подготовкой к новой форме или к обновлению старой; он был необходим, чтобы подчеркнуть разницу между уникальным для каждого отдельного стихотворения внутренним единством и стандартным внешним единством. Стихотворение – прежде формы». – Цит. По: Partridge, A. C. *The Language Of Modern Poetry*. – L.: 1976 - p. 55.

ударение, выходят на передний план. Из-за переносов ритм этого фрагмента как бы спотыкается, становится тяжелым – что подчеркивает мрачный образный ряд.

Рифма в «Бесплодной земле» - в отличие от рифмованного «Пруфрока» - встречается нечасто. Она служит для того, чтобы задать некоторую инерцию восприятия, чтобы организовать стих ритмически и эвфонически, причем для этого поэту не нужно рифмовать конец каждой строки. Ту же функцию у Элиота часто выполняет параллелизм, а иногда он допускает в свою богатую палитру элементы силлабо-тоники:

After the torchlight red on sweaty faces
After the frosty silence in the gardens
After the agony in stony places
The shouting and the crying
Prison and palace and reverberation
Of thunder of spring over distant mountains
He who was living is now dead
We who were living are now dying
With a little patience.

Первые три строки этого отрывка написаны ямбом, со стандартной рифмовкой, но в четвертой строке ритм меняется. Читатель ждет рифмы к слову “gardens”, но она появляется намного позже – и это неточная рифма (“mountains”). Рифмы удалены друг от друга (reverberation – patience), строки различаются по количеству стоп. В итоге отрывок замедляется к середине, выравнивается ближе к концу и затем драматично обрывается.

«Бесплодная земля» – целая эпоха в английской поэзии. В этой поэме подведен итог поискам и экспериментам, с которых началась «поэтическая революция». После «Бесплодной земли» английская поэзия изменилась

навсегда, писать, не оглядываясь на это произведение, стало уже невозможно. Однако значение этой поэмы не сводится к утверждению, провозглашению новой поэзии. По своей значимости «Бесплодная земля» встает в один ряд с произведениями Джойса и Кафки, Стравинского и Пикассо.

В 1927 году Элиот принял англокатоличество. Этот шаг стал результатом поиска «спокойной точки вращения мира»¹, личной победой Элиота над духовной засухой. Это неизбежно повлияло на его творчество: в таких произведениях, как «Пепельная среда» (*Ash Wednesday*, 1930), «Камень» (*The Rock*, 1934) или «Четыре квартета» (*Four Quartets*, 1942) перед нами предстает другой Элиот. В этих глубоких философских и религиозных произведениях поэт размышляет о времени, о покаянии, о вере. В «Квартетах» много воспоминаний, оценки прожитых лет. Одно из таких воспоминаний хочется здесь процитировать:

So here I am, in the middle way, having had twenty years –
Twenty years largely wasted, the years of *l'entre deux guerres*
Trying to learn to use words, and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure
Because one has only learnt to get the better of words
For the thing one no longer has to say, and the way in which
One is no longer disposed to say it. And so each venture
Is a new beginning, a raid on the inarticulate
With shabby equipment always deteriorating
In the general mess of imprecision of feeling,
Undisciplined squads of emotions.
(East Coker)

В этом отрывке прекрасно выражена суть творческого поиска Элиота:

¹ "...The still point of the turning world" (*Four Quartets* – *Burnt Norton*).

Итак, каждый приступ
Есть новое начинание, набег на невыразимость
С негодными средствами, которые иссякают
В сумятице чувств, в беспорядке нерегулярных
Отрядов эмоций.
(пер. А. Сергеева)

Несмотря на этот грустный парадокс, Элиот сделал невероятно много для тех, кто шел на штурм невыразимого вслед за ним. По словам Д. Перкинса, поэты 1930-х годов выросли из элиотовской пустыни. Элиот покончил с викторианством без футуристских крайностей, указав на другие традиции: так возник общий для XX века интерес к творчеству поэтов-метафизиков. Элиот, пожалуй, первым создал поэзию, в которой в полной мере ощущался XX век. Поэзия Элиота оккупировала немислимые ранее территории, отвоевала новые ландшафты и сферы жизни. Вместе с Вирджинией Вулф и Джеймсом Джойсом Элиот «взрывал» традиционную структуру, применял новую повествовательную технику, приспособливал к поэзии методы, заимствованные из других искусств. Элиот блестяще владел техникой стиха и чувством стиля, что, несомненно, было продолжено такими виртуозами, как Оден. Даже в своей борьбе с романтизмом Элиот, парадоксальным образом, оказал ему огромную услугу, заставив поэтов-романтиков XX века искать современные средства выражения, новый язык, заново переосмыслять романтическое наследие. А главное, он призывал постоянно работать над собой, совершенствоваться, не надеясь на успех, бескорыстно:

And what there is to conquer
By strength and submission, has already been discovered
Once or twice, or several times, by men whom one
cannot hope

To emulate – but there is no competition –
There is only the fight to recover what has been lost
And found and lost again and again: and now, under
conditions
That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.
For us, there is only the trying. The rest is not our business...
(East Coker)

И многие произведения Йейтса, и «Бесплодная земля» имели бы, однако, совсем другой вид, а то и вообще не появились бы на свет без одного очень важного для английской поэзии человека. **Эзра Паунд (Ezra Pound, 1885 – 1972)** родился в США, затем, в 1908 году, он появился в Лондоне – и вскоре возглавил имажистское движение. Его заслуга перед англоязычной поэзией была тройной¹. Во-первых, это был яркий, своеобразный поэт; во-вторых, критика Паунда столь же интересна, как и труды Элиота; а в-третьих этот человек оказывал бескорыстную помощь (часто финансовую) множеству других поэтов и писателей того времени. Паунд умел практически безошибочно разглядеть шедевр в разрозненных черновиках, как было с «Бесплодной землей», или подсказать направление, помочь в поиске стиля – о чем мы уже говорили в связи с Йейтсом. Невероятная эрудиция Паунда заставила Йейтса в шутку обвинить его в желании стать «передвижной альтернативой Британского музея». Это был парадоксальный художник: с одной стороны, он боготворил древнюю поэзию, европейскую и восточную, с другой – все знают его знаменитую фразу “Make it new”. Бунтарь, борец с ангажированностью и идеологизированностью искусства, угодивший в хитрую ловушку фашизма. Самый «авангардный» поэт, самый неистовый экспериментатор своего времени, Паунд, по словам Элиота, «из прошлого... извлекает то, что существенно и продолжает жить; в современности он

¹ Perkins, David. History of Modern Poetry. – London, 1979. – p. 48.

нередко улавливает только случайности»¹.

Эстетические взгляды Паунда сложились под влиянием Т.Э.Хьюма и Ф.М. Форда. Вслед за Фордом Паунд утверждает, что «поэзия должна быть написана также хорошо, как проза» - и начинается долгая борьба за «обновление и уточнение языка и слова»².

Паунд был, прежде всего, гениальным экспериментатором, катализатором литературных реакций. Правда, его идеи часто находили более удачное воплощение у других поэтов. Но именно он возглавлял инновационизм, с которого и началось обновление языка английской поэзии. На эксперименты Паунда вдохновляло не только стремление придать поэзии наибольшую выразительность, но и невероятное чувство ответственности перед языком:

“Artists are the antennae of the race, they are the registering instruments, and if they falsify their report there is no measure to the harm they will do”³.

Паунд убежден, что «современная действительность по самой своей сути враждебна культуре и неспособна породить подлинно великую поэзию»⁴. Отсюда – элитаризм, крайний эстетизм его взглядов. Словно в чужую страну отправляет Паунд свои стихи:

Go, my songs...

Go out and defy opinion.

(Valediction)

Или:

¹ Зверев А.М. «Модернизм в литературе США». М., 1979, стр.49

² Ibid., 44

³ «Художники являются антеннами расы, фиксирующими инструментами, и если они фальсифицируют свои показания, ущерб будет неизмеримым»- Ezra Pound. Polite Essays, p.116.

⁴ Зверев А.М. «Модернизм в литературе США». М., 1979, стр. 50.

Go, my songs, seek your praise from the young and the
intolerant,
Move among the lovers of perfection alone.

(Itc)

В каком-то смысле это было новым вариантом противостояния «поэта и толпы», причем Паунд, с его бунтарством и язвительностью, порой делал весьма острые выпады:

O Generation of the thoroughly smug
and thoroughly uncomfortable
I have seen fishermen picnicking in the sun
I have seen them with untidy families,
I have seen their smiles full of teeth
and heard ungainly laughter.
And I am happier than you are,
And they were happier than I am;
And the fish swim in the lake
and do not even own clothing.

(Salutation)

Паунд «всегда был в творчестве более филологом, чем поэтом»¹. Его поэзия иногда действительно носит немного искусствоведческий характер. Паунд – археолог от поэзии. В отличие от Элиота, он трактует традицию эстетически. Если Элиота интересует духовная традиция в целом, то Паунда – традиция в искусстве. Используя браунинговскую маску, Паунд не только пытается воссоздать образ мыслей, настроение далекой эпохи, но и осмыслить ее – так, Х. Кеннер называет «Подражание Сексту Проперцию» «эвристическим переводом». «Поэзия – вдохновенная математика, дающая нам уравнения человеческих

¹ Зверев А.М. Модернизм в литературе США. – М., 1979. – стр. 51

эмоций»¹, утверждал Паунд. Порой действительно кажется, что этот поэт решает задачи, вместо переменных подставляя маски и эпохи, имена и цитаты. Паунда привлекали древнеанглийский эпос и Гомер, провансальская и античная лирика, восточная поэзия; в его произведениях постоянно встречаются цитаты на греческом, итальянском, даже, как в “Cantos”, иероглифы. Паунд часто стилизует язык, что добавляет маске убедительности:

Ha' we lost the goodliest frere o'all
For the priests and the gallows tree?
Aye, lover he was of brawny men,
O' ships and the open sea...
(Ballad of the Goodly Fere)

Однако Паунд не был просто любопытным историком, коллекционером литературных стилей разных эпох. Обращаясь к каждой поэтической традиции, он преследовал единственную цель:

«Поэтическая система Паунда, разработанная на основе изучения и практического освоения поэтики трубадуров, с одной стороны, и хокку и танка – с другой, была подчинена одной задаче – добиться максимальной точности и в то же время тонкой нюансировки слова, использовать эффект его многозначности, прибегая для этого к средствам музыки и – в специфической форме – живописи»².

Отсюда понятно, что интерес к тем же китайским иероглифам и идеограммам был далеко не праздным: язык, в котором у каждого слова есть свой образ, где поэзия – череда образов без синтаксической связи в строгом смысле слова, был своего рода идеалом имажистской “чистой образности”. В таких сборниках, как “Cathay” (1915) Паунд экспериментирует с переводами из

¹ Kenner Hugh. The Poetry of Ezra Pound. NY, 1968 – p. 61.

² Зверев А.М. Модернизм в литературе США.- М., 1979ю – стр.44.

китайской поэзии, пытаюсь по-английски передать особенности восточной поэзии.

Наиболее широко и эстетические взгляды Паунда, и его пристрастия раскрыты в неоконченной поэме “Cantos”, задуманной как современный эпос. В “Cantos”, с одной стороны, открывается некое идеальное поэтическое пространство, конгенный поэту мир. Однако “Cantos” скорее похожи на развернутую «Бесплодную землю», чем на «Плавание в Византию». Сложное переплетение мифа, современных поэту событий, его литературных вкусов и даже полемики делает “Cantos” и примером некоммуникативной, сложной и интересной поэзии, и своего рода памятником эпохи.

То, что отбрасывает на имя Эзры Паунда столь сильную тень – его активное участие в фашистской пропаганде и поддержка Муссолини – несомненно, страшное заблуждение, ошибка всей жизни. Однако в этом можно увидеть – на что указывают практически все исследователи творчества Паунда – и некоторый трагизм, отчаяние, обреченность попыток противопоставить жестокому и бездушному веку красоту древнего искусства:

For three years, out of key with his time,
He strove to resuscitate the dead art
Of poetry, to maintain “the sublime”
In the old sense. Wrong from the start –

No, hardly, but seeing he had been born
In a half savage country, out of date;
Bent resolutely on wringing lilies from the acorn;
Capaneus; trout for factitious bait...

Здесь хочется вспомнить йейтсовское “Адамово проклятие” – в первой строфе сходство просто очевидно. Только вместо Мод Гони у Паунда был

свой идеал – идеал искусства, любовь к поэзии, которую не разделяло его время:

The age demanded an image
Of its accelerated grimace,
Something for the modern stage,
Not, at any rate, an Attic grace...
(Hugh Selwyn Mauberley)

Обвинив «банкиров и торгашей» в девальвации искусства, Паунд, блестящий поэт и неординарная личность, оказался в куда более зловещих рядах.

Следующее поколение – поэты 1930-х – сделает из этого свои выводы и предложит свои решения. В одной из книг Ричарда Эллманна есть замечательная аллегорическая зарисовка «трех эпох английской поэзии». XX век с его прогрессом и урбанизацией в зарисовке олицетворяет газовый завод. Эллман пишет: «Эллот смотрит на завод – и приходит в отчаянье,.. что касается Йейтса, то он, ничего не заметив, уже давно прошел мимо, размышляя о троянских башнях...» Но есть в этой зарисовке еще один персонаж – У.Х. Оден, который «расталкивая остальных, пробирается внутрь, чтобы полюбоваться на оборудование, спрашивая: “А сколько лошадиных сил в той большой турбине?”»¹. О тех, кто не боялся смотреть на заводы, кто чувствовал себя «своим» в XX веке, и пойдет речь в следующей главе.

¹ Ellmann, R. *Eminent Domain*. – NY., 1967. – p. 99.

Глава 2. «Английский» Оден.

Уи́стан Хью́ Оден (1907–1973) был «первым поэтом, пишущим по-английски, который чувствовал себя как дома в двадцатом веке»¹. При всем многообразии оценок его творчества это – первое, на что единогласно обращают внимание практически все критики и современники. При том, что Оден, разумеется, не был первым, кто осмыслил в своем творчестве жизнь человека в XX веке, его отличало отношение к своему времени – он «принимал современный мир таким, какой он есть»²

В реальности, которой Элиот и Йейтс противопоставляли свои идеалы (разные, но одинаково с этой реальностью несовместимые), Оден чувствовал себя как рыба в воде:

«Поэзия Одена вобрала в себя всю неупорядоченность своего времени, все свойственное для него многообразие языков и событий. В этом, как и практически во всем остальном, он отличался от своих предшественников-модернистов Йейтса, Лоренса, Элиота или Паунда, которые ущербному настоящему предпочитали некий абстрактный потерянный рай, где жизнь была целостной, иерархия – четкой, а большой стиль – естественным продолжением разговорного языка»³.

В его лице английская поэзия оправилась от болезненных перемен, от лихорадки рубежа веков и выработала своеобразный творческий иммунитет, позволивший ей повернуться лицом к своему времени. В урожайные для английской поэзии 1930-е, когда великие мастера Йейтс и Элиот пишут такие шедевры, как «Византия» или «Пепельная среда», когда уже звучит голос Дилана Томаса, именно Оден получает статус “major poet”, а его имя считают синонимом десятилетия. Именно этот поэт становится легендой уже в

¹ Perkins, David. *History of Modern Poetry*. – London, 1979. – p. 148.

² Ibid.

³ Auden W.H. *Selected Poems*. Ed. By E. Mendelson. - London, 1979 – p. ix

двадцать с небольшим лет¹, получает такое раннее и широкое признание, какого не видел ни один английский поэт со времен, пожалуй, Байрона. В чем же дело?

Во-первых, в отличие от предшественников, поэзия молодого Одена – дитя XX века. Она *со-временная* в полном смысле слова, то есть находится в диалоге со своей эпохой. Вслед за элиотовской «Бесплодной землей» эта поэзия изобилует заимствованиями, однако вместо Данте и Библии сюда входят в разных долях марксизм, фрейдизм, достижения научно-технического прогресса, вестерны, детективы и шпионские истории, а также политика и вообще газетные заголовки. Оставаясь «по-элиотовски» сложной, поэзия Одена все-таки не требовала от читателя специального образования. С этим связана вторая причина скорого признания Одена: ему удалось вернуть поэзии статус популярного (в хорошем смысле слова) искусства, оставаясь при этом поэтом, а не пропагандистом. Поэзия Одена с самого начала обладала чертой, отличающей ее от поэзии 1910-х и 1920-х – обращенностью к обществу. В этом смысле Оден не только воскрешает традицию классической «гражданской поэзии» конца XVIII века, но и возвращает английской поэзии характерную для викторианства обращенность к читателю. Можно говорить, что поэзия Одена «социальна», имея в виду не столько ангажированность, политизированность, социальную критику и т.п., сколько наличие аудитории, читательской среды, сообщества как необходимого условия существования этой поэзии². Поэзия возвращалась если не «в массы», то к широкому читателю, элитарности имажистского или блумсберийского толка был положен конец.

¹ A. Thwaite, 20-th century English Poetry. - London, 1978, p. 55.

² Этому вопросу посвящена целая работа Ф. Бьюэлла "Auden As A Social Poet". «Общественность», «социальность» Одена как поэта Бьюэлл понимает так: "...he is the kind of poet who needs first to have conceived of an audience for a poem, in order than to write" (Buell, F Auden As A Social Poet. New York. – p. 6)

Как и у Элиота, поэзия Одена предполагает музыкальность, однако музыкальность совершенно другого рода. Там, где у первого музыкальность – композиционный принцип, у последнего это больше связано с взглядом на роль поэзии. Элиота можно назвать симфоническим поэтом, Оден – камерным и даже песенным. Он действительно писал песни и либретто (многие из них – в соавторстве со знаменитым Бенджамином Бриттеном¹), а также использовал в поэзии такие популярные (в смысле «народные») формы, как баллада, блюз и т.п. И если музыкальность Элиота происходит из символистской теории поэзии, то корни «песенности» Одена – в национальной культуре, от древней поэзии до Роберта Бернса и традиции ‘light verse’.

Отсюда же вытекает еще одна причина популярности Одена: это специфически английский поэт. Элиот и Паунд были американцами, к тому же их вдохновение часто питалось из чуждых и даже экзотических источников – французские символисты, античность, китайская и японская поэзия. Йейтс, в свою очередь, ассоциировался с Ирландией, со сложными мифологическими и мистическими системами (при том, что ему было что сказать и о современном мире). Оден же работал в английской традиции, расставляя свои акценты. Помимо метафизиков и Поупа, интерес к которым вернул еще Элиот, Оден, с одной стороны, обратился к древней англосаксонской поэзии, а с другой – к викторианцам Томасу Гарди и Дж. М. Хопкинсу; в определенном смысле его творчество – антология, причем именно английского поэтического наследия².

Наконец, Оден был незаурядной личностью, харизматичной фигурой³. С одной стороны, он казался – гораздо больше, чем на деле – бунтарем,

¹ Mitchell, D. *Britten And Auden In The Thirties: The Year 1936*. Seattle, 1981.

² “Auden is a traditionalist ... but one who made a new choice of poetic ancestors. Hardy, Owen and Gerard Manley Hopkins among the moderns, together with ballads, folk-songs and the alliterative poets of the Middle Ages, guided him in the development of a style which was new, but in the poetic doldrums of the early thirties appeared even newer than it was”. J.M. Cohen, *Poetry Of This Age*. – London, 1966 – p. 197.

³ Литературный портрет молодого Одена можно найти в романе «Львы и Тени» Кристофера Инвервуда или в недавно переведенном на русский язык романе Стивена

провокатором (вновь напрашивается сравнение с Байроном), с другой стороны – был блестяще эрудирован в самых неожиданных областях, от тяжелой промышленности до современной психологии. В этом молодом поэте шик и высокомерие денди сочетались с трогательностью способного, но взбалмошного школьника¹. Англия, эта родина эксцентриков, не видела бунтующих поэтов со времен «желтых девяностых», Суинберна и Уайлда – и с радостью приняла Одена.

Итак, 30-е в английской поэзии – десятилетие Одена. В обиходе появляется слово “audenesque”². Одена и других молодых поэтов – Стивена Спендера, Лунса Мак-Ниса, Сесила Дэй-Льюнса – называют «Группой Одена» (“The Auden group”). Поскольку Оден, Спендер и Дэй Льюнс были выпускниками Оксфорда, эту группу иногда упоминают как «оксфордскую»³. При этом, по признанию Дэй Льюнса, эти поэты «не знали, что являются движением, пока им об этом не сообщили критики»⁴. То есть группы поэтов в собственном смысле слова, такой, как, например, имажинисты или французские сюрреалисты, на самом деле не было. Эти поэты слышали друг о друге, некоторые были знакомы, но никакого совместного творчества не было – равно как не было ни программы, ни манифестов. О «Группе

Спендера «Храм». Оба произведения построены на воспоминаниях, но не являются мемуарами в строгом смысле слова. У обоих авторов Оден фигурирует под измененным именем (например, у Ишервуда - Weston), но узнается моментально.

¹ “Rebel Laureate” – так характеризует это сочетание Ф. Дюшен (Duchene, Francois. The Case Of The Helmeted Airman. London, 1972. – p. 75).

² “The word “Audenesque” is meaningful in characterizing a certain brash flamboyance and intellectual and formal virtuosity that runs throughout Auden’s writing from his earliest, most privately eccentric work to his later attempts at explicitly public verse” – Buell, F. Auden As A Social Poet. – New York., 1973. – p. 4.

О популярности Одена свидетельствует тот факт, что в 1933 году (поэту было тогда 26 лет) Грэхэм Грин, не используя слово “audenesque” в рецензии к фильму, мог рассчитывать, что читателю поймут, о чем речь.

³ Достаточно редко, так как сразу возникает путаница с религиозным движением 19 века “The Oxford Movement”.

⁴ Cit: Spears M.K. The Poetry Of W.H. Auden: The Disenchanted Island. - Ln, 1968. – p. 81.

Одена», как часто бывает, заговорили в основном благодаря тому, что «критикам хотелось, чтобы была такая группа»¹.

Однако критиков можно понять: у этих поэтов было много общего. Во-первых, большинство молодых английских поэтов, которые начали публиковаться в конце 1920-х и в 1930-х, сложились под влиянием более-менее одних и тех же литературных факторов, черпая вдохновение из творчества «великих предшественников-модернистов – Лоуренса, Джойса, Гарди, Йейтса и Элиота, из Фрейда и Маркса и их последователей, а также из газет».² Элиот научил их изображать современный мир, но, заимствовав технику великого мастера, они не разделяли его воззрений:

«Изображать в поэзии современный урбанистический, индустриальный мир эти поэты научились именно у Элиота, однако если Элиот это делал либо ужасаясь, либо сатирически, эти поэты могли испытывать любые чувства: линии электропередач и двигатели могли быть символом надежды»³.

Кроме того, к некоторым обобщениям критиков подталкивал и новый образный ряд поэзии, и та невиданная естественность, с которой «оксфордцы» обращались в своих стихах с некоторыми достижениями прогресса:

«Новое поколение писало об автомобилях, джазовых ансамблях, диабете и масле для волос с такой привычной непосредственностью, как будто это были закаты и нарциссы».⁴

Если у предшественников прогресс ассоциировался с «процессом обезчеловечивания человека», то новые поэты видели в нем «средство раскрепощения человеческой личности»⁵.

О новом движении позволял говорить и тот факт, что с молодых поэтов заявили о себе в сборниках: первый назывался «Новые подписи» (“New Signatures”), и был издан в 1932 году Джоном Леманном в издательстве

¹ Spears M.K. The Poetry Of W.H. Auden: The Disenchanted Island. – L., 1968.

² Perkins, David. History of Modern Poetry. – London, 1979. – p. 115

³ Ibid., p 122.

⁴ Ibid.

⁵ Поинкс Г.Э. Английская поэзия первой половины XX века. – М. 1967. – стр. 68.

Леонарда и Вирджинии Вулф «Хогарт Пресс». Тогда в связи с этими поэтами еще никто не говорил о политике – в сборнике всего-навсего была представлена новая поэзия. И только вышедший через год второй сборник, «Новая страна», положил начало мифу о «Группе Одена»: сборник, начиная с предисловия, был проникнут коммунистическими идеями.

О том, насколько «левой» была поэзия «оксфордцев», необходимо сказать несколько слов. В советской критике «удельный вес» коммунизма в поэзии Одена и других поэтов той эпохи явно преувеличен, в западной – занижен. В отечественной литературе цитаты из Одена часто приводят рядом с агит-куплетами абсолютно бездарных поэтов, для которых политический эпатаж был единственным способом попасть в печать¹. Да, Оден действительно увлекался марксизмом, и это отразилось на его поэзии, однако в первую очередь он оставался поэтом, и об этом следует помнить. Оденевская муза, может, и примеряла военную форму, но уж точно осталась беспартийной, позже предпочтя всему этому англиканство. Так что коммунизм был фазой в творчестве Одена, а не творчество Одена – этапом в истории коммунистической литературы.

В 1930-е годы образованным англичанам (и не только) казалось, что их общественно-политический строй, их общество потерпело крах. Западный мир погрузился в депрессию – в прямом и переносном смысле. Наследство первой мировой войны – возникновение фашизма, экономический кризис – все это провоцировало поиск выхода, принципиального решения. Выбор Элиота – религия – казался молодым поэтам эскапистским. Они не отрицали того, что живут в «Бесплодной земле», но верили в возможность перемен: «Несмотря на то, что молодые поэты, не меньше персонажей «Бесплодной Земли», чувствовали себя лишенными традиции, общности, веры и цели и

¹ Так, например, в книге Г.Э. Понокис «Английская поэзия первой половины XX века» приводятся далеко не лучшие - но идеологически «правильные» - стихотворения МакНиса, Дэй Льюнса, Спендера, да и самого Одена.

разделяли те же эмоциональную разрозненность, отчуждение, вину, чувство тщетности и страх, они отвергали элиотовский пессимизм».¹

Этим отчасти и объясняется популярность в 1930-е марксизма и фрейдизма. Элиот рассматривал кризис гуманизма как логическое следствие ограниченности, испорченности, греховности человека – то есть эсхатологически². Вооруженные марксизмом и фрейдизмом «оксфордцы» причиной кризиса считали пагубность строя или невроз. Для них и элиотовский пессимизм был выражением «эмоциональной болезни общественного класса»³. Христианская история о грехопадении, объясняющая наличие зла в мире, сменилась на марксистскую теорию эксплуатации и фрейдистскую теорию невроза. Это значило, что общество не греховно, а больно, а болезнь можно и нужно лечить. И марксизм, и фрейдизм предлагали рецепты: революцию и психоанализ. А главное – новую систему мировоззрения, где пессимизму места не было.

Главным в этом новом мировоззрении было ощущение новизны, того, что будущее «в наших руках», что все можно изменить и вылечить. Марксизм (и фрейдизм) был тем ценен для «оксфордской школы», что позволял лихо развенчивать идеологию среднего класса, все тех же вечных филистеров. То есть на самом деле «левизна» Одена и его современников была неким подобием романтической позы. Ведь ни один из поэтов-оксфордцев, исповедовавших «левые» взгляды, не доехал, по примеру Луи Арагона, до СССР. Зато многие из них, побывав в Испании, испытали серьезное разочарование, вплотную ознакомившись с методами борьбы обеих сторон.

Повторимся, марксизм и фрейдизм предоставили для молодых поэтов 1930-х годов систему координат, которая привлекала своей новизной и

¹Perkins, David. *History of Modern Poetry*. – London, 1979. – p. 122.

²Здесь можно вспомнить слова из «Четырех квартетов»: “The whole earth is our hospital/Endowed by the ruined millionaire”(East Coker). «Разорившийся миллионер» - Адам, потерявший Рай для себя и всего человечества.

³Perkins, David. *History of Modern Poetry*. – London, 1979. – p. 122.

готовыми ответами. При этом нужно иметь в виду не столько конкретно Фрейда или Маркса, сколько некоторые идейные комплексы. Так, под «фрейдизмом» следует понимать собирательный образ: сюда входила и философия Юнга, и даже взгляды Д.Г. Лоренса; в «марксизм» входили взгляды Тойнби и т.п. Такой «фрейдизм» был, разумеется, очень неплохим поставщиком новых, свежих образов и символов, наделяя самые обыденные вещи мощным подтекстом. Что касается марксизма, то поэзия, разумеется, не рассматривалась как «оружие классовой борьбы», однако уверенность в том, что творчество способно влиять на общественное сознание, изменило отношение поэтов к поэзии:

«Стихотворение должно было теперь стать образцом обыденного сознания, повседневного языка, а поэт – просто человеком с особой профессией»¹.

Интересно, что, хотя молодые поэты часто не воспринимали всерьез содержание творчества Йейтса, его установка на поэзию как разговор, его попытки привить поэтическому языку черты языка повседневного здесь оченьгодились: мощный, отточенный, ясный и простой язык позднего Йейтса идеально подходил для «оксфордцев». Отношение же к поэзии как к «профессии» также серьезно повлияло на творчество «группы Одена»: поэты ощущали себя своего рода репортерами, отсюда и несколько отстраненная, журналистская манера у того же Одена, и его знаменитая беспристрастность.

Но не будем забывать, что Оден показал себя еще до выхода «Новой страны». Уже в сборнике «Стихотворения» (“Poems”, 1930) можно найти все отличительные черты поэтики Одена.

1. Поэтический метод У.Х. Одена. «Клиническая отстраненность».

Если убрать с обложки «Стихотворений» имя автора, может показаться, что это сборник произведений нескольких поэтов. С самого

¹ Perkins, David. History of Modern Poetry. – London, 1979. – p.123.

начала Оден поражает разнообразием – стили, формы, образы меняются из стихотворения в стихотворение. Приведем три примера:

- 1) Doom is dark and deeper than any sea-dingle.
Upon what man it fall
In spring, day-wishing flowers appearing,
Avalanche sliding, white snow from rock-face,
That he should leave his house,
No cloud-soft hand can stop him, restraint by women...¹
- 2) This lunar beauty
Has no history
Is complete and early;
If beauty later
Bear any feature
It had a lover
And is another...²
- 3) I am beginning to lose patience
With my personal relations.
They are not deep
And they are not cheep.³

Все три стихотворения без каких-либо оговорок включены в один сборник. Первое мог бы написать Хопкинс, второе – Йейтс, третье – вообще юмористическое четверостишие. У каждого из отрывков свое настроение, своя форма – свой стиль, одним словом. При этом все три примера остаются поэзией У.Х. Одена.

Создается впечатление, что Оден пользуется йейтсовской маской на уровне стиля. Если прибегнуть к метафоре из другого вида искусства, то «Стихотворения» напоминают альбом фотографий разных жанров (пейзаж,

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. – p. 55.

² Ibid, p. 52.

³ Ibid, p. 51.

портрет, постановочное фото, коллаж т.п.), которые при этом еще и выполнены в разной манере.

В «Стихотворениях» нет постоянного «я», которое можно было бы соотнести с самим поэтом. Здесь не найти и йейтсовских персонажей-марионеток. У Одена нам встречаются совершенно разные «я», но больше – загадочные «он», «мы», «они», как, например, этот герой:

Control of the passes was, he saw, the key
To this new district, but who would get it?
He, the trained spy, had walked into the trap
For a bogus guide, seduced with the old tricks.

At Greenhearth was a fine site for a dam
And easy power, had they pushed the rail
Some stations nearer. They ignored his wires.
The bridges were unbuilt and trouble coming.

The street music seemed gracious now to one
For weeks up in the desert. Woken by water
Running away in the dark, he often had
Reproached the night for a companion
Dreamed of already. They would shoot, of course,
Parting easily who were never joined.¹

Это стихотворение часто приводят, говоря о раннем Одене, что понятно: на таком примере можно рассмотреть практически все аспекты его поэтики.

В стихотворении есть действующее лицо: «обученный шпион», который пытается найти ключ к «новой территории» и попадает в ловушку, обманутый «старыми трюками». Возникает эффект наличия сюжета, причем сюжета, характерного для детективных романов или киносценариев.

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. – p. 25.

Стихотворение предполагает предысторию, события, которые традиционно должны бы предшествовать описываемой ситуации: прошлое шпиона, его задача, его противник и т.п. Но мы до конца так и не понимаем, что же случилось с героем и кто он. Однако чувство тревоги, характерное для шпионских историй напряжение возникает уже после первых строк. И с самого начала непонятно, что это за поэзия - «детективная лирика»? Ведь обычно стихотворения не начинаются с такой фразы, как «Контроль над тропами был, он думал, ключом к новому району».

Такие фразы, как та, с которой начинается стихотворение, представляют собой своеобразный стилистический намек, «штамп-символ». Штамп – потому что безошибочно указывает на свою стилистическую принадлежность (мы понимаем, откуда взяты образы шпиона, попавшего в ловушку и преданного «своими» и т.п.). Оден загадывает читателю стилистическую шараду, ловко манипулируя стереотипами читательского восприятия. Символ – потому, что, не указывая на конкретные детали, вызывает ассоциативный ряд, настроение, создает некое смысловое пространство, в котором будет разворачиваться стихотворение. Вот как автор использует этот прием дальше, во второй строфе: «они игнорировали его телеграммы./Мосты не были построены, и приближалась беда». Нам не сообщили никаких, по сути, деталей, но атмосфера тревожности нам передалась: кем бы ни был герой стихотворения, его задание провалено, а он вынужден бежать и обречен (это понятно в конце: «они, конечно, будут стрелять»).

Стоит обратить внимание на то, как Оден с помощью одного-двух слов способен спровоцировать ассоциативную реакцию, заставить читателя задуматься, самого «дописать» историю героя стихотворения. Попробуем это сделать.

Итак, некий шпион пытается проникнуть в «новый район». Он знает, как туда попасть («тропы»), но ему это не удастся – он в ловушке. Его

предали пославшие его, те, кто дал ему задание. Он не может больше прятаться и выходит в город:

The street music seemed gracious now to one

For weeks up in the desert.¹

«Музыка улиц» – богатый образ, сразу представляется оживленные тротуары. Если этот город соотносится с «новым районом» из первой строфы, мы понимаем, что наш герой находится на вражеской территории. Он больше не в силах оставаться один:

...he often had

Reproached the night for a companion

Dreamed of already.

Он предпочитает одиночеству смерть, понимая, что на новом месте ему не выжить:

They would shoot, of course,

Parting easily who were never joined.

Так за приключенческой оболочкой стихотворения начинает «просвечивать» другой, более глубокий смысл. Мы видим, как эскизно, несколькими росчерками в стихотворении обрисованы все обстоятельства, это похоже на загадку, где нам предлагают подумать и понять, что же зашифровано в стихотворении.

Стихотворение, разумеется, не о шпионе. Оно построено на современных образах (дамбы, железные дороги, станции, телеграммы), в нем действует современный персонаж, но стержень стихотворения составляет достаточно сложный комплекс, можно даже сказать – архетип. Страх перед новым и чуждым миром и при этом невозможность вернуться в старый, необратимость времени, изолированность и одиночество – вот что составляет глубинный пласт стихотворения. Возможно, это стихотворение – о

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. – p. 25.

взрослении, о переходе молодого человека в новый и враждебный мир взрослой жизни; возможно – о выборе между безопасностью одиночества и риском полюбить; может быть, перед нами вариация на старую тему «поэт и толпа». Как бы то ни было, это замечательный пример знаменитой отстраненности Одена, эффекта «отсутствия» автора в стихотворении:

«Там, где большинство поэтов предпочитают субъективный способ передачи, Оден предпочитает «идти в обход»: он предлагает читателю не чувства, а некоторые события с психологическим подтекстом, взаимосвязь которых подсказывает – но не навязывает – лежащие в их основе чувства и импульсы».¹

Этот метод – во многом продолжение элиотовской теории «объективного коррелята», которую Оден развивает и дополняет. С точки зрения фрейдизма и юнгианства мелкие и незначительные детали способны не просто создавать определенные настроения, как, например, в «Пруфроке» или «Бесплодной земле», но получать универсальное символическое значение:

«Любое явление, само по себе, обладает вселенским значением. Рука, зажигающая сигарету, объясняет все; нога, ступающая с поезда на перрон – опора всего бытия».²

С юнгианством связана и некоторая «нереальность» происходящего в стихотворениях. Оден умело пользуется поэтикой сновидений, происходящее часто кажется несвязным, отрывочным. Поэт зачастую словно имитирует процессы, происходящие на уровне подсознания, хаотичность мыслей:

Again in conversations
Speaking of fear
And throwing off reserve
The voice is nearer
But no clearer

¹Duchene, Francois. The Case Of The Helmeted Airman. – London, 1972. – p.2.

²Ibid. – p.3.

Than first love
Than boys' imaginations.

For every news
Means pairing off in twos and twos
Another I, another You
Each knowing what to do
But of no use.

Never stronger
But younger and younger
Saying goodbye but coming back, for fear
Is over there
And the center of anger
Is out of danger.¹

В приведенном примере нет ни действующих лиц, ни сюжета, ни какой-либо логики развития мысли. Тем не менее понятно, что стихотворение – о разочаровании в любви (“Each knowing what to do/But of no use” – ключевая фраза).

Развивая элиотовскую идею деперсонализации, Оден заходит дальше своего предшественника. Он создает ощущение полной отстраненности, непричастности к своей поэзии. Стихотворение разворачивается само по себе, поэт лишь изредка смотрит на происходящее – как бы заодно с читателем. Поэт никогда не является читателю как демиург или пророк. Скорее он случайный прохожий, простой собеседник. Он никогда не будет «называть вещи своими именами», предпочитая зашифровывать смысл стихотворения намеком, аллюзией, символом:

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. – p. 27.

«Мы имеем дело с типично современным поэтом, который старательно избегает «лобовой атаки» по отношению к теме, чья мысль, как правило, доносится до читателя косвенным, непрямым методом. При этом вместо философских абстракций или прямой констатации факта автор пользуется символами, элементами мифа, создает подтекст, обогащая и усложняя их действие такими приемами, как ирония, многозначность и персонификация».¹

Такой отстраненный, «косвенный» метод является не только следствием антиромантической кампании Элиота. Склад личности самого Одена также дает о себе знать. Юношеские интересы поэта – геология, медицина, психоанализ – несомненно участвовали в формировании оденовского метода «клинической отстраненности»². Оден действительно разбирался в естественных науках больше, чем, пожалуй, любой другой английский поэт; всю жизнь чуть ли не любимым его чтением были специализированные и научно-популярные журналы и альманахи³. Современник Одена, Кристофер Ишервуд, вспоминает, как сам поэт разъяснял свою программу:

«Мыслить «клинически», говорил Оден, является главным долгом поэта. Любовь больше не может казаться волнующей, романтической или даже отвратительной: она забавна. Поэт должен обращаться с ней и подобными темами, вооружившись кривой ухмылкой и парой хирургических перчаток. Поэзия должна быть классической, клинической и строгой (classic, clinical and austere)».

Самый яркий, даже несколько форсированный пример оденовского «поэтического позитивизма» мы находим в знаменитом стихотворении «Памяти Уильяма Йейтса».

He disappeared in the dead of winter:

¹ Beach J.W. The Making Of The Auden Canon. – Minnesota, 1957. – p. 4.

² Другой похожий пример – Томас Гарди. Многие специалисты утверждают, что Гарди-архитектор самым непосредственным образом повлиял на Гарди-поэта.

³ А также, по собственному признанию, детективы (см. "The Dyer's Hand").

The brooks were frozen, the airports almost deserted,
And snow disfigured the public statues;
The mercury sank in the mouth of the dying day.

O all the instruments agree

The day of his death was a dark cold day... ¹

(курсив наш)

Ощущение потери, утраты создается здесь с помощью череды образов: замерзшие ручьи, пустые аэропорты, заснеженные статуи. Автора здесь нет, но есть само ощущение глубокой, темной, тоскливой зимы, и даже «инструменты» (имеются в виду измерительные приборы) «соглашаются, что день его смерти был темным и холодным». Другой пример – из более позднего стихотворения:

He was found by the Bureau of Statistics to be
One against whom there was no official complaint.

And all the reports on his conduct agree

That, in the modern sense of an old-fashioned word, he was a saint...²

Итак, к элиотовскому «объективному корреляту» Оден добавляет беспристрастность ученого, отстраненность медика, ставящего диагноз. Эта позиция объясняет очень многое в стиле Одена. Во-первых прямым следствием такой установки является столь частая у этого поэта ирония. Причем степень ироничности, так сказать, может быть разной – от «клинической беспристрастности» по отношению к себе до острой социальной сатиры. Часто оденовская ирония имеет как бы снижающее свойство: за традиционным поэтическим образом может сразу же следовать – всегда с отменным юмором – прозаизм. Автор играет с читателем, сперва зачаровывает его, а затем, тут же, развенчивает чары:

The month was April, the year

Nineteen hundred and thirty-three

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986, p. 241.

² Auden W.H. Selected Poems. – London, 1979 – p. 85.

The place a philosopher's garden
In Oxford, the person me.
The weather was mild and sunny
As prophesied by Old Moore
I fell asleep in a deck-chair
And this is what I saw.

I found myself a seagull
Looking down on the wide blue ocean;
Directly below was a ship
Evidently in motion...¹

Последняя строка (“evidently in motion”) – отличный пример. Поэт превращается в чайку над «бескрайним голубым океаном» (штамп, конечно). Но полет мысли быстро прерывается: для начала разговорным “directly”, а затем и казенным “evidently”. Ну а в следующем отрывке поэт, поиграв с читателем, пронзает уже над собой:

So down there flew yours truly
To get a closer view
Of the ship and all her fittings
And to have a look at the crew.
He was flying the Union Jack,
And strike me dead if I'm a liar,
The name painted on her bows
Was *Wystan Auden Esquire*...

Если Элиот развенчивал романтическую позу поэта – как пророка, оракула, то Оден смахивает позолоту с самой поэзии. Мы уже говорили о том, как изменилось отношение к творчеству у поэтов 1930-х – так вот Оден, можно

¹ Auden W.H. *The English Auden 1927 – 1939*. – London, 1986, p. 130.

сказать, в авангарде этих перемен. Он будто бы говорит: «Да, это поэзия – но не более того, и нет в этом ничего особенного»¹.

Эта установка на развенчание поэзии производила тройной эффект: во-первых, с восприятием поэзии как «особой профессии» на передний план выходит ее ремесленная составляющая – примером чего служит знаменитая оденовская виртуозность, его способность овладеть любой стихотворной формой и его головокружительные лингвистические трюки, о чем речь пойдет позже.

Во-вторых в поэзии обостряется гражданское начало. Поэт больше не имеет права быть «по ту сторону добра и зла» - он отвечает не только за качество своего творчества, но и за то влияние, которое оно оказывает на читателя, так же, как рабочий отвечает за свои машины, а учитель – за своих учеников.

А в-третьих, поэзия больше не претендует на роль «персональной религии». Она теряет статус особой, почти сакральной реальности:

«Поэзия – не магия. Если уж у поэзии – как и у других искусств - и есть какая-нибудь скрытая задача, то она состоит в том, чтобы говорить правду и таким образом освободить от чар и опьянения».²

Практически всю свою жизнь Оден будет размышлять – в стихах, в статьях, в интервью – о грани, разделяющей искусство и реальность, поэзию и жизнь. Суть этой грани замечательно характеризует Люси Макдайэрмид, посвятившая проблеме соотношения творчества и религии в жизни Одена целую книгу³:

«Какой бы истинной ни была любовь, вдохновившая поэта, попав в печать, она становится ‘любовью’ [т.е. словом «любовь» - Ю.Н.]»⁴.

¹ Пародируя Шелли, Оден говорил: “‘The unacknowledged legislators of the world’ describes the secret police, not the poets”.

² “Poetry is not magic. In so far as poetry, or any other of the arts, can be said to have any ulterior purpose, it is, by telling the truth, to disenchant and disintoxicate” – McDiarmid, L. Auden’s Apologies For Poetry. - Princeton, 1990. – p. 23.

³ McDiarmid, L. Auden’s Apologies For Poetry. – Princeton, 1990.

⁴ Ibid.- p. 91.

Соотношение реального и художественного миров само по себе будет интересоваться поэта, особенно в более поздний период его творчества:

«Размышления о грани между объектом любви – неповторимым реальным существом – и сюжетом стихотворения, между именем в жизни и именем на бумаге легли в основу и поэзии, и прозы позднего Одена»¹.

Все то «настоящее», реальное, что окружает и вдохновляет поэта, выйдя из под его пера, становится словом на бумаге – и только. «Мысль печатная есть ложь». Этот грустный парадокс отличает Одена и от Йейтса, уплывающего в прекрасную, но существующую лишь для него Византию, и от Дилана Томаса, считавшего, что слова живут особой жизнью, что язык есть реальность. У авторов с подобной установкой (тут можно также вспомнить Блейка, Шелли, Уитмена) стихотворения часто имеют космогонический характер: на наших глазах рождается вселенная, субстанцией которой и является поэтический язык. Такой поэт – это поэт-пророк, поэт-маг, поэт-друид. В подобного рода поэзии подчеркнута категория денкенса: если поэт присутствует в стихотворении в качестве «Я», то находится в самом его центре, все остальные образы располагаются на более или менее удаленных орбитах. Для поэтики такого рода характерна перформативность², автореферентность, нетранзитивность языка. О таком отношении к поэтическому слову очень точно написал Ж-П Сартр:

«Поэты – это люди, которые отказываются ‘использовать’ язык... Поэт одним махом отстраняется от языка-инструмента; он раз и навсегда избрал позицию, свойственную поэтам, которые рассматривают слова как вещи, а не как знаки. Ибо двойственная природа знака позволяет нам или пройти его насквозь, как взгляд проходит стекло, и проследовать далее к обозначенной вещи, либо обратить свой взор к реальности знака и его самого считать объектом. Тот, кто говорит, находится по другую сторону слов, он возле

¹McDiarmid, L. Auden's Apologies For Poetry. – Princeton, 1990. – p.90.

²Под перформативностью понимается (по аналогии с соответствующим модусом высказывания) установка на слово (и на всю поэтику) как действие. Примеры перформативности в повседневной речевой практике – молитвы, магические заклинания, присвоение имени. Противоположность – констативность, пасивность поэтики.

объекта; поэт – по эту сторону. У первого слова – всего лишь полезные условности, орудия...у второго они – частицы природы, и потому живут на земле по ее законам, словно трава и деревья». ¹

Однако в лице Одена мы имеем дело с другим отношением к поэзии – и к поэтическому слову. Здесь за исходную точку берется внехудожественная реальность, признаваемая первичной, а поэзия представляет собой некоторый комментарий, реакцию. При этом она и осмысливается автором именно как производная от реальной жизни. В таком случае мы имеем дело с поэтом-наблюдателем, поэтом-аналитиком, поэтом-журналистом. Хорошая поэзия для него – вопрос не вдохновения, а ремесла. Этот поэт предлагает нам не свой мир, а свой взгляд на наш мир. Если в первом случае подразумевается некоторый магизм, квазирелигиозность творчества, онтологичность и преформативность слова, то во втором поэтика ориентирована на констативность. Поэт чувствует (и в нашем случае – остро переживает) границу, разделяющую реальность и произведение искусства. Там, где в первом случае акцент – на автореферентности и самоценном бытии языка, во втором поэтический язык тяготеет к обычной референтности.

При этом, утверждая что «поэзия ничего не меняет», Оден вовсе не поднимает белый флаг. Он просто предлагает свое понимание природы поэзии. Поэзия – не особая реальность, не мир идеальной соразмерности, не мистическое откровение; поэзия – игра. И очень многое в оденовской поэзии объясняется ее игровой природой: «Оден – игрок, любитель игры, для которого искусство – самая сложная, разнообразная и интересная игра, требующая высочайшего мастерства; хорошему стихотворению свойственны радость и азарт игры, требующей концентрации всех способностей, но только на время игры»².

При этом поэтику не следует путать с позицией; игровое отношение к поэзии не означает пассивного отношения к реальности. Вплоть до конца

¹ Сартр, Ж-П. Что такое литература? - СПб., 2000, стр. 14..

² Buell F. Auden As A Social Poet. – New York, 1973. – p. 172.

1930-х Оден верил, что поэзия может если и не изменить мир, то помочь читателю достичь «состояния, когда возможен разумный и нравственный выбор». Тогда сам поэт еще разделял «искусство-бегство» и «искусство-притчу», относя свое творчество ко второму виду. В 1930-е поэзия Одена часто носит характер воззвания, обращения к читателю, как в этом примере:

Shut up talking, charming in the best suits to be had in town,
Lecturing on navigation while the ship is going down.

Drop those piggish ways for ever, stop behaving like a stone:
Throw the bath-chairs right away, and learn to leave ourselves alone.

If re really want to live, we'd better start at once to try;
If we don't it doesn't matter, but we'd better start to die.¹

Однако позже, когда придет разочарование в идеалах юности, когда станет понятно, что «вылечить» общество человеку – пусть даже поэту – не под силу, Оден откажется от своей идеи «искусства-притчи». Все равно главный вклад «оксфордцев» - не в политическую жизнь своей страны, а в сборники английской поэзии. Конец 30-х и начало 40-х стали переходным периодом для поэта. Подобно Элиоту, он после долгого поиска нашел для себя идеальную систему мировоззрения, вернувшись в англиканскую церковь². Это, равно как и отъезд в Америку в 1939 году, сильно повлияло на поэзию Одена. Основные ее черты сохранились, но она покинула трибуны. «Английский» Оден был блистательным, остроумным, немного скандальным оратором, «американский» Оден стал затерянным в огромном городе мудрецом-отшельником. Поэтика раннего Одена ориентирована на устное восприятие, на чтение вслух; после эмиграции для нее характерна

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. – p. 48.

² Оден был воспитан в англиканской вере, но затем в юности отказался от нее.

письменная, эпистолярная природа, тяготение к «пассивному письменному слову»¹.

В стихотворении «Памяти У.Б. Йейтса» есть знаменитые строки, наилучшим образом характеризующие оденовскую позицию, его отношение к поэзии в конце 30-х:

For poetry makes nothing happen: it survives
In the valley of its saying where executives
Would never want to tamper; it flows south
From ranches of isolation and the busy griefs,
Raw towns that we believe and die in; it survives
A way of happening, a mouth...²

(In the Memory Of W.B. Yeats)

Однако это не «пораженчество», как может показаться. Просто смысл поэзии – не в том, чтобы что-то менять, а в том, что она «переживает тот способ, которым рождается». У поэзии все равно есть высокий смысл, поэт все равно способен на подвиг. Смысл этого подвига – в возделывании «виноградника на месте проклятия»:

Follow, poet, follow right
To the bottom of the night,
With your understanding voice
Still persuade us to rejoice;

With the farming of a verse
Make a vineyard of the curse³,
Sing of human unsuccess
In a rapture of distress;

¹ Соколов К.С. И. Бродский и У.Х. Оден: к проблеме усвоения английской поэтической традиции». Автореферат диссертации, Иваново, 2003. – с. 16

² Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. – p. 241.

³ Здесь, видимо, Оден отсылает нас к известному стихотворению Йейтса “Adam’s Curse”.

In the deserts of the heart
Let the healing fountain start,
In the prison of his days
Teach the free man how to praise.

(In the Memory Of W.B. Yeats)

И размер стихотворения, и рифма в первых двух строках отсылают нас к знаменитому «Тигру» Блейка. Это не случайно: не говоря об этом прямо, пользуясь «семантическим ореолом метра», намеком на уровне формы, Оден ставит Йейтса в один ряд с Блейком.

У Одена есть известное эссе «Народ против У.Б.Йейтса»¹. Размышление о творчестве Йейтса в нем представлено в виде сцены суда. Сперва предлагают «выступить обвинению» - и тут Йейтсу «достаётся» за элитаризм и эстетизм взглядов, снобизм, эскапизм и, конечно же, за зангрявания с «национальной идеей». Затем следует речь защиты, где утверждается, что бороться за лучшую жизнь – «задача политика, а не поэта», что «искусство – порождение истории, а не причина», и, в конце-концов, что «обвинение исходит из заблуждения, что искусство способно влиять на реальность, тогда как правда в том, джентльмены, что новое стихотворение, картина или музыка несколько не изменят материальную историю человечества». Это эссе, где, несмотря на полемичность изложения, в адвокате легко узнается сам Оден, многим показалось снисходительным и кощунственным (оно было написано после смерти Йейтса).

В заключительном отрывке стихотворения «Памяти Йейтса» говорится о благородном долге художника – «открыть целебный источник в пустыне сердца, научить человека воздавать хвалу в темнице его дней». Непонятно, разделяет эти идеалы Оден, или просто, в своей отстраненной манере, интерпретирует идеалы Йейтса, однако никакого снисхождения здесь нет – зато очевидно глубокое уважение и понимание.

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986, pp. 391 - 393.

2. Иден и темы

Творчество У.Х. Одена принято делить на два периода – до и после отъезда в Америку и возвращения в англиканство. Здесь снова напрашиваются ассоциации с Элиотом: критики были далеко не единогласны в оценке этой перемены у автора «Пруфрока» и «Четырех квартетов». Точно так же многие – специалисты и читатели – считают, что оденовская поэзия после возвращения в англиканство утратила остроту, свежесть и яркость, характерные для раннего периода. С другой стороны, такие крупные произведения, как, например, «Море и зеркало» (“The Sea And The Mirror” 1944) возникли после – и, конечно же, благодаря – этой перемене. Разумеется, Оден не перестал быть замечательным поэтом после возвращения в церковь – равно как и Элиот. Пусть ранняя поэзия Одена кажется более энергичной, более захватывающей, однако в позднем творчестве поэта это с лихвой компенсируется глубиной наблюдений и благородством, монументальностью стиля. Быть может, изменилась поза самого поэта, изменился характер «социальности» его творчества – оратор стал отшельником¹ – но никак не качество поэзии:

«Эта стадия в творчестве поэта вызвала массу толкований. В худшем случае читатели либо считали Одена марксистом, который после своего «отречения» [от марксизма] перестал писать хорошие, «настоящие» стихи, либо отвергали резкие политические произведения Одена как эпизодические, случайные по отношению к общему направлению развития его творчества (эту точку зрения Оден сам поощрял). Ни одна из этих крайностей не поможет лучше понять, как развивалось творчество Одена; пожалуй, после

¹ Как отмечает в своей диссертации К. Соколов, эта перемена прослеживается даже на уровне названий сборников: один из первых называется «Ораторы», а один из последних посвящен Клио, музе, «изображавшейся со свитком и грифельной палочкой в руке». (Соколов К.С. «И. Бродский и У.Х. Оден: К проблеме усвоения английской поэтической традиции». Автореферат диссертации, Иваново, 2003., с. 16).

«отречения» его стихи стали лучше, но это улучшение стало возможным только благодаря тридцатым с их активной социальной позицией»¹.

Итак, разумнее всего рассматривать тридцатые не в контрасте с поздним творчеством Одена, а как этап в его развитии.

Кроме того, не стоит забывать, что и в «первый период», в 1930-е поэзия Одена заметно менялась. Тридцатые ассоциируются с ангажированной поэзией – но первый сборник Одена отношения к политике не имеет. А произведения середины 1930-х, в свою очередь, достаточно далеки от того, с чего Оден начинал. Однако некоторые тенденции в выборе тем можно проследить и даже в самых ранних, написанных в конце 1920-х годов произведениях поэта.

В стихотворениях, вошедших в первый сборник, достаточно трудно говорить о каком-либо четком идейном или тематическом единстве. Пожалуй, объединяющим фактором выступает только настроение. Весь сборник проникнут какой-то неявной тревогой, чувством потерянности, утраты, одиночества. Эти стихи – своеобразные хроники, зарисовки «Бесплодной земли»:

Consider this and in our time
As the hawk sees it or the helmeted airman:
The clouds rift suddenly – look there
At cigarette-end smouldering on a border
At the first garden party of the year.
Pass on, admire the view of the massif
Through plate-glass window of the Sport Hotel;
Join there the insufficient units
Dangerous, easy, in furs, in uniform
And constellated at reserved tables
Supplied with feelings by an efficient band

¹ Buell, F. Auden As A Social Poet. - New York., 1973 – p. 2.

Relayed elsewhere to farmers and their dogs
Sitting in kitchens in the stormy fens...¹

(XXX)

Стихотворение начинается по-оденовски оригинально: нам предлагают взглянуть на современный мир с высоты птичьего полета («как это видит ястреб или летчик в шлеме»). Оден пользуется ярким кинематографическим приемом – облака расступаются, и сразу – крупный план («окуроч, дымящийся на ограде»). Следующий «кадр» - сцена в отеле, и здесь уже возникает это ощущение какой-то опустошенности: «недостаточные единицы [имеются в виду обедающие в ресторане отеля]/Опасные, спокойные, в мехах, в униформе/ Созвездиями сидящие за зарезервированными столиками». Перед нами галерея «полых людей», которых «снабжает чувствами...оркестр».

Дальше в стихотворении тема развивается, перед нами персонаж, похожий на клерка из «Бесплодной Земли»:

Financier, leaving your little room
Where the money is made but not spent,
You'll need your typist and your boy no more;
The game is up for you and for the others,
Who, thinking, pace in slippers on the lawns
Of College Quad or Cathedral Close,
Who are born nurses, who live in shorts
Sleeping with people and playing fives
Seekers after happiness, all who follow
The convolutions of you simple wish
It is later than you think; nearer that day
Far other than that distant afternoon
Amid rustle of frocks and stamping feet

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. – p. 46.

They gave the prizes to the ruined boys.
You cannot be away, then, no
Not though you pack to leave within an hour,
Escaping humming down arterial roads:
The date was yours; the prey to fugues,
Irregular breathing and alternate ascendancies
After some haunted migratory years
To disintegrate on an instant in the explosion of mania
Or lapse for ever into a classic fatigue.

Однако есть здесь нечто, решительным образом отличающее эту сцену от подобных сцен у Элиота. Финансист, покидающий «комнатку, где деньги делают, но не тратят», а также все остальные «искатели счастья» из приведенного отрывка изображены с почти элиотовским натурализмом. Но там, где Элиот безучастен, пассивен, у Одена звучат грозные нотки: «Игра закончена для тебя и для других....Уже позже, чем вы думаете». Если в «Бесплодной земле» Элиот и видит возможность изменить мир, то эта возможность – в другом измерении. Оден же, о чем говорилось, считает современное ему общество больным – и пытается атаковать болезнь и тех, заражает ей общество:

Do not imagine you can abdicate;
Before you reach the frontier you are caught;
Others have tried it and will try again
To finish that which they did not begin:
Their fate must always be the same as yours,
To suffer the loss they were afraid of, yes,
Holders of one position, wrong for years.
(XXVIII)

Таким образом в поэзии Одена намечается некоторое противостояние: общество, больное и не желающее знать о своей болезни, охваченное ложью и стагнацией, и противоположность – неявная, очень абстрактная (часто она не присутствует в стихотворении, часто – лишь подразумевается) фигура героя, противостоящего этому обществу. Причем это не герой в обычном понимании, а некий комплекс идей, находящий каждый раз новое воплощение. С одним таким воплощением мы уже имели дело, когда разбирали стихотворение о шпионе. Другие воплощения – столь частый у раннего Одена мотив боевых действий и приключения (будь то шпионские истории или «сагаобразные» странствия).

Это противостояние объясняет «марксизм» Одена. Ближе к середине 30-х личный миф сменится более осознанной гражданской позицией. Та Англия, в которой он живет, ему отвратительна:

England our cow

Once was a lady – is she now?

Для преодоления кризиса, для исцеления общества «недостаточных людей» необходима некая решительная трансформация. Однако революция в оденовском понимании имеет очень мало общего с историческими революциями XX века. Революция по Одену скорее напоминает Блейка и его пророческие поэмы. Политическая составляющая революции интересует Одена постольку, поскольку изменение политического строя коснется главного – человеческого сердца:

«Революция, как ее представлял себе Оден, ни в коем случае не была чисто политической; поэт мечтал о перемене в сердце каждого, увеличенной до массового масштаба (an individual change of heart magnified to mass proportions)»¹.

«Изменение сердца» – переворот, который готовит молодой Оден. Такая революция носит никак не политический, а этический и даже духовный характер. В первом сборнике есть одно важное стихотворение, где изложена

¹Buell, F. Auden As A Social Poet. - New York, 1973. – p. 198

своего рода «программа» оденовской революции, то, *как* должно измениться сердце. Но любопытно то, что это стихотворение – не речь с трибуны, а молитва:

Sir, no man's enemy, forgiving all
But will his negative inversion, be prodigal:
Send to us power and light, a sovereign touch
Curing the intolerable neural itch,
The exhaustion of weaning, the liar's quinsy,
And the distortions of ungrown virginity.
Prohibit sharply the rehearsed response
And gradually correct the coward's stance;
Cover in time with beams those in retreat
That, spotted, they turn though the reverse were great;
Publish each healer that in city lives
Or country houses at the end of drives;
Harrow the house of the dead; look shining at
New styles of architecture, a change of heart.¹

Оден начинает стихотворение со слова “Sir”, однако обращено оно не к человеку. Снова шарада для читателя: искушенный любитель поэзии должен знать, что так знаменитый религиозный поэт Дж.М. Хопкинс в своих стихах обращался к Богу. Итак, перед нами – молитва. О чем же просит Оден? «Пошли нам силу и свет...прикосновение, исцеляющее невыносимый нервный зуд...запрети заученные ответы и постепенно исправь походку труса...опубликуй каждого целителя, живущего в городе или в деревенском домике в конце дороги... посмотри, сияя, на новую архитектуру, на изменение сердца». Понятно, что с такой «программой» говорить о серьезном марксизме не приходится.

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. - p. 36.

Молитвенная просьба «исцелить нервный зуд» подводит нас к фрейдизму (а точнее, его элементам) у Одена. Мы уже сталкивались с отрывками, где поэт обрушивается на больное общество. Эта болезнь - невроз, «воля к смерти», причины ее – подавляемые желания, ложь, лицемерие. Противопоставляются ей искренность, смелость и чистота сердца. А также гармония с желаниями, «здоровое» их удовлетворение – скорее уже в духе Д.Г. Лоуренса, чем Фрейда. В тот период Оден увлекался околону научными (а часто – псевдонаучными) теориями психоанализа, согласно которым психическое состояние человека влияет на его физическое здоровье. На практике это выражалось в искренней вере в то, что ложь, подавляемые желания, страхи и т.п. могут служить прямой причиной и насморка, и инфаркта.

Пожалуй, наиболее яркое и полное воплощение этот характерный для раннего Одена комплекс получил в образе летчика из второго сборника поэта «Ораторы» (“The Orators”, 1931). «Дневник летчика» - одна из частей сборника, весьма оригинальная по форме. Помимо стихотворных фрагментов, здесь есть и большие отрывки прозы, и даже психологические тесты – рисунки (в смысле формальной организации это напоминает блейковское «Бракосочетание Рая и Ада»: там мы тоже находим прозаические отрывки и жанровые «вставки», только у Блейка это афоризмы «Пословиц ада»). Мы сталкиваемся не только с героем-летчиком, но и с персонифицированным врагом. Это несколько похоже на средневековую аллегория, однако методы, которые предлагает поэт для распознавания врага, явно заимствованы из психологии.

Борьба летчика с врагом носит все тот же привычный для раннего Одена характер сна или фантазии. При этом поэт пользуется излюбленной метафорой боевых действий, в дневнике летчика много военных терминов. Но нам так и не удастся понять, кто же на самом деле Летчик и его враг – настолько эксцентрично, нелогично, странно изображает поэт эту схватку. Вот, к примеру, некоторые черты Врага:

Three enemy traits – refusal to undress in public – proficiency in modern languages – inability to travel back to the engine.

Three enemy occupations – playing cards – collecting – talking to animals.

Three terms of enemy speech – I mean – quite frankly – speaking as a scientist.

Three signs of an enemy letter – underlining – parentheses in brackets – careful obliterations of canceled expressions.

Three enemy questions – Am I boring you? – Could you tell me the time? – Are you sure you're fit enough?¹ (и т.п.)

Совершенно очевидно, что за такими характеристиками стоит увлечение психоанализом. Однако фигура врага остается загадкой. Одни специалисты полагают, что «Дневник летчика» - развернутая метафора внутренней борьбы поэта, другие – что летчик, как и шпион из первого сборника – юный герой, вступающий в черствый взрослый мир, который собирательно и назван врагом. На наш взгляд, добиваться истолкования «Дневника» бессмысленно. Во-первых, Оден более чем достаточно владел самыми разными поэтическими способами выражения и при надобности мог выразиться крайне ясно, как в сатирических стихотворениях или в эссе. А во-вторых, «Дневник» и замечателен тем, что является безудержной, эксцентричной фантазией, а также примером оригинальности, яркости стиля раннего Одена.

Анализируя образ летчика, мы сталкиваемся с довольно интересным парадоксом. Одинокий, но при этом возвышенный (в том числе и в буквальном смысле), летчик обладает достаточно стандартными чертами

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. – p. 71.

романтического героя. Сама профессия, как известно, всегда была окружена романтическим ореолом, ассоциировалась с героизмом (вспомним Экзюпери). Так вот Оден, при всем антиромантизме своей поэтики, пользуется романтизированным образом летчика: он одинок в небе, постоянно рискует жизнью, бросается в неизведанное – чем не Манфред, только в кожаной куртке и шлеме? При этом современники в образе летчика, разумеется, видели самого Одена, и таким образом, повторимся, молодой Оден являл собой занятный парадокс: поэт, чья личность была, безусловно, романтизирована (бунтарь и даже революционер), но чья поэзия романтизм отвергала.

Тот идейный комплекс, о котором мы говорили, характерен не только для ранних произведений поэта. Однако позже к этому комплексу добавится другая – куда более глубокая – тема. Можно сказать, что с нее и начались перемены, которые привели поэта к окончательному принятию христианства.

Тема любви с самого начала присутствует в стихотворениях Одена. Эти стихотворения можно было бы выделить в отдельный сборник: они отличаются от прочих – они легче, изящнее, даже в смысле языка, строфы, размера. Кроме того, их объединяет примерно одно и то же чувство. Грусть и ирония – такова тональность оденовского мотива несовершенства, непостоянства, ранимости и вместе с тем жестокости любви:

Love by ambition
Of definition
Suffers partition
And cannot go
From yes to no:
For no is not love, no is no,
The shutting of a door
The tightening jaw

A conscious sorrow,
And saying yes
Turns love into success..¹.

Обратим внимание, что Оден даже в этих ранних (1929 год) стихах подчеркивает грань между идеальной любовью и любовью-эгоизмом («любовь не может сказать нет..., ведь нет – это не любовь, нет – это нет»). В любовной лирике постоянно звучит мотив неуловимости, мимолетности этого чувства:

A bird used to visit this shore:
It's not going to come any more.
I've come a long way to prove
No land, no water, and no love.
Here I am, here are you:
What does it mean? What are we going to do?²
(XXVI)

Этот отрывок – хороший пример, того, как Оден усваивает и развивает элиотовскую теорию «объективного коррелята». Необратимость потери, тоска от безвозвратно ушедшего прекрасного чувства выражены с помощью будто бы совершенно постороннего, внешнего образа:

«На этот берег прилетала птица – она больше не вернется...»

И только после этого автор прямо указывает на абсурдность, нелепость ситуации: «Вот ты, вот я: что это значит? Что нам делать?»

Но даже то, что любовь приносит разочарования, а идеализация этого чувства усиливает боль, оно необходимо поэту. Любовь – единственное, что оправдывает жизнь со всей ее разрозненностью, незначительными и банальными мелочами:

Before this loved one
Was that one and that one

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. - p. 30.

² Ibid – p. 43.

A family
And history
And ghost's adversity
Whose pleasing name
Was neighbourly shame.
Before this last one
Was much to be done,
Frontiers to cross
As clothes grew worse
And coins to pass
In a cheaper house
Before this last one
Before this loved one...¹

(XV)

Здесь поэт представляет всю жизнь как долгий путь к некоторой точке, к «этой последней любви». Дорога была трудной – «нужно было много сделать, пересекать границы в ветшающей одежде, отдавать монеты во все более дешевых домах». Позади остались «семья, история и скитания призрака». Интересно, что злоключения, описанные в прошедшем времени, отделены от денктического ('this one' по сравнению с 'that one'), временного ('last' предполагает остановку времени) и смыслового ('loved one') фокуса стихотворения повторением рефрена, многократным 'before'. Слово 'last' здесь - в каком-то смысле оденовский вариант выражения "happily ever after".

В следующем примере Оден замечательно передает состояние, когда сложно выразить чувства словами, имитируя обрывистую, несколько несвязную речь смущенного человека:

For what as easy
For what though small
For what is well

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986, p. 31.

Because between
To you simply
From me I mean...¹

За этим синтаксическим хаосом скрыто простое признание в любви. Первые три строки имитируют попытку сформировать фразу, говорящий как бы не знает, с чего начать, он либо боится, либо стесняется слова «любовь», и само признание (последние две строки) звучит неловко и трогательно.

Поэт часто говорит о любви с иронией (но, несмотря на разочарования, никогда – с цинизмом), у него есть целый ряд юмористических стихотворений о любви:

Some say that love's a little boy
And some say he's a bird,
Some say he makes the world go round
And some say that's absurd:
But when I asked the man next door
Who looked as if he knew,
His wife was very cross indeed
And said it wouldn't do...²

Однако практически через всю раннюю любовную лирику, как уже говорилось, проходит тема несовершенства любви, какой она бывает в жизни – по сравнению с некой идеальной любовью. Эту мысль Оден вкладывает в свои же уста в стихотворении, описывающем путешествие двух друзей, Одена и Кристофера Ишервуда, на пароходе:

Christofer sends off letters by air,
He longs for someone who isn't there,
But Wystan says: "Love is exceedingly rare"...³

¹Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986, p. 31.

² Ibid p. 230.

³ Ibid., p. 45.

Эта мысль о том, что «любовь необычайно редка», развивается у Одена в противоречие между любовью-эросом и любовью-агапе. «Необычайно редка» - та любовь, которая подразумевает самопожертвование, бескорыстное и безвозмездное служение ближнему, словом, та любовь, которую в древнегреческой и затем в христианской традиции и называли «Агапе». А неудовлетворенность, безжалостность, слепота и эгоизм – атрибуты совсем другой любви – любви-эроса, цель которой – не любовь к ближнему, а удовлетворение своих желаний. Такая любовь и вызывает разочарование у молодого Одена.

И различие между любовью-самопожертвованием и любовью-удовлетворением – в том, что по-настоящему «изменить сердце» и, в конце концов, противостоять злу может только бескорыстная любовь-агапе:

...Before the evil and the good

How insufficient is

The endearment and the look...¹

О том, насколько важным для Одена является это различие, свидетельствует программное стихотворение «1 сентября 1939». Дата в названии стихотворения – день вторжения фашистских войск на территорию Польши. Вокруг поэта – видимость обычной жизни, трагедия кажется бесконечно далекой (место действия стихотворения – одна из улиц Нью-Йорка). Однако это именно видимость, на деле человечество беззащитно перед катастрофой:

...we should see where we are,

Lost in a haunted wood,

Children afraid of the night

Who have never been happy or good...

А самое главное – то, что причину трагедии поэт видит именно в эгоизме, в нежелании людей стремиться к истинной любви:

...The error bred in the bone

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. - p. 245.

Of each woman and each man
Craves what it cannot have,
Not universal love,
But to be loved alone...

Тем не менее поэт не теряет надежду. В следующей строфе поэт вновь пользуется излюбленным приемом: будто из окна самолета он видит мир, погруженный во тьму:

Defenceless under the night
Our world in stupor lies;

Но даже в самую темную ночь в иллюминатор можно разглядеть огни. Эти мерцающие на земле огни – метафора надежды:

Yet, dotted everywhere,
Ironic points of light
Flash out wherever the Just
Exchange their messages:

«Ироничные точки света» - так, под покровом ночи, на беззащитной и «погруженной в ступор» Земле, посылают друг другу сигналы те, кто ищет правды (“the Just”). Они ничем не отличаются от всех прочих людей («состоящих из Эроса и праха,...окруженных отрицанием и отчаянием»), ничем, кроме этой надежды. Одним из этих огоньков хочет быть и сам поэт:

May I, composed like them
Of Eros and of dust,
Beleaguered by the same
Negation and despair,
Show an affirming flame.

Но чем может помочь поэт, когда мир вот-вот погибнет? Он может лишь выполнить свой долг – говорить правду:

All I have is a voice

To undo the folded lie,
The romantic lie in the brain
Of the sensual man-in-the-street
And the lie of Authority
Whose buildings grope the sky:
There is no such thing as the State
And no one exists alone;
Hunger allows no choice
To the citizen or the police;
We must love one another or die...
(September 1, 1939)

«Мы должны любить друг друга или погибнуть» - таков, пожалуй, итог для поэзии и мировоззрения Одена в 1930-х.

Чутко реагируя на культурное многообразие своего времени, Оден вобрал в себя все самые важные современные тенденции и объединил их в своей поэзии:

«Оден – виртуоз интеллектуальной восприимчивости. Свобода его ума основывается на умении связывать идеи из самых отдаленных областей с виртуозной непосредственностью»¹.

Поэтому новаторство Одена – не столько в создании каких-то новых концепций, а в их интерпретации. Оден – гений шанса, неожиданного контекста, эксцентричной метафоры, виртуозной стилизации. Поэзия Одена, в силу своей обращенности к читателю, полемична: он не дает ответов, предлагая публике самой делать выводы. Но, повторимся, главная заслуга Одена в том, что в его лице английская поэзия преодолела страх, пренебрежительность, даже брезгливость по отношению к XX веку, приняла его «как он есть», протянула ему руку, услышала его голос. Одену могут

¹Buell F. Auden As A Social Poet. - New York, 1973. – p.169

быть отвратительны несправедливость, лицемерие, мелочность своего времени, но он не ставит под вопрос полноценность самой эпохи; этот поэт первым посадил дерево в элиотовской пустыне – и оно дало плоды. Поэзию Одена вдохновляло его собственное время. Причем вдохновляло на написание и сатиры, и философской лирики, и «легкой поэзии».

3. Специфика образов в поэзии Одена.

Когда говорят о новизне поэзии 1930-х годов, поэзии «оксфордского движения», часто обращают внимание на изменение образного ряда поэзии. Как мы уже говорили, поэзия 30-х годов с Оденем во главе действительно поражала обилием новых образов. Дело не только в том, что эта поэзия была городской поэзией: не будем забывать, что урбанистичность не была нововведением «оксфордцев». Город как фон, как ландшафт и источник образов начал проникать в английскую поэзию еще в конце XIX века. Завершением же этого процесса стала «Бесплодная земля» Т.С. Элиота. Так что новизна поэзии 1930-х – в другом.

Город в произведениях Элиот – объективация духовного упадка человечества, метафора бесплодной земли. Нельзя не обратить внимание на болезненность, мрачность элиотовских городских пейзажей. У «оксфордцев» же – и у Одена в первую очередь – бросается в глаза естественность, с которой они пишут о машинах, улицах, парках. Меняется не суть, а отношение: новые поэты готовы к тому, что их муза посещает кабаре и водит автомобиль. Пейзаж у этих поэтов точнее было бы назвать не урбанистическим, а индустриальным. И дело здесь не столько в использовании именно городской жизни в качестве источника образов, сколько в интерпретации прогресса, в вере в силы человека и т.п. Поэзия того времени в какой-то степени мифологизировала научно-технический прогресс, «одушевляла машины»¹. И хотя такой, по выражению Л. МакНиса,

¹Понкис, Г.Э. «Английская поэзия первой половины XX века». М, 1967. – стр. 69.

«культ технического превосходства»¹ разделяли далеко не все «оксфордцы», «индустриальность» эпохи перекочевала и в поэзию.

Это в полной мере относится и к Одну, тем более если учесть его интерес ко всякого рода машинам и к естественным наукам. Поэт сам рассказывает об этом:

Long, long ago when I was only four,
Going towards my grandmother, the line
Passed through a coal-field. From the corridor
I watched it pass with envy, thought 'How fine!
O how I wish this situation mine.'
Tramplines and slagheaps, pieces of machinery,
That was, and still is, my ideal scenery...²
(Letter To Lord Byron)

И правда, «идеальный пейзаж» для Одена – пейзаж индустриальный. Однако восторгов по поводу аэропланов и тепловозов у него не найти:

Get there if you can and see the land you once were proud to own
Though the roads have almost vanished and the expresses never run;

Smokeless chimneys, damaged bridges, rotting wharves and choked
canals,

Tramlines buckled, smashed trucks lying on their side across the rails;

Power-stations locked, deserted, since they drew the boiler fires;
Pylons fallen or subsiding, trailing dead high-tension wires...³

¹ "The cult of every technical excellence..." (An Eclogue For Christmas)

² Auden W.H. "The English Auden 1927 - 1939" – London, 1986. – p. 169.

³ Ibid. – p. 48.

Заброшенные электростанции, перевернутые грузовики...на веру в прогресс это не похоже. Но это – довольно характерный для Одена пейзаж. Так что под «индустриальным пейзажем» у Одена следует понимать не утопическую картину торжества технической мысли, а полуразрушенный завод, старые и ржавые машины и т.п. Еще пример:

Who stands, the crux left of the watershed,
On the wet road between the chafing grass
Below him seas dismantled washing-floors,
Snatches of tramline running to the wood,
An industry already comatose,
Yet sparsely living...¹

Такой образный ряд («индустрия в коме») подчеркивает атмосферу упадка человека, ощущение безысходности, обреченности. Важно то, что такие картины современники Одена действительно могли наблюдать. Пусть молодой Оден далек от натурализма, мир ранних стихотворений – фантазия; однако образный ряд этой фантазии был довольно-таки реалистичным: «Поэзия Одена – поэзия кризиса, порой подчеркнута монотонная, при этом повседневность образного ряда делает ее еще более угрожающей»².

Действительно, часто стихотворения Одена разворачивается на фоне самых обычных, встречающихся каждому «декораций»:

A bus ran home then, on the public ground
Lay fallen bicycles like huddled corpses:
No chattering valves of laughter emphasized
Nor the swept gown ends of a gesture stirred
The sessile hush; until a sudden shower
Fell willing into grass and closed the day,
Making choice seem a necessary error.¹

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – L., 1986. – p. 169.

² Perkins, David. “History of Modern Poetry”, London, 1979. – p.198.

Сама по себе картина (автобус, городской парк, голоса) знакома каждому. Но одним штрихом Оден наполняет этот достаточно спокойный и «ровный» пейзаж зловещим ожиданием: велосипеды не просто лежат на газоне, они «свалены, как трупы».

По этой причине вряд ли можно говорить об Одене как о «певце прогресса». У него не найти оптимистической декламационности, характерной для некоторых представителей футуризма. С другой стороны, у этого поэта действительно много индустриальных образов, в которых безошибочно угадывается XX век. Причем поэт преобразует эти образы, осмысливает их метафорически. Вот, например, как выглядят у Одена телеграфные провода:

Metals run
Burnished or rusty in the sun
From town to town,
And signals all along are down;
Yet nothing passes
But envelopes between these places...²

«Металлы», которые «бегут...от города к городу» - так описывает Оден телеграф. А телеграмма - «несчастье», которое «заканаясь» идет по проводам:

Disaster stammered over wires...

Поэт очень редко использует такие образы просто в качестве фона. Как правило, они наделяются определенным значением. Так, например, в стихотворении «Испания 1937» поэт пишет о вызове, который бросает фашизм:

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – L., 1986. – p. 46.

². Ibid. - p. 210

Yesterday the installation of dynamos and turbines;
The construction of railways in the colonial desert;
Yesterday the classic lecture
On the origin of Mankind. But today the struggle.¹

(Spain 1937)

В этом примере «возведение динамо-машин и турбин,...строительство железных дорог» - метафора старой, мирной жизни, должна остаться «во вчерашнем дне». И, хотя стихотворение написано почти так же страстно, как йейтсовская «Пасха 1916», Оден избегает прямой характеристики довоенного времени, предпочитая раскрывать его через отдельные атрибуты (строительство турбин и железных дорог, наука – «лекция о возникновении человечества»).

Было бы большой несправедливостью по отношению к Одну сводить новизну его языка к интересу ко всякого рода техническим новинкам. Безусловно, этот интерес характерен для Одена, чья муза с одинаковым интересом изучает и поэзию Хопкинса, и учебник по психологии, и чертеж турбины. Но «современность» языка и образного ряда поэзии Одена шире: индустриальный пейзаж и термины – лишь одна из граней этой современности.

Тем не менее с техникой в каком-то смысле связан один очень характерный оденовский прием – эффект взгляда с высоты птичьего полета. Здесь одновременно можно усмотреть влияние и кинематографа (быстрая смена планов), и авиации (до изобретения воздухоплавательных средств вид на Землю сверху был человеку недоступен). Мы уже цитировали стихотворение, где Оден сам раскрывает этот прием:

Consider this and in our time
As the hawk sees it or the helmeted airman:
The clouds rift suddenly – look there
At cigarette-end smouldering on a border

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. – p. 53.

At the first garden party of the year...¹

Преимущества такого эффекта – в том, что он позволяет резко менять план, ставить рядом совершенно разрозненные эпизоды (их объединяет только точка зрения смотрящего). Этот прием можно хорошо представить в виде наблюдателя на воздушном шаре, который наводит бинокль то в одну точку, то в другую и так в своем видении объединяет, казалось бы, совершенно несвязные места, действия, события. Оден любит такую перспективу (у него много стихотворений, где, например, описывается вид из окна современного дома). Хороший тому пример можно найти в стихотворении «Памяти У. Б. Йейтса». Первая строфа заканчивается описанием дня смерти поэта («темный, холодный день»). И тут же поэт изображает совершенно другую сцену:

...The day of his death was a dark cold day

Far from his illness

The wolves ran on through the evergreen forests,

The peasant river was untempted by the fashionable quays;

By mourning tongues

The death of the poet was kept from his poems...²

(In Memory Of W.B. Yeats)

«Волки, мчащиеся через вечнозеленые леса, речка, не соблазненная модными набережными» - лишь в конце строфы мы понимаем, что так Оден описывает мир стихотворений самого Йейтса («О смерти поэта не сообщили его стихам»). И хотя этот мир – мир вымышленный, Оден здесь мыслит именно пространственными категориями («вдали от его болезни»).

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986, p. 46.

² Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986, p. 241.

И вновь «камера» или «бинокль» перенаправляются:

But in the importance and noise of tomorrow
When the brokers are roaring like beasts on the floor of the Bourse,
And the poor have the sufferings to which they are fairly accustomed,
And each in the cell of himself is almost convinced of his freedom;
A few thousands will think of this day
As one thinks of a day when one did something slightly unusual...

И перед нами снова мир повседневности – мир «важности и шума завтрашнего дня» с «ревущими как звери» брокерами, где «каждый в клетке самого себя почти убежден в своей свободе».

За такой сменой сцен улавливается некоторая оценка автора и даже нравственная позиция. Мир поэзии Йейтса и мир повседневности представлены именно ^{к «к»} две разные территории – то есть поэт в пространственных категориях осмысливает такую проблему, как земная жизнь поэта (смертного человека) и независимая от него, самостоятельная жизнь творчества. Мир поэзии остается неизменным после смерти поэта. Оден предлагает нам развернутую, «географическую» метафору; жизнь Йейтса и творчество Йейтса – две далекие друг от друга страны.

Можно привести еще один хороший пример пространственного осмысления эстетической (а в этом случае – даже этической) проблемы. В следующем стихотворении поэт рассказывает о чудесном июньском вечере:

Out on the lawn I lie in bed
Vega conspicuous overhead
In the windless nights of June;
Forests of green have done complete
The day's activity; my feet
Point to the rising moon.

Lucky, this point in time and space
Is chosen as my working place...¹

Оден подробно описывает всю прелесть отдыха на лоне природы, поэт почти счастлив – «ему повезло, что эта точка во времени и пространстве стала его рабочим местом». Однако помимо этой точки есть другие. Вместо романтической *тотальности переживания* (где душа поэта достигает созвучия с вселенной, внутренний и внешний мир связаны) перед нами – *относительность переживания* поэта «здесь и сейчас». Сам он не более чем «точка» во времени и пространстве; про то, что могут быть другие такие «точки» с другими обстоятельствами, отдыхающие в парке не желают знать:

And, gentle, do not care to know,
Where Poland draws her Eastern bow,
What violence is done...

Поэт усиливает контраст, добавляя к уже намеченному противоречию образ стены² (также, заметим, пространственный образ):

The creepered wall stands up to hide
The gathering multitudes outside
Whose glances hunger worsens;
Concealing from their wretchedness
Our metaphysical distress,
Our kindness to ten persons...

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. – p. 136.

² Стена как метафора непонимания, отчуждения часто встречается у Роберта Фроста (см., например, стихотворение “Mending Wall”). По свидетельству современников, Оден в молодости увлекался поэзией Фроста.

Два мира разделены «увитой плющом» стеной. С одной стороны стены скрывается хрупкий, но гармоничный мир тех, кто «добр по отношению к десяти» себе подобным, а с другой собираются «множества, чьи взгляды усугублены голодом». Здесь с помощью пространственной метафоры Оден указывает не только на политическую «сомнительность» такого спокойствия. Гораздо важнее здесь этическая сторона этого противоречия – имеет ли право поэт упиваться красотой летней ночи, когда в мире происходят зловещие перемены? Каков долг поэта в такой ситуации? Может ли одна точка на этой планете благоденствовать, игнорируя бедствия в других точках?

Позиция Одена, его действия (участие в борьбе с режимом Франко, выступления на антифашистских конгрессах) разумеется, давала исчерпывающий ответ на этот вопрос.¹ Куда интереснее то, что само по себе использование такой метафоры позволяло не просто, по выражению Ортеги-и-Гассета, «удлинить радиус действия мысли», но объединить мир в поэзии, увидеть его во всей целостности, избегая эгоизма и солипсизма. Оден указывает нам на относительность любой точки зрения, относительность любого «здесь и сейчас». И, повторимся, это не только эстетическая, но и этическая установка: поэт обязан помнить о существовании всего мира, о своей моральной ответственности и обязанности – говорить правду. Здесь снова можно вспомнить об «ироничных точках света», которые мерцают на фоне погруженного во тьму мира в стихотворении «1 сентября 1939». Кульминацией же такой пространственной метафоры можно место в стихотворении «Испания 1937», где жизнь (или история – персонифицированная, как часто бывает у Одена) предлагает людям, которые в страхе ждут знамения, действовать самим. Вот слова жизни, обращенные к людям:

¹ По крайней мере, до отъезда в США накануне Второй мировой войны – тогда многие расценили это как бегство.

...I am whatever you do; I am your vow to be

Good, your humorous story...

What's your proposal? To build the Just City? I will.

I agree...

I am your choice, your decision: yes, I am Spain.¹

«Я – ваш выбор, ваше решение: да, я – Испания», - отвечает людям история. И вновь пространственный образ (топоним) нагружается у Одена сложным значением. Испания в этом стихотворении становится воплощением человеческой истории, потому что Испания – совесть человечества. Надо заметить, что Оден никогда не идеализировал историю. Этот фрагмент иллюстрирует мысль Э. Мендельсона о том, что поэт видит историю как «сферу сознательного этического выбора, сделанного...с полным пониманием его последствий»². Поэтому у Одена не найти противоречия между современностью и «золотым веком», во все времена история была территорией ответственности (или безответственности) людей.

Смена точек зрения, перенос фокуса с одной точки на другую подводит нас вплотную одной из главных метафор в поэзии Одена – к метафоре карты. Карта – еще одна грань оденовского видения мира «с высоты птичьего полета». Карта часто фигурирует в стихотворениях Одена даже в буквальном смысле. Вот, например, секретному агенту показывают место, куда он должен добраться:

But now look at this map.

Here are the first- and the second-class roads,

Crossed swords for battles, and gothic letters

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986, p. 53.

² Auden, W.H. Selected Poems. Ed. By E. Mendelson, London, 1979. – p. x.

For places of archaeological interest...¹

Свою роль здесь, конечно, сыграл юношеский интерес Одена к геологии и картографии (он собирался выучиться на инженера и заниматься добычей полезных ископаемых). Однако в оденовской поэзии функция карты далеко не буквальна. Рассмотрим еще пример:

We have brought you, they said, a map of the country;
Here is the line that runs to the vats,
This patch of green on the left is the wood,
We've pencilled an arrow to point out the bay...

We shall watch your future and send our love.
We lived for years, you know, in the country...
We've wired to our manager at the vats.
The tides are perfectly safe in the bay
But whatever you do don't go to the wood.²
(Journal of an Airman)

Можно, конечно, рассматривать эту ситуацию буквально: герой стихотворения отправляется на какое-то задание и получает карту (очевидно, от местных жителей, которые «жили здесь годами»). Но опять-таки, как с большинством стихотворений раннего Одена, для буквального прочтения здесь недостаточно деталей. Кто этот герой? Зачем ему отправиться «к бочкам»? И, наконец, почему ему советуют «ни в коем случае не ходить в лес»?

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986, p. 46.

² Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986, p. 73.

Зато если рассмотреть карту как метафору судьбы, все более-менее встает на свои места. «Карта местности» - проекция судьбы героя. Недаром же те, кто дает ему карту, говорят: «Мы будем наблюдать за твоим будущим». Так же, как человек планирует свою жизнь, на карту наносится разметка. «Лес» же здесь символизирует неизведанное. Можно идти намеченным путем, где все приливы «совершенно безопасны», а в конце пути ждет предупрежденный телеграммой человек. А можно свернуть в лес, что, в конце концов, и делает герой стихотворения.

Карта, таким образом, - своего рода «инвариант» пространственного осмысления Оденем абстрактных идей. Вопрос о выборе между намеченной и проторенной тропой и лесом – вопрос смелости. Пойти в лес – значит бросить вызов и судьбе (не бояться карты), и опытным «местным жителям». Последние, конечно же, символизируют старшее поколение которое, как говорится, «учит жить».

С примерами такой «топографии судьбы» у раннего Одена мы сталкиваемся довольно часто. В начале главы мы уже разбирали стихотворение о шпионе, попавшем в западню:

Control of the passes was, he saw, the key
To this new district, but who would get it?
At Greenhearth was a fine site for a dam
And easy power, had they pushed the rail
Some stations nearer. They ignored his wires.
The bridges were unbuilt and trouble coming.¹

Обратим внимание, что, хотя карта и не фигурирует в этом отрывке, описание местности дается в топографических категориях: герой будто бы смотрит на карту и намечает на ней удачные места для дамбы и электростанции. И снова в стихотворении фигурирует «новый округ» как метафора неизведанной, новой жизни.

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. - p. 25.

С картой связан и другой характерный для Одена образ – образ границы, что особенно заметно в ранних стихотворениях. Там, где есть неизведанные и часто запретные или опасные территории, есть и границы. Познание, приобретение опыта осмысливаются Оденом как пересечение границы:

On neither side let foot slip over
Invading Always, exploring Never,
For this is hate, and this is fear...

Слова “Always” и “Never” поэт пишет с большой буквы, отождествляя эти временные понятия (всегда, никогда) с топонимами или названиями стран. Познание – «вторжение на территорию Всегда», «исследование Никогда» (по аналогии с исследованием, например, Антарктиды).

Так же вариантом этой топографической метафоры можно считать и излюбленную Оденом метафору войны. Если абстрактные понятия и идеи поэт часто наносит на карту в виде стран, городов, и районов, то противоречия между такими идеями автор раскрывает через метафору боевых действий. Так изображен, например, внутренний конфликт, лежащий в основе «Журнала летчика» (неуверенность в своих силах, одиночество перед лицом мира «других»). Здесь все произведение – развернутая метафора; здесь сталкиваются целые дивизии, осаждаются города и т.п. Но у Одена можно найти и более простые метафоры подобного рода:

Nor even the despair your own, when swiftly
Comes general assault on your ideas of safety...¹

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986, p. 64.

Сомнение, разочарование описывается как «крупномасштабный штурм». В военных терминах может осмысливаться и красота:

Let the florid music praise,
The flute an the trumpet,
Beauty's conquest of your face:
In that land of flesh and bone,
Where from citadels on high
Her imperial standards fly,
Let the hot sun
Shine on, shine on.¹

Использование военной метафоры для любви (любовь как поединок) – достаточно стандартный прием. Однако у Одена даже красота может «завоевывать лицо»; ее «знамена развиваются над страной плоти и костей» (так поэт описывает преображение жизни красотой).

Ближе к середине 1930-х, после сборника «Ораторы» (1931) такое сложное, концептуальное использование топографических, военных метафор и метафор пересечения границы будет уже менее характерно для Одена. Фантастический мир агентов, шпионов, чужих территорий и грозящей ото всюду опасности будет вытеснен более конкретными образами и задачами. Постепенно будет отступать и характерная для поэтического мира раннего Одена символичность: суггестивность, многозначность образов, заставляющая читателя ломать голову, «сновиденческий» и парадоксальный характер ранних стихов². Загадочный мир героя (шпиона, летчика) и его таинственного, но вездесущего врага, допускающий

¹ Auden W.H. "The English Auden 1927 - 1939" – London, 1986, p. 53.

² Многие исследователи полагают, что источником «загадочности» ранней поэзии Одена служит то, что она построена на образах из юношеских фантазий, из выдуманного мира. В

множество интерпретаций, сменится на более осознанную самим поэтом и доступную читателю систему взглядов. Поэт, покинув свой обособленный мир фантазии, будет больше обращаться к читателю; «враг» приобретет более узнаваемые черты: фашизм, социальная несправедливость, ложь и лицемерие. Мир ранних стихов Одена – все же дань романтизму; в дальнейшем поэт будет тяготеть к более «классической» позе – позе гражданина, исповедующего древний принцип *utile dulce*. Символичность ранней поэзии (только *dulce*) уступит место аллегорической риторичности (*utile*); поэт будет больше опираться на олицетворения и аллегории как более четкие и однозначные тропы.

И все же стремление Одена представлять отвлеченные идеи в пространственных категориях ощущается и в более зрелом творчестве. Вот, например, стихотворение 1936 года:

Underneath the abject window,
Lover, sulk no more;
Act from thought should quickly follow:
What is thinking for?
Your unique and moping station
Proves you cold;
Stand up and fold

своем романе-автобиографии “Lions and Shadows” К. Ишервуд рассказывает о своей школьной фантазии, мире под названием Mortmere. Оден позже присоединился к этой фантазии – и надо заметить, что сюрреалистичность, нелогичность ранних стихов Одена во многом обязана этому «личному мифу». Однако есть и другое объяснение этой «сложности» ранней поэзии Одена, которое предлагает все тот же Ишервуд: “When Auden was young, he was very lazy. He hated polishing and making corrections. If he didn't like a poem, he threw it away and wrote another. If I liked one line, he would keep it and work it into a new poem. In this way whole poems were constructed which were simply antologies of my favourite lines, entirely regardless of grammar or sense. This is the simple explanation of much of Auden's celebrated obscurity.” (Cit: Spears, M.K. The Poetry Of W.H. Auden: The Disenchanted Island. – L.: 1968. – p. 27)

Your map of desolation...¹

Поэт призывает несчастного влюбленного «встать и свернуть карту отчаяния». Вновь карта выступает как судьба, как метафора жизни. Еще пример:

To settle in the village of the heart,
My darling, can you bear it?²

Поселиться в «деревне сердца» - значит у Одена жить только своими чувствами. Вновь топографическая метафора – сердце как населенный пункт, как место.

Интересно, что у Одена – хотя и реже – встречаются противоположный вид метафоры, когда, например пространство изображается во временных категориях:

And lie apart like epochs from each other
- Truth in their sense is how much they can bear;
It is not talk like ours, but groans they smother –
And are remote as plants; we stand elsewhere...³

(In Time Of War, XVII)

В этом примере, изображая страдания людей, поэт говорит, что они «лежат от друга так же далеко, как эпохи».

Помимо пространственного осмысления абстрактных понятий, еще одна важная черта оденовских образов, на которую необходимо обратить внимание – их странная схематичность, «партиитивность». Очень часто для обозначения некоторых идей этот поэт либо использует лишь какую-то

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. – p. 160.

² Auden W.H. “The English Auden 1927 - 1939” – London, 1986. – p. 151.

³ Ibid. – p. 258.

деталь, подразумевающую всю идею (как в случае синекдохи), либо вообще перефразирует образ, используя фигуру, очень напоминающую кеннинг.

Рассмотрим несколько таких метонимических образов:

Now the leaves are falling fast,
Nurse's flowers will not last;
Nurses to the graves are gone,
And the prams go rolling on...¹

В последних двух строках мы имеем дело как раз с такой метафорой («Няньки ушли в могилу/ А коляски катятся дальше»). Этот сложный образ можно расшифровать как «старое поколение уходит, а новое (коляски) поколение перенимает эстафету жизни (катятся дальше)».

Еще пример:

Engines bear them through the sky: they're free
And isolated like the very rich...²
(In Time Of War, XV)

Здесь мы имеем дело с синекдохой («двигатели, которые несут их через небо» - самолет). Называя только часть образа, предлагая читателю самому реконструировать образ целиком, Оден обостряет образный ряд стихотворения лингвистической игрой (ведь можно было бы просто написать «самолет несет их по небу»).

Некоторые стихотворения Оден даже сознательно строит на синекдохе; так, в стихотворении «Казино» нет игроков – есть только их руки:

Only the hands are living; to the wheel attracted,

¹ Auden W.H. "The English Auden 1927 - 1939" – London, 1986. – p. 159.

² Ibid. – p. 257.

Are moved, as deer trek desperately towards a creek
Through the dust and scrub of the desert, or gently
As sunflowers turn to the sun.¹

Эти руки тянутся к рулетке как «колени ищут ручей...», как подсолнухи поворачиваются к солнцу».

В следующем отрывке есть примеры и специфической оденовской синекдохи, и образа-кеннинга:

...No cloud-soft hand can hold him, restraint by women;
But ever that man goes
Through place-keepers, through forest trees,
A stranger to strangers over undried sea,
Houses for fishes, suffocating water...²

Путника, отправляющегося странствовать, не может удержать «рука, мягкая как облако». Это метафора домашнего уюта (мягкие руки – женские, по сравнению с «грубыми» мужскими). Далее нам встречается перифраз «дом для рыб», который стилистически напоминает кеннинг.

Здесь надо сказать, что предки Одена происходили из Исландии, и в юности исландские саги были излюбленным чтением поэта. Поэтому такая стилизация под кеннинг не удивительна. Но еще интересней – то, как Оден применяет кеннинги к реалиям своего времени. В «Журнале летчика» есть раздел, который называется «Азбука летчика». Вот что мы там находим:

Ace- Pride of parents
 and photographed person
 and laughter in leather

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. – p. 164

² Ibid. – p. 55.

Bomb-	Curse from cloud and coming to crook and saddest to steeple
Hangar-	Mansion of machine and motherly to metal and house of handshaking
Instrument -	Dial on dashboard and destroyer of doubt and father of fact
Quiet-	Absent from airmen and easy to horses and got in the grave ¹

Интересно, что это «кеннинги наоборот». Традиционно эти фигуры использовались для того, чтобы не называть само имя; Оден же называет слово, а потом предлагает перифраз. Ассоциация с сагами здесь возникает не только из-за самих фигур, но и благодаря аллитерации. В этих кеннингах можно увидеть и более глубокий смысл: поэт, зашифровывая современные понятия древним способом, проводит параллель между героикой древних саг и героизмом летчика. В некотором смысле мы можем говорить здесь о мифологизации – но не на уровне аллюзии или символизма, а на уровне языка.

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. – p. 74.

3. Язык поэзии Одена.

Образы у Одена неотделимы от поэтического языка, используемого для их формирования. Мы уже видели, как чисто эвфоническое явление – аллитерация – может вызывать стилистические аллюзии. Вообще звучание поэзии Одена необычайно богато и разнообразно. С одной стороны сказывается влияние Хопкинса, с другой, как уже упоминалось, исландских саг. Virtuозность, с которой Оден владел аллитерацией, можно сопоставить, пожалуй, только с мастерством Дилана Томаса. При этом Оден часто обыгрывает соотношение звучание и значения, экспериментирует с поэтическим языком как «звукосмысловой материей»¹:

‘O where are you going?’ said reader to rider,
‘That valley is fatal where furnaces burn,
Younder’s the midden where odours will madden,
The gap is the grave where the tall return.’

‘O do you imagine’, said fearer to farer,
‘That dusk will delay on your path to the pass,
Your diligent looking discover the lacking
Your footsteps feel from granite to grass?’

‘O what was that bird’, said horror to hearer,
‘Did you see that shape in the twisted trees?
Behind you swiftly the figure comes softly,
The spot on your skin is a shocking disease?’

‘Out of this house’- said rider to reader
‘Yours never will’- said farer to fearer

¹ Вейдле В. О поэтах и поэзии, Paris, 1973 – стр. 141.

'They're looking for you'-said hearer to horror
As he left them there, as he left them there.¹

В этом стихотворении противопоставлены три пары образов. «Читатель и всадник», «боящийся и путешественник», «ужас и слушатель». “Rider”, “farer”, “hearer” - безусловно, положительные герои, не боящиеся отправиться в путь. Другие три персонажа – “reader”, “fearer”, “horror” – естественно, отрицательные. Они боятся риска, боятся неизведанного и пытаются запугать первых трех смельчаков. Но самое парадоксальное – в звучании этих пар. На слух “reader” и “rider”, “fearer” и “farer”, “horror” и “hearer” различаются только одним звуком (гласным). Таким образом семантика оппозиции закрепляется уже на уровне звучания. В ранней поэзии Одена много таких семантико-фонетических эффектов, звуко-смысловых трюков и фокусов. Звучание более поздней поэзии намного сдержаннее:

Simple like all dream wishes, they employ
The elementary language of the heart,
And speak to muscles of the need for joy:
The dying and the lovers soon to part...²
(In Time Of War, XXII)

Тем не менее, как видно, поэт все равно пользуется эвфоническими приемами для закрепления «ткани» стихотворения.

Особый интерес представляет **словарный состав** поэзии Одена, так как именно с лексикой часто ассоциируется «современность» этого поэта. Но здесь необходимо оговориться. Язык, на котором написаны стихотворения

¹ Auden W.H. Selected Poems. – L., 1979. – p. 20.

² Auden W.H. The English Auden 1927 - 1939 – London, 1986. – p. 260.

Одена, действительно ощущается как современный (кроме тех случаев, когда поэт этого не хочет). Но современность эта связана не с использованием терминов, сленга, не с тем, что у Одена много названий или имен, указывающих на эпоху. Ведь наряду со сленгом Оден употребляет и архаизмы. Гораздо в большей степени такой эффект производит, во-первых, приближенность языка поэзии Одена к разговорному языку, а, во-вторых, синтаксическая организация этой поэзии. Вот как характеризует язык Одена Д. Перкинс:

«В основном это была поэзия интеллектуальной беседы, «разговорная» поэзия. Точнее, она была поэтическим подражанием разговорному языку, и возвышенность, метафоричность и организованность этой поэзии была большей, чем в обычном разговорном языке, но меньшей, чем в языке, привычном для английской поэзии»¹.

Идея «поэзии как разговора» принадлежит, конечно же, не Одену. Стремление к обновлению поэтического языка, освобождению его от условностей заставляло таких поэтов, как Йейтс работать над сближением поэтического и повседневного в своем языке. Имажисты заявляли, что «поэзия должна быть написана так же хорошо, как проза». В каждом случае результат был разным, но одинаково полезным для развития поэзии. Эксперименты Йейтса не устранили границы между поэтической и разговорной речью, однако позволили ему выковать новый, мощный, энергичный стиль. Эксперименты имажистов не превратили поэзию в прозу, но пробудили ее от полудремы штампов и повторений. Точно так же обстоит дело и с Оденом. Ведь в результате перед нами не разговорная речь – перед нами все-таки поэзия. Но стиль этой поэзии не спутать ни с чьим другим.

Эффект повседневной, разговорной речи в поэзии Одена образуется на двух уровнях: лексическом и синтаксическом. Для создания у читателя нужного ощущения Одену иногда достаточно только употребить разговорный штамп:

¹Perkins David. History of Modern Poetry, London, 1979. – p. 127.

Since you are going to begin today

Let us consider what it is you do...¹

(Poems XXVIII)

Consider this and in our time...²

(Poems XXX)

Такое построение фразы характерно не для поэзии, а для несколько формальной беседы или лекции. Для усиления эффекта снижения Оден пользуется канцелярскими оборотами, казенным языком. Так ему удается и проводить свою линию развенчания поэзии, как бы заставляя ее делать «грязную работу», вплывать самые непоэтичные аспекты языка, и обмануть читательское ожидание, эпатировать публику. При слове «поэзия» читатель ждет красивого сочетания слов, необычных образов – но вместо этого звучит следующее:

Having abdicated with comparative ease

And dismissed the greater part of you friends...

Of course we shall mention

Your annual camp for the Tutbury glass workers...³

Еще неожиданнее такой язык звучит, когда Оден пишет не верлибром, а более ритмичным стихом с рифмой:

We made all possible preparations,

Drew up a list of firms,

Constantly revised our calculations

And allotted the farms,

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 - 1939 – London, 1986. - p. 44.

² Ibid. - p. 46.

³ Ibid. - p. 45.

Issued all the orders expedient
In this kind of case:
Most, as expected, were obedient,
Though there were murmurs, of course...¹

В этом примере даже тема – антипоэтична (описываются какие-то деловые процедуры), не говоря уже об оборотах вроде «как и ожидалось». Кроме того, эффект разговорности создают и частые у Одена внутренние диалоги, риторические вопросы, восклицания и т.п.:

An unknown tramp? A rich man? An enigma always
And with a buried past...

Yet on the last page just a lingering doubt
That verdict, was it just? The judge's nerves,
That clue, the protestation from the gallows,
And our own smile...why yes...²

С одной стороны, приближение поэтического языка к бытовому можно рассматривать в рамках общей установки оденовского творчества на борьбу с «привилегированностью» поэзии. Одну претил статус поэзии как обособленного мира, (храма, райского сада и т.п.) со своими законами и выразительными средствами. Суть поэзии Оден видел не в преображении, а в изображении мира; отрицая претензии искусства на обладание абсолютным, истинным видением, Оден подчеркивал его зависимость от реальности. В отличие от Мэттью Арнольда, утверждавшего поэзию как *magister vitae*, Оден часто заставляет поэзию как бы учиться у жизни. Муза, обитающая в

¹ Auden W.H. *The English Auden 1927 - 1939* – London, 1986. – p. 204.

² Ibid. – p. 26

краю телеграфных столбов, заброшенных строек и аэродромов, должна если не говорить на местном диалекте, то по крайней мере знать его. Но, с другой стороны, арготизация языка - это еще и завоевание поэзией новых земель. Словарный запас и синтаксический строй поэзии пополняются новыми «трофеями», расширяется арсенал выразительных средств. В смысле языка образцовой «поэтической атакой на повседневность» был, конечно же, Элиотовский «Пруфрок». Оден принимает эстафету, но, в отличие от Элиота, не противопоставляет разговорному языку другие языки (ведь у Элиота, особенно в «Бесплодной земле», фрагменты разговорной речи сосуществуют, например, со скрытыми цитатами из Шекспира, неоднородность языка поэмы символична). У Одена же использование разговорной речи никак не маркировано, это как бы единственный и естественный для поэзии язык:

It's no use rising a shout.

No, Honey, you can cut that right out.

I don't want any more hugs;

Make me some fresh tea, fetch me some rugs...¹

(Poems XXVI)

Это четверостишие безошибочно угадывается как «современная поэзия», правда, не только из-за языка: современна сама ситуация, психологический контекст.

Однако язык Одена не сводится к установке на разговорность, к эффекту диалога с читателем или с самим собой. Используя разговорные обороты и штампы, Оден параллельно экспериментирует с грамматикой и синтаксисом. Так, в ранних стихах много примеров параллелизма и повторений (возможно, унаследованного от Элиота, любившего этот прием):

Season when lovers and writers find

An altering speech for altering things,

¹ Auden W.H. "The English Auden 1927 - 1939" – London, 1986, p. 42

An emphasis on new names, on the arm

A fresh hand with fresh power...¹

Поэт может играть с какой-нибудь грамматической категорией (тоже наследство, на этот раз – Хопкинса с его «двойной грамматикой»):

Coming out of me living is always thinking,
Thinking changing and changing leaving,
Am feeling as it was seeing...²

Интересно, как такая, казалось бы, грамматически несвязная речь может быть богата образами. Перед нами очень интересный случай: семантика глагольной формы (-ing) работает на смысл стихотворения, автору удается с помощью нагромождения глаголов в одной и той же форме передать и протяженность мысли, и при этом ее мимолетность (семантика самих глаголов меняется, семантика протяженности действия остается). В третьей строке – характерный для раннего Одена эллипсис.

Еще пример грамматической категории, выполняющей художественную функцию:

Yet nothing passes
But envelopes between these places,
Snatched at the gate and panting read indoors...³

Здесь пассивный залог позволяет поэту подчеркнуть анонимность, одинаковость жизни тех, кто получает письма. Действующим лицом становится не получатель, а «конверты, которые хватают у ворот и, тяжело дыша, читают дома».

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. – p. 56.

² Ibid. – p. 37

³ Ibid. – p.53.

Эксперименты Одена могут приобретать и более дерзкий характер:

Doom is dark and deeper than any sea-dingle.

Upon what man it fall

In spring, day-wishing flowers appearing,

Avalanche sliding, white snow from rock-face...¹

Однако своеобразный «лингвистический бунт» этого отрывка (инверсии, эллипсис, отсутствие артиклей) объясняется очень легко: нарушая грамматические правила, ломая синтаксические связи, поэт вызывает эффект «отстранения» языка. Во-первых, «спотыкаясь» об эти нарушения, читатель задерживает внимание на образах стихотворения, пытается расшифровать их. Во-вторых, поэт таким образом стилизует современный язык под язык древней поэзии, заставляет английский звучать как другой язык.

А в следующем отрывке видно, как «вывернутый наизнанку» синтаксис может передавать авторское отношение к происходящему:

What's in your mind, my dove, my coney;

Do thoughts grow like feathers, the dead end of life;

Is it making of love or counting of money,

Or raid on the jewels, the plans of a thief?..²

Зачем же автор допускает в стихотворение два синтаксически неуклюжих, как бы идиоматически неправильных словосочетания (они подчеркнуты)? Во-первых, конечно, для интенсификации образного ряда стихотворения, наряду с достаточно ярким образом «мыслей, растущих, как перья». Но не только. Это дисгармоничное “of” (ведь норма была бы ‘making love’ и ‘counting money’) можно расценить как проявление той самой авторской клинической отстраненности. Ведь сказать ‘making of love’ – еще и значит

¹ Ibid., p. 55

² Auden W.H. “The English Auden 1927 - 1939” – London, 1986, p. 56.

уподобить любовь предмету; получается «изготовление любви». Это 'of' выражает отстраненно-ироничное, несколько презрительное отношение автора. Кроме того, повторение синтаксической конструкции ('making of love', 'counting of money') ставит любовь и «подсчет денег» в один ряд, как совершенно равноценные занятия.

4. Форма в поэзии Одена.

Первое, что поражает при анализе формы в поэзии Одена – ее многообразие. Рассматривая творчество Одена, очень трудно выбрать какое-то одно стихотворение или одну манеру в качестве типичной, характерной: «Развитие индивидуальной творческой манеры Одена крайне сложно отследить; диапазон, в котором экспериментирует этот поэт, настолько велик, что иногда возникает ощущение, что переменчивость и виртуозность – единственные константы в творчестве Одена»¹.

Оден – многоликий поэт, и в форме эта многоликость особенно заметна. В этом смысле сборники стихотворений Одена напоминают антологии – в них можно найти и классическую римскую оду, и древнеанглийскую сагу; Шекспир, Поуп, Блейк, Хопкинс, Йейтс, Оуэн, Элиот, Фрост, а также Гораций, Данте, Гете, Рильке – все эти имена приходят на ум при чтении Одена. В этой связи Э. Мендельсон говорит о творчестве Одена как о «смелой попытке подвести итог тысячелетней истории европейской литературы»².

Секрет такого многообразия – в отношении Одена к форме. Это очень важный вопрос: оденовский взгляд на форму решительным образом отличает его творчество от творчества предшественников.

¹Buell, F. Auden As A Social Poet. - New York, 1973 – p. 4.

²Auden, W.H. "Selected Poems". Ed. By E. Mendelson, London, 1979. – p. x.

Доминирующей теорией формы в английской поэзии начала XX века, как известно, была разработанная имажистами и подхваченная Йейтсом и Эллиотом теория органической формы. Форма, согласно этой теории, определяется настроением, содержанием стихотворения, а не навязывается извне. В идеале каждое стихотворение подразумевает неповторимость формы.

Оден отказывается от этой теории. Его, наоборот, интересует техническая, ремесленная сторона поэзии, а также история стихотворной формы. Форма как испытание, вызов сама по себе может быть основанием для написания стихотворения, форма способна вдохновлять. Кристофер Ишервуд так говорит об оденовской виртуозности:

«Оден всегда был и остается необычайно плодовитым писателем. Проблемы, связанные с формой и техникой, его как будто и не волнуют. Ему можно сказать: «Напиши мне, пожалуйста, балладу о достоинствах какой-нибудь зубной пасты, при этом в ней должно быть десять анаграмм имен известных политиков, а припев должен быть таким...» Через двадцать четыре часа ваша баллада будет готова – и это будет хорошая баллада»¹.

«Развенчание» особого статуса поэзии (и поэта) подразумевает обострение ремесленного и игрового начала. С формальной точки зрения оденовская поэзия – своего рода «игра в бисер»:

«Игровая природа поэзии Одена сразу проявляется в формальной стороне его стиха. Столь частое у него обращение к уже сформировавшемуся материалу – неотъемлемая часть его игры в поэзию: ему не столько необходимо творить новый материал, сколько играть с уже существующим»².

В противовес модернистской (а по сути – романтической) теории органической формы Оден предлагает антологизацию формы, заимствование и игру. Такая позиция сближает Одена с постмодернизмом, ведь сознательное заимствование формы – в некотором смысле цитата,

¹ Cit: Buell, F. Auden As A Social Poet. – New York. – p. 4.

² Buell, F. Auden As A Social Poet. – New York. – p. 124.

актуализация «чужого слова», «древних...культурных языков»¹. Кроме того, так Оден реагирует на культурное многообразие своей эпохи: на равных правах у этого поэта выступают сонет и песенки в духе мюзик-холла, поэзия абсурда и строгие оды.

Несмотря на все многообразие, можно все же выделить несколько «канонов», наиболее типичных для Одена в 1930-е годы. Первый из них исследователь творчества Одена М. Спирс очень удачно называет «нордической маской». Это стихотворения, стилизованные под древнюю аллитеративную поэзию:

Doom is dark and deeper than any sea-dingle.
Upon what man it fall
In spring, day-wishing flowers appearing,
Avalanche sliding, white snow from rock-face...²

Which of you walking early and watching daybreak
Will not hasten in heart, handsome, aware of wonder
At light unleashed, advancing, a leader of movement,
Breaking like surf on turf, on road and roof...³

С этой группой перекликается другая: стихотворения, написанные под явным влиянием Дж. М. Хопкинса (характерно только для ранней поэзии):

Eyes, unwashed jewels, the glass floor slipping, feel, know Day,
Life stripped to girders, monochrome. Deceit of instinct,
Figures, figure, form irrelevant, dismissed...⁴

¹ Косиков Г.К. Структура и/или текст»//«Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. Москва, 2000 – стр. 37.

² Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. – p. 55.

³ Ibid. – p. 35.

⁴ Ibid. – p. 21

Также можно выделить стихотворения с короткой строкой:

This lunar beauty
Has no history
Is complete and early;
If beauty later
Bear any feature
It had a lover
And is another...¹

Короткая строка, в сочетании с богатой рифмой и эллипсисом, характерна для любовной лирики у раннего Одена.

Но, пожалуй, наиболее излюбленная форма в 1930-е – сонет. Обычно в качестве прообраза оденовских сонетов называют сонеты Рильке (особенно «Сонеты к Орфею»). Такое сходство действительно есть, и не только на уровне формы. В сонетах Рильке мы становимся как бы случайными свидетелями какого-то действия, которое уже началось, мы видим лишь его часть (этот эффект подчеркивают местоимения «они», «он», т.е. загадочные и незнакомые нам действующие лица). А вот такой сонет у Одена:

They died and entered the closed life like nuns:
Even the very poor lost something; oppression
Was no more a fact; and the self-centred ones
Took up an even more extreme position

And the kingly and the saintly also were
Distributed among the woods and oceans,

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. – p. 52.

And touch our open sorrow everywhere,
Airs, waters, places round our sex and reasons;

Are what we feed on as we make our choice.
We bring them back with promises to free them,
But as ourselves continually betray them:

They hear their deaths lamented in our voice,
But in our knowledge know we could restore them;
They could return to freedom; they would rejoice.¹

Английская традиция сонета – от Шекспира до Гарди и Оуэна - также повлияла на Одена.

Занемствование формы не сводилось, тем не менее, у Одена к трафаретности, подражательству, плагиату. Напротив – поэту было интересно экспериментировать в рамках определенной заданной формы. В отношении рифмы, строки, строфы Оден сочетает академичность и экспериментаторство. Арсенал используемых этим поэтом приемов огромен.

Так, например, Оден довольно мало пишет верлибром, предпочитая варьировать ритм, удлинять или укорачивать строки:

Certainly our city – with the byres of poverty down to
The river's edge, the cathedral, the engines, the dogs;
Here is the cosmopolitan cooking
And the light alloys and the glass...²

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986. – p. 254.

² Ibid. – p.165.

В пределах одной строфы Оден может до трех раз менять количество стоп в строке:

Certain it became while we were still incomplete
There were certain prizes for which we would never compete;
A choice was killed by every childish illness,
The boiling tears among the hothouse plants,
The rigid promise fractured in the garden,
And the long aunts...

С другой стороны, если Оден пишет строгим размером, он может, например, играть с рифмой, как в этом сонете:

The fruit in which your parents hid you, boy,
Their death, is summer perfect: at its core
You grow already; soon you will not be
One of the young for whom all wish to care...¹

Там, где рифмы нет, Оден подчеркивает ритм:

Lay your sleeping head, my love,
Human on my faithless arm;
Time and fevers burn away individual beauty from
Thoughtful children, and the grave
Proves the child ephemeral...²

Это явление часто наблюдается у Одена: когда какой-то один из уровней организации стиха традиционен (классическая строфа, точная рифма, силлабо-тоника), другие становятся пространством для игры и эксперимента (с теми же ритмом, рифмой, строфой).

¹ Auden W.H. "The English Auden 1927 - 1939" – London, 1986. – p. 148.

² Ibid. – p. 207.

При этом Оден может писать совершенно стандартно с точки зрения формы. Мы уже говорили, что Оден был «песенным» поэтом, что на многие его стихи написана музыка. Так нам открывается еще одна грань оденовской виртуозности. Баллада, блюз, песенки в стиле мюзик-холла или кабаре – любые формы, старые и современные, находят применение у этого мастера. Оден был первым английским поэтом, всерьез и без иронии или снисхождения освоившим новые формы «популярного» искусства.

Подводя итог анализу творчества У.Х. Одена «английского» периода, хочется привести слова, пожалуй, лучшего исследователя творчества этого поэта, Эдварда Мендельсона о том, «самый верный способ неправильно понять Одена – читать его как модерниста».

У Одена не найти ни идеализированного прошлого, ни эскапизма, ни сложных символических и мифологических систем. Он отвергает модернистскую «органичность» формы, ему претит элитаризм модернистов. Элиот и Паунд противопоставляли упадку окружающего их мира гармонию мира поэзии, тогда как Оден искал поэзию в современности. Символизм и мифотворчество характерны лишь для самых ранних произведений Одена, позже они уступят место аллегоричности, риторичности и пониманию истории как нравственного выбора. Отказавшись от теории «органичной формы», Оден воскресил в своем творчестве тысячелетнюю традицию мировой и в первую очередь – английской поэзии, продемонстрировав жизнеспособность тех стихотворных форм, которые были списаны со счетов во время «поэтической революции». Оден изменил статус поэзии, вернув ее широкому читателю, обогатил ее язык, открыл для нее новые территории.

Но полемика с модернизмом не мешала Оденому быть его наследником. Его отличала невероятная восприимчивость к творчеству предшественников; так, в данной работе мы не раз обращали внимание на последовательность, с которой Оден развивает некоторые аспекты поэтики Элиота. И открытия

имажистов в области техники стиха, и достижения Йейтса в области языка и ритма, и эксперименты и «классицизм» Элиота нашли свое место в поэзии Одена. Этот поэт как бы резюмировал перемены в английской поэзии 1910-х – 1920-х годов; творчество Одена интересно в том смысле, что это «первое дитя» поэтической революции, на его примере можно судить о том, как новые поколения поэтов «усваивали» открытия модернистов, как изменилась английская поэзия после Йейтса, Элиота и Паунда. Одену удалось перенять и приспособить характерные черты модернизма (в области версификации, специфики образов и т.п.) для создания новой по духу поэзии.

Глава 3. Поэзия Дилана Томаса.

1. Идеиная проблематика стихотворений Дилана Томаса.

*“ I become a greater
introvert day by day,
though, day by day I am conscious
of more external wonders in the world.
It is my aim as an artist to bring those
wonders into myself, to prove beyond
doubt to myself that the flesh that covers me
is the flesh that covers the sun, that the blood
in my lungs is the blood that goes up and
down in a tree.
It is the simplicity of religion...”¹*

Дилан Томас

Дилан Томас, английский поэт, прозаик и драматург, родился 27 октября 1914 года в приморском городе Суонси в Уэльсе. Сын учителя литературы, Дилан с ранних лет проявлял интерес к словесному творчеству, и уже с одиннадцати лет начал писать стихи.

В шестнадцать лет Томас становится репортером местной газеты «Саут Уэльс Дейли Пост», однако карьера журналиста его не устраивает, он ни на секунду не сомневается в своем истинном призвании. В девятнадцать он, к тому времени автор сборника стихов, отправляется в Лондон – покорять столицу.

«С каждым днем я все больше замыкаюсь в себе, но при этом с каждым днем во мне растет осознание того, насколько чудесен внешний мир. Моя задача как художника – перенести это чудо внутрь себя, доказать самому себе, что плоть, покрывающая меня – та же плоть, что покрывает солнце, что кровь в моих легких – та же, что опускается и поднимается в стволе дерева. Это простота религии».

Настойчивость и честолюбие помогают ему уже в двадцатилетнем возрасте опубликовать свой первый сборник «Восемнадцать стихотворений» (“18 Poems”). Успех и известность приходят сразу, такой поэзии искушенный Лондон еще не видел. В 1936 году выходит следующая книга – «Двадцать пять стихотворений» (“Twenty-five Poems”), и ее также принимают хорошо. Еще один сборник, «Карта любви» (1939) (“The Map Of Love”), не имел успеха первых двух, зато в нем впервые увидела свет томасовская проза.

В это время в Европе начинается война. В армию Томаса не берут из-за слабого здоровья, но он находит другой способ быть полезным своему народу. Именно в это время голос поэта начинает звучать по радио. Томас читает стихи, свои и чужие, и прозу, выступает в передачах, дает интервью. Он и после войны будет выступать по радио, как бы осваивая все возможности этого средства общения со зрителями.

Тем временем в 1940 году выходит первый прозаический сборник Томаса «Портрет художника в щенячестве» (“Portrait Of The Artist As A Young Dog”). Это – почти автобиографические рассказы о детстве и о взрослении, о вступлении во взрослую жизнь и ее разочарованиях. И если Томас-поэт, начиная с самых ранних опытов, выбирает своими учителями Блейка, Хопкинса, Гарди и Йейтса, то Томас-прозаик сформировался под влиянием творчества Джойса - что видно, в частности, из названия книги рассказов.

Следующий поэтический сборник, «Смерти и входы» (“Deaths And Entrances”), появляется в 1946 году. Несмотря на то, что в целом его поэзия аполитична, в ряде стихотворений Томас обращается к теме войны. Поэт отказался покидать Лондон даже во время самых страшных налетов, запечатлев в стихах весь ужас тех лет. «Смерти и входы» - пожалуй, наиболее успешная с коммерческой точки зрения книга стихов поэта (в целом же самым популярным произведением Томаса стала пьеса «Под сенью молочного леса» (“Under Milk Wood”)).

Начиная с 1940 года, поэт работает на Би-Би-Си. Он – автор передач и сценарист. Именно в этот период у него рождается идея своего самого оригинального и, пожалуй, центрального произведения – пьесы «Под сенью молочного леса». Работа с новыми для того времени средствами масс-медиа и наталкивает Томаса на мысль о соответствующем жанре - жанре «пьесы для голосов» (“a play for voices”), предназначенной для чтения по радио. Актеров в ней нет, вместо них – голоса, и все действие передается звуками. Томас работал над этой пьесой почти десять лет и окончил ее за несколько месяцев до смерти, так и не дожив до ее бродвейской премьеры.

В 1952 году появляется последний сборник «В сельском сне» (“In Country Sleep”), в следующем году поэт сам готовит к печати свое последнее прижизненное издание стихов, «Избранное 1934-1952» (“Collected Poems 1934-1952”). Интересно, что первый сборник 1934 года вошел в «Избранное» в неизменном виде. Кроме того, поэт добавляет в начало «Избранного» стихотворение «Пролог» (“Prologue”), которое стало, по иронии судьбы, последним законченным стихотворением Дилана Томаса. Поэт умер, не дожив до сорока, вдали от дома – начиная с 1950 года он постоянно ездил с лекциями и выступлениями по Америке, 9 ноября 1953 года.

Дилан Томас вызывал своим творчеством и восторженный прием современников, и их непонимание. С одной стороны Томаса называют родоначальником «романтического возрождения» в английской поэзии XX в, тенденции, наметившейся еще с начала 1930-х гг¹. Помимо Томаса, к участникам «романтического возрождения» причисляют таких поэтов, как Вернон Уоткинс, Кэитлин Рейн и Тед Хьюз. Кроме того, по мнению таких специалистов, как Дж.М. Козн, Томас создал «английский эквивалент

¹ Джон Бэйли и Дэвид Перкинс говорят в этой связи о «выживании романтической традиции» (“The English Romantic Survival”), о возрождении интереса к романтизму

сюрреализма»¹ независимо от знаменитого французского течения – в отличие от сознательно перенимавшего континентальный сюрреализм Дж. Гэскойна.

С другой стороны, Томаса без конца обвиняли в неспособности писать стихи со смыслом, в намеренной усложненности образов и языка, в нарочитой хаотичности. По сравнению с ироничным и выдержанным Оденом, будто бы беседующим с читателем, Томас кажется одержимым оракулом, а его стихи – заклинаниями, галлюцинациями, пророчествами. И если оденовские эксперименты с формой и языком носят характер игры, загадывания шарад, развлечения, то в случае Томаса поэзия обладает своей реальностью, а язык предстает неукротимой стихией. В качестве эпиграфа приведены очень важные слова самого Томаса, где он определяет свою цель (и поэтическую, и жизненную): доказать самому себе, что его плоть – та же плоть, что покрывает солнце, его кровь – та же, что течет в дереве. Доказать свою полную причастность к бытию, к жизни, поместить весь мир внутри себя – вот задача поэта. Для Томаса творчество начинается вместе с восприятием мира, познание и творчество тождественны:

«Хорошее стихотворение – вклад в реальность (a contribution to reality). С появлением хорошего стихотворения мир уже никогда не будет прежним. Хорошее стихотворение помогает изменить форму и смысл вселенной, помогает расширить наше знание себя и окружающего мира»².

Уильям Мойнихэн, один из крупнейших исследователей творчества Дилана Томаса, так возражает его критикам:

«Проблема не в том, что в его [Томаса] поэзии не хватает смысла, а в том, что в ней множество возможных смыслов»³.

Мойнихэн – один из немногих исследователей, которые были способны, абстрагировавшись от того скандального образа Томаса, в формировании

¹ J.M. Cohen. Poetry Of This Age. - London, 1966 – p. 197.

² Reddington A. M. Dylan Thomas: A Journey From Darkness To Light. - NY, 1968. - p. 7.

³ Moynihan W.T. The Craft and Art Of Dylan Thomas. - NY, 1966.- p. 4.

которого принимали участие и сам поэт, и его аудитория, целиком сосредоточиться на его поэзии. Зато в каждой второй книге о творчестве Томаса приводятся его собственные слова о том, что он «во-первых - валлиец, во-вторых – ужасный пьяница, а в-третьих – любит все человечество, особенно женщин». Мойнихэн же видит в Томасе истинного, прирожденного поэта, с помощью поэзии искавшего истину:

«Он был человеком, преданным поэзии с детства, человеком, который полагал, что с помощью поэзии можно постичь истину самому и помочь в этом другим»¹.

Скорее отношение к поэзии как к «вкладу в реальность», как к средству «постижения истины», нежели буйный нрав поэта и его раблезианский юмор произвели в 1934 году, когда появился первый сборник стихов Томаса, на читателей столь ошеломляющее впечатление:

«Мир Дилана Томаса поражает, он неожидан для всех, кто входит в него впервые. Сначала кажется, что все логические связи здесь нарушены, что властвует лишь чувственная стихия. Возникают два противоречивых, сменяющих друг друга ощущения: мир поэта все-таки такой же, что и вокруг тебя, но оказывается, что вещи, смысл которых так ясен и понятен, приобретают у него дополнительные значения»².

С момента выхода «Восемнадцати стихотворений» интерес к творчеству Томаса не исчезает, однако он не стабилен: годы интенсивного исследования его творчества сменяются десятилетиями, когда о нем вообще не пишут. Меняется и оценка его творчества – его то называют крупнейшим английским поэтом XX столетия, то, наоборот, считают, что все его своеобразие сводится к эпатажу. Недаром Уильям Мойнихэн уже в 1966 году (т.е. чуть больше, чем через десять лет после смерти Томаса) назовет поэта «величайшим парадоксом нашего времени»³.

¹ Moynihan W.T. The Craft and Art Of Dylan Thomas. - NY, 1966. - p. 8.

² Томас Дилан. Приключения со сменой кожи. - СПб, 2001. – стр. 647.

³ Moynihan W.T. The Craft and Art Of Dylan Thomas. - NY, 1966. - p. 3.

В поэзии Дилана Томаса нет четкого, выделяемого объекта письма. Глядя на какое-нибудь его стихотворение, трудно сразу однозначно сказать, «о чем» оно. Говорит ли поэт о себе или обращает взгляд на какой-то объект – все предстает частью некоего глобального переживания. Как правило, Томас выбирает какой-нибудь объект, создает ощущение, что это и есть «тема» стихотворения, а на самом деле использует ее как отправной пункт для дальнейшего развития. По мере изучения этой поэзии возникает четкое ощущение, что в поэтической вселенной Дилана Томаса существует некий центр, к которому поэт обращается, «отталкиваясь» от единичных явлений. Можно сказать, что смысловая структура стихотворений Томаса центростремительна. Для большинства стихотворений характерно расширение плана. Так, о стихотворении «Не уходи тихо в эту добрую ночь» («Do Not Go Gentle Into That Good Night») точно известно, что оно было написано поэтом в трагические для него минуты, проведенные у постели умирающего отца (он умер 16 декабря 1952 года). Однако если вернуться к вопросу темы, само стихотворение скорее не о смерти конкретного человека, а о смерти вообще:

Do not go gentle into that good night,
Old age should burn and rave at close of day;
Rage, rage against the dying of the light...¹

То есть не только тот, к кому обращено стихотворение (а о том, что это отец, мы узнаем только в последней строфе), но каждый, пускай в старости, должен противиться умиранию:

Though wise men at their end know dark is right,
Because their words had forked no lightning they
Do not go gentle into that good night.

Good men, the last wave by, crying how bright

¹ Thomas Dylan. "Collected Poems 1934 – 1953", London, 2000. - p. 148.

Their frail deeds might have danced in a green bay,
Rage, rage against the dying of the light.

Собственно к отцу в этом стихотворении обращены только первая строка и последнее четверостишие, все остальное – размышление о том, что смерти нельзя покоряться, как бы ни была прожита жизнь. Горечь и гнев от бессилия перед смертью отца превращаются во вселенский протест против смерти.

У Томаса следует различать «повод» для написания стихотворения и тот стержнеобразующий набор тем, мотивов, который повторяется из стихотворения в стихотворение. Такой повод – своего рода дверь из реального мира в мир поэтический: чья-то смерть, несколько мгновений перед пробуждением обычным утром в приморском городке, увиденный в парке старый бродяга, ни в чем не повинная жертва фашистской бомбардировки (будь то столетний старик или ребенок). Томасу мало просто увидеть и изобразить это – ему необходимо поместить это в контекст своей вселенной. Для этого поэта не существует отдельных людей, событий, явлений – все воспринимается им во взаимосвязи.

Эту особенность идейной организации томасовской поэзии можно проиллюстрировать стихотворениями о бомбардировках Лондона.

Одно из них было написано, когда во время одного из налетов погиб ребенок, которому было всего несколько часов. Оно идеально иллюстрирует стремление Томаса не только пропустить внешний мир через себя, но скорее сделать так, чтобы между этими мирами не было разницы. Смерть ребенка для Томаса – трагедия не земная, но космическая, вселенская. В этом стихотворении («Ceremony after a Fire Raid») поэт не просто оплакивает эту смерть, но представляет себя неким хором из множества скорбящих «я» (“*Myselfes//The grievers//Grieve...*”), погибшего ребенка – священной жертвой, Лондон – алтарем, а само стихотворение (трехчастная форма) – не что иное, как погребальная служба, ритуал, происходящий внутри одного человека. Первая часть – «плач» именно в обрядовом смысле слова, принятии жертвы:

Begin
With singing
Sing
Darkness kindled back into beginning...¹

Как и всякий обряд, этот начинается с пения, плача о “тьме, отброшенной в начало”.

Forgive
Us forgive
Give
Us your death...²

Это – ритуальное принятие жертвы. Погиб не просто человек, только что рожденный на свет, но целый мир погас, вспыхнув на несколько часов; для поэта новорожденный ребенок – только что возникшая вселенная, эта смерть ужасна с “человеческой” точки зрения людей вокруг, но еще ужаснее “изнутри”, а Томас и видит ее как бы глазами этого ребенка:

I know not whether
Adam or Eve, the adorned holy bullock
Or the white ewe lamb
Or the chosen virgin
Laid in her snow
On the altar of London
Was the first to die
In the cinder of the little skull...³

Из этого отрывка видно, как вместе с ребенком погибает весь мир, в процитированных строках – целая череда ритуальных, сакральных образов: Адам и Ева, жертвенные вол и овца, невинная девушка или юноша (“the chosen virgin”) или, может быть, имеется в виду Дева Мария – все они

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000, p. 107.

² Ibid.

³ Ibid. – p. 108.

символизирую чистоту, принесенную в жертву. Поэт создает здесь довольно-таки жуткий образ: в обратившемся в пепел, сгоревшем дотла маленьком черепе, в едва родившемся сознании на алтарь ложатся ритуальные жертвы - животные и люди; Адам и Ева – символ утраченной невинности, потерянного рая, начала человеческих мучений. В этой сгоревшей в лондонском пожаре вселенной гибнет любовь (автор вновь пользуется мифологическими символами для создания ощущения, что в одном человеке умирает весь мир):

O bride and bridegroom

O Adam and Eve together

Lying in the lull

Under the sad breast of the head stone

White as the skeleton

Of the garden of Eden...¹

Погибший ребенок – эдемский сад, навеки утраченный людьми. Томас намеренно насыщает стихотворение ритуальной, религиозной и мифологической символикой для создания ощущения космического характера произошедшей трагедии, это стихотворение – картина мира, погибшего при сотворении:

I know the legend

Of Adam and Eve is never for a second

Silent in my service

Over the dead infants

Over the one

Child who was priest and servants,

Words, singers and tongue

In the cinder of the little skull,

Who was the serpent's

Night fall and the fruit like a sun,

¹Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000, p. 108.

Man and woman undone,
Beginning crumbled back to darkness
Bare as the nurseries
Of the garden of wilderness...¹

Внутри этого сгоревшего дотла маленького черепа «начало обрушивается обратно во тьму» - райский сад пуст.

Отталкиваясь от одной смерти, стихотворение повествует о смерти вообще. Разрушительная сила налета изображается поэтом не через картины городских развалин или огромного числа жертв. Весь ужас войны воплощен в одном погибшем ребенке. С другой стороны, смерть ребенка получает у Томаса религиозно-философское осмысление, недаром через все стихотворение проходят мотивы грехопадения и искупительной жертвы.

В поэзии Томаса наличие темы или адресата не отражает содержания стихотворения. За многообразием поводов, внешних тем мы находим несколько основных категорий: жизнь и смерть, время и вечность, любовь и бесчувственность. За многообразием образов, картин, которые рисует поэт, чувствуется одна объединяющая идея, которая и позволила критикам говорить, что «ранние стихотворения [Томаса] могут казаться частями одного большого стихотворения»².

Точный и исчерпывающий ответ на вопрос о сути внутреннего мира поэта дает Д. Х. Сэвэдж:

«В центре творчества Томаса ... почти философское и при этом пылкое обращение к пределам бытия, к началу и концу...темой его стихотворений, таким образом, является бытие человека... само состояние бытия»³.

Из этих слов следует, что если Томас и пишет «о чем-то», то это – само бытие, причем не как осмысленное и объективированное явление, а как

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000, p. 108.

² Moynihan W.T. The Craft and Art Of Dylan Thomas. - NY, 1966, p. 218.

³ Цит. по: Reddington A. M. Dylan Thomas: A Journey From Darkness To Light. - NY, 1968. - p.8.

субъективное, остро переживаемое бытие-становление. Поэт пытается передать ощущения от собственного существования, от того, как это - существовать. При этом у Томаса нет противопоставления «я» и окружающего мира. Задача, которую ставит перед собой Томас – не отразить в поэзии существование человека и мира вокруг него, а создать такую поэзию, которая была бы *само* это существование. Там, где Оден сознательно проводил грань между жизнью и творчеством, Томас не менее сознательно пытается эту грань стереть. Слова о том, что томасовский поэтический язык – стихия, следует понимать в самом буквальном смысле: поэзия для него так же реальна, как ветер, вода или огонь. Кажется бы, Оден до конца «развенчал» поэзию, указал ей на ее скромное место в современном мире, объяснил читателю, что дело тут не в пророческом даре, а в отточенном ремесле. И что же? – не проходит и десяти лет, и в стихах молодого валлийца мы находим признаки даже не романтического, а какого-то первобытного, магического, ритуального языка, отголоски тех времен, когда слово равнялось предмету – недаром же Томаса называли друидом.

Это в полной мере отражено в его поэзии – особенно ранней (где центральная тема - начало бытия, становление):

In the beginning was the three-pointed star.
One smile of light across the empty face;
One bough of stone across the rooting air,
The substance forked that marrowed the first sun;
And, bringing ciphers on the round of space,
Heaven and hell mixed as they spun

In the beginning was the word, the word
That from the solid basis of the light
Abstracted all the letters of the void;
And from the cloudy bases of the breath

The word flowed up, translating to the heart
First characters of birth and death...¹
(In the beginning)

Используя узнаваемый евангельский мотив (Ин: 1), Томас рисует картину рождения человека-вселенной, картину космогонии сознания. При этом в основе изображаемого мира – именно слово, которое «переводит сердцу первые образы рождения и смерти». Параллель между христианским словом-Логосом и художественным словом еще раз подчеркивает томасовскую установку на субстанциальность, онтологичность языка.

Однако не совсем понятно, о чем сердце идет речь в приведенном отрывке, кто же стоит в центре сознания-вселенной, кто «лирический герой» стихотворения? Для осмысления личного бытия в масштабах бытия всеобщего Томасу необходим был какой-то сверхличный, общечеловеческий опыт. Чтобы вместить в себя весь мир, ему необходимо было выйти за границы собственного «я» или эти границы расширить. В этой связи представляется правильным мнение У. Мойнихена, который писал:

«В центре поэзии Томаса – сложная фигура Адама-Христа-Поэта, воплощение страдающего, распятого человечества»².

Несколько точек зрения накладываются друг на друга, лирический герой – и Адам (неофит, т.е. точка зрения новорожденного), и Христос (страдающий за все человечество, т.е. переживающий бытие как страдание), и сам поэт (творческая точка зрения). Надо сказать, что и этими воплощениями герой стихотворений Томаса не исчерпывается. Он может быть и хором скорбящих, и путником в египетской пустыне, и погибшим на войне солдатом. Поэт стремится показать, «разыграть» сцену бытия с максимального количества точек зрения – как бы подражая многообразию этого бытия. На поверхности это похоже на йейтсовские маски, однако

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000, pp. 22-23.

² Moynihan W.T. The Craft and Art Of Dylan Thomas, NY, 1966, p. 229.

вскоре становится ясно, что, в отличие от Йейтса, разнообразные лирические «я» Томаса абсолютно лишены театральности. Да и задачи этих двух поэтов разные: если Йейтс драматизирует, разыгрывает по ролям собственное «я», то Томас, напротив, стремится представить любую точку зрения как космический, надличный опыт, передать «полное слияние и растворение лирического «я» во всем мироздании»¹:

Half of the fellow father as he doubles
His sea-sucked Adam in the hollow hulk,
Half of the fellow mother, as she dabbles
Tomorrow's diver in her horny milk,
Bisected shadows on the thunder's bone
Bolt for the salt unborn...²

(My world is pyramid)

При этом изображаемое поэтом бытие неоднородно, негармонично, оно словно разрывается на фрагменты (bisected shadows). Образы будто бы схватываются в поединке:

All all and all the dry worlds lever,
Stage of the ice, the solid ocean,
All from the oil, the pound of lava.
City of spring, the governed flower,

Turns in the earth that turns the ashen
Towns around on a wheel of fire...³

«Миры поднимают на рычаге» и «ледяную сцену, и твердый океан...и лаву». Все находится в непрерывном вращении: «город весны, ведомый цветок впитывают землю, вращающую пепельные города на огненном колесе». Лед

¹ Зубкова Е. А. «Библейская символика Дилана Томаса в контексте английской 'метафизической' поэзии», Москва, 1998, стр. 12.

² Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953, London, 2000. - p. 27.

³ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953, London, 2000. - p. 27.

и лава, цветы и пепел вращаются, образуя некий круговорот противоположностей. Мир поэзии Томаса – мир бесконечного становления, непрерывного процесса, движения. Сам герой как бы расслаивается, делится, он способен смотреть на себя со стороны:

How now my flesh, my naked fellow,
Dug of the sea, the glanded morrow,
Worm in the scalp, the staked and fallow.
All all and all the corpse's lover,
Skinny as sin, the foaming marrow,
All of the flesh, the dry worlds lever...¹

(All all and all)

Жизнь и смерть у Томаса – не взаимоисключающие понятия, а равноценные фазы этого движения. Поэт называет их «естественной параллелью»²:

«Контрастность и взаимоисключаемость двух категорий – Жизни и Смерти – в поэзии Дилана Томаса сливаются в виду того, что обе категории переводятся в иную... плоскость измерения... Смерть (как физическая данность) утрачивает свою бесповоротность и окончательность, превращаясь в необходимое звено в цепи обновления и утверждения жизни»³.

А вот как говорит об этом сам поэт в одном из ранних стихотворений (“The force that through the green fuse...”):

The force that through the green fuse drives the flower
Drives my green age; that blasts the roots of trees
Is my destroyer.
And I am dumb to tell the crooked rose
My youth is bent by the same wintry fever.

The force that drives the water through the rocks

¹ Ibid., p. 29.

² “The natural parallel” (см. стихотворение “I, in My Intricate Image”)

³ Зубкова Е. А. “Библиейская символика Дилана Томаса в контексте английской ‘метафизической’ поэзии”, Москва, 1998, стр. 13.

Drives my red blood; that drives the mouthing streams
Turns mine to wax.
And I am dumb to mouth into my veins
How at the mountain springs the same mouth sucks...¹

Жизнь и смерть, по Томасу, лежат в одной плоскости, как диалектическое единство, составляющее ту силу, которая движет и героем, и цветком:

«Жизнь и смерть – уже не два разных состояния, а единый источник энергии. Точно так же абсолют больше не мыслится отдельно от тварного мира, но присутствует в его движении»².

Знаменитая фраза о «единстве и борьбе противоположностей» идеально характеризует поэтический мир Томаса: для него бытие есть жизнь и смерть (а не только жизнь); идея неотделима от своего воплощения, творение от творца, субъект от объекта и т.п.

Именно этим объясняется постоянное присутствие «растительной» (природа, человеческое тело) образности в его стихотворениях^Х. Идея жизни существует, присутствует только в том, что живет:

«Его [Томаса] любовь к жизни – это любовь к полной физической жизни...Он постоянно напоминает нам, что скоро мы вновь станем частью материи, из которой так недавно возникли, и что разумнее всего как можно полнее и глубже ощутить наше бытие, реализовать заложенную в нас частицу первобытных сил природы»³.

Хороший пример вышесказанного – стихотворение “И смерть не возымеет власти” (And death shall have no dominion). В основе стихотворения – опять-таки библейская аллюзия (Римлянам, 6:9: «...Христос, воскреснув из мертвых, уже не умирает: смерть уже не имеет над Ним власти»). Однако бессмертие в этом стихотворении Томас трактует не по-христиански (как вечную жизнь, обретенную через распятого и воскресшего Христа, т.е.

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953, London, 2000. - p. 13.

² Reddington A. M. Dylan Thomas: A Journey From Darkness To Light, NY, 1968, p.3.

³ Moynihan W.T. The Craft and Art Of Dylan Thomas, NY, 1966, p. 163.

качественно иную по сравнению с земной жизнью), а в духе своей диалектики. Бессмертие – это «голова, пробивающаяся через ромашки»:

And death shall have no dominion.
No more may gulls cry at their ears
Or waves break loud on the seashores;
Where blew a flower may a flower no more
Lift its head to the blows of the rain;
Though they be mad and dead as nails,
Hheads of the characters hammer through daisies;
Break in the sun till the sun breaks down,
And death shall have no dominion.

(And death shall have no dominion.)¹

Поэт не верит в бессмертие как отвлеченную идею. Для него цветы, выросшие на могиле – истинное бессмертие, а истинное бытие – не вечная жизнь, а жизнь, каждый раз побеждающая смерть:

«Поэзия Томаса – мистическое восприятие человеческого бытия, такого бытия, которое тянется не от возникновения к смерти, но от рождения к перерождению, к регенерации. Эта поэзия основана на восприятии... животного, способного любить»².

Страх смерти, чудо любви и рождения, жажда жизни, предельная острота ощущений живущего существа, стремление ощутить свою причастность к жизни в полной мере – эти переживания составляют суть томасовской поэзии.

Здесь необходимо сказать несколько слов об отношении самого Томаса к поэзии. Творчество для этого поэта – не отражение мира вокруг, а его продолжение, стихотворение – не фрагмент отраженной сознанием действительности, а сама эта действительность, оно не «копирует» бытие, а воспроизводит его. Поэзия не вторична по отношению к переживанию, она

¹ Thomas Dylan. "Collected Poems 1934 – 1953", London, 2000. – p. 56.

² Ibid. – p. 218.

и есть само переживание. С другой стороны, смысл творчества поэт видит все же не в том, чтобы просто передать борьбу, движение; томасовские образы сталкиваются не ради эффекта. У этого напряжения, этой борьбы есть цель, которую сам поэт определяет так:

«Моя поэзия – записки о моей личной попытке пробиться сквозь тьму к некоторой мере света»¹.

Томас писал, что каждое его стихотворение – результат внутренней борьбы «зверя, ангела и безумца». В их «покорении и победе, падении и восстании»² и состоит суть творчества поэта. Но что же это за силы? Д.Х. Свэдж считает, что зверь – воплощение желания, безумец – поэтической интуиции, а ангел – рассудка, здравого смысла.

Таким образом, мы видим, что поэтический мир Томаса представляет собой, с одной стороны, борьбу и диалектическое единство жизни и смерти, а с другой – противостояние разных начал. В этом есть что-то от блейковского мифа: достаточно вспомнить его «четыре Зоа» (стихии) и вечный поединок Юрайзена (воплощение «темных сатанинских мельниц рассудка») и Лоса (олицетворение божественного воображения). Как и у Блейка, у Томаса и вселенская борьба жизни и смерти, и творческая борьба зверя, ангела и безумца и становятся главной темой всей поэзии. Блейк пишет свое знаменитое стихотворение не потому, что восхищается тигром, а потому, что хочет задать вопрос вселенского характера:

What immortal hand or eye
Framed thy fearful symmetry? ³

Точно так и Томаса во всем, что он видит, привлекает, зачаровывает эта «страшная симметрия», вселенская первооснова. Своей поэзией он обращается к «пределам» бытия. И когда он пишет, эта «симметрия» присутствует в нем самом: небесное (ангел), хтоническое, зооморфное

¹ Thomas Dylan. Quite Early One Morning. - NY, 1954, p. 188.

² Цит. по: Moynihan W.T. The Craft and Art Of Dylan Thomas.- NY, 1966, p. 8.

³ Blake William. The poems of William Blake, London, 1976, p. 32.

(зверь) и человеческое, творческое (безумец). Томас пишет о становлении-борьбе всех основополагающих, космических сил, о вселенской битве – но в себе.

Однако вернемся к словам поэта о том, что он «пробивается из тьмы к некоторой мере света». Вслед за этим высказыванием некоторые критики¹ совершенно справедливо говорят о некотором изменении томасовского мировоззрения в более поздний период творчества. Книга Реддингтона так и называется: «Путешествие из Тьмы к Свету» (“A Journey From Darkness To Light”). А Мойнихэн подводит такой итог творческим и философским поискам поэта:

«Итог творческого поиска поэта можно назвать диалектичным. Томас поборол, перерос свою одержимость ужасом смерти... Он также отказался от традиционного христианства своего детства, но обрел веру в святость природы, веру в жизнь и в любовь как истинное бессмертие»².

Действительно, ранняя поэзия – восхищение и ужас от бесконечных картин рождения и смерти, благоговенные перед силами природы, сами ранние стихотворения запечатлевают бесконечное вращение, полюса сталкиваются, и ежесекундно рождаются и погибают целые миры. Мир населен призраками, душа и плоть разделяются, одна и та же сила гонит кровь поэта и горные ручьи, но она же иссушает розу, она же в образе червя пожирает плоть героя:

And I am dumb to tell the lover's tomb
How at my sheet goes the same crooked worm.³
(The force that through the green fuse)

Однако теперь обратимся к стихотворению, написанному поэтом о себе в тридцать пять лет. Его можно считать итоговым – оно вошло в последний

¹ А.М. Реддингтон, У. Мойнихэн и др.

² Moynihan W.T. The Craft and Art Of Dylan Thomas. - NY, 1966, p. 216.

³ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. – London, 2000, p. 13.

небольшой сборник «В сельском сне» и написано за четыре года до смерти поэта. Итак, «Стихотворение в его день рождения»:

In a cavernous, swung
Wave's silence, wept white angelus knells.
Thirty-five bells sing struck
On skull and scar where his loves lie wrecked,
Steered by the falling stars.
And tomorrow weeps in a blind cage
Terror will rage apart
Before chains break to a hammer flame
And love unbolts the dark...¹

В этом стихотворении поэт предстает как сосредоточенные той борьбы, которую вел всю жизнь. В тишине волны-пещеры звучит плач-молитва (*angelus* – молитва Богородице у католиков). Звонят тридцать пять колоколов – тридцать пять лет. Звонят по возлюбленным поэта, которые лежат, подобно затонувшим кораблям и плывут, руля по падающим звездам. Завтрашний день «рыдает в слепой клетке»: ужас может победить до того, когда «цепи разорвутся в пламени молота и любовь откроет, отопрет тьму».

And freely he goes lost
In the unknown, famous light of great
And fabulous dear God.
Dark is a way and light is a place,
Heaven that never was
Nor will ever be is always true,
And, in that brambled void,
Plenty as blackberries in the woods
The dead grow for His joy...²

¹ Ibid., p 145.

² Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. London, 2000. - p. 146.

Охваченный отчаяньем, поэт «теряется в божественном свете», пытается обратиться к Богу. Но как верить в Бога, если сам движешься навстречу смерти? Как верить в свет, если «тьма – это путь, а свет – некое место, рай, которого никогда не было и не будет, но который всегда истинен»? Что же ждет человека в конце «темного пути» к свету? Вокруг себя поэт видит лишь «множества, что, подобно чернике в лесах, растут, чтобы умереть к Его радости».

But dark is a long way.
He, on the earth of the night, alone
With all the living, prays,
Who knows the rocketing wind will blow
The bones out of the hills,
And the scythed boulders bleed, and the last
Rage shattered waters kick
Masts and fishes to the still quick stars,
Faithlessly into Him...¹

Поэт, зная, что «путь тьмы долог», что «последние сотрясаемые гневом волны бросят еще живым звездам мачты и рыб» (как бы протестуя против конца), что умирающий мир не знает веры в этот мир сотворившего, все же молится «на ночной земле, наедине со всем живущим».

Человек умирает, и единственное его утешение в этом мире – любовь. Это чувство и отличает, и роднит его с миром:

Teach me love that is evergreen after the fall leaved
Grave, after Beloved on the grass gulped cross is scrubbed
Off by the sun...

...to these

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. London, 2000. - p. 146.

Hale dead and deathless do the women of the hill
Love forever meridian through the courter's trees...¹

(In the white giant's thigh)

Научиться любить любовью, «вечнозеленой после засыпанной осенними листьями могилы», любовью, которая остается после того, как «Возлюбленную (или Возлюбленного – тогда речь идет о Христе²) на кресте, заросшем травой, испепелит солнце», провести меридиан любви сквозь ... деревья» – значит, победить смерть. Человек только способностью любить обретает бессмертие, примирившись с неизбежностью смерти, и тогда:

Though lovers be lost, love shall not,
And death shall have no dominion...³

(And death shall have no dominion)

Сама поэзия – такое примирение, поэзия – стремление найти гармонию в борьбе. О моменте создания поэзии поэт говорит как о «примирении воюющих образов на короткий миг»⁴.

В поэзии Томаса сражаются не только жизнь и смерть, не только зверь, ангел и безумец, но даже образы. Слова в поэзии Томаса ведут свою войну. И хотя об особенностях слова следовало бы говорить отдельно – как о единице поэтического языка – его значение в авторском мировоззрении настолько велико, что напрямую связано и с тем, о чем писал поэт, и с его видением поэзии.

Слово у Томаса самодостаточно, герметично в том смысле, что существует как бы независимо от референтного плана. Как в магических заклинаниях, слово способно вызвать к жизни то, что называет:

“When I experience anything, I experience it as a thing and a word at the same time, both equally amazing”¹.

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953.- London, 2000, p. 152.

² См. Мф 3:17 («И се, глас с небес глаголющий: Сей есть Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение»).

³ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000, p. 56.

⁴ Reddington A. M. Dylan Thomas: A Journey From Darkness To Light.- NY, 1968, p. 26.

То есть слово для Томаса - не языковая единица, отражающая какой-либо фрагмент действительности, а явление одного с этой действительностью порядка. Такая вера в слово и помогает создать поэту столь наглядную, яркую картину своего бытия. Для Томаса поэзия – та же реальность; она не умозрительна, не бесплотна в силу того, что слово – такое же воплощение бытия, как растение, как человек. Поэт пишет о словах не как о материале, а как о любимых существах, притом обладающих достаточно своевольным нравом. Поэтическое мастерство, по Томасу, состоит в своеобразной дрессировке, в укрощении слов, и он признается, что «научился на них [слова] слегка влиять и даже бить иногда, что им, похоже, нравится»².

Мы уже говорили о том, что Томас не верил в абстракции, что для него истинная жизнь – жизнь в ее физической форме. Именно поэтому практически вся поэзия Томаса построена на образах природы и человеческого тела – именно того, в чем воплощаются идеи рождения, роста, смерти и вновь рождения³. Тогда его восхищение словами понятно, ведь слово - воплощенная мысль. Эти «будто бы» безжизненные черно-белые значки обладают великой силой – силой воплощения. Любая идея, таким образом, обретает плоть, звучание, выражение (пускай в виде знака на бумаге или колебаний воздуха) вообще. Все, что делает нашу жизнь «опасной, великой и выносимой»⁴, принадлежит словам.

Такое отношение к слову неизбежно ощущается читателем. Уолфорд Дэвис, один из крупнейших исследователей творчества поэта, писал, что

¹ «Ощущая что-либо, я ощущаю это и как вещь, и как слово, и оба ощущения в равной мере потрясающи» - Stephens Raymond. *Self And World//Dylan Thomas: New Critical Essays*. – London, 1972, p.33.

² Цит. по: Stephens Raymond. *Self And World//Dylan Thomas: New Critical Essays*. - London, 1972, p. 12.

³ “Thomas stressed, that **all ideas and actions began in the body**. As a result, he insisted, the best way to render a thought or action, however abstract, was to express it **in as physical a way as possible**. Every thought, for him, could find equivalent in blood, flesh, or gland. He saw it as his particular task to find and express all the **equations between body and world, between body and idea**” – Moynihan W.T. *The Craft and Art Of Dylan Thomas*. - NY, 1966, p. 48.

⁴ Цит. по: Stephens Raymond. *Self And World//Dylan Thomas: New Critical Essays*. - London, 1972, p. 12.

стихотворения Томаса будто бы «рассказывают сами себя», и там, где критики обвиняют поэта в отсутствии смысла, поэт просто «бросает управление и позволяет стихотворению писать само себя»¹.

Теперь, когда мы ознакомились с внутренним миром поэта, интересно узнать, как сам автор рассматривает свое творчество, ради кого или чего он пишет. У Дилана Томаса есть свой «Памятник», но он очень непохож на подобные стихи других поэтов:

In my craft or sullen art
Exercised in the still night
When only the moon rages
And the lovers lie abed
With all their griefs in their arms
I labour by singing light
Not for ambition or bread
Or the strut and trade of charms
On the ivory stages
But for the most common wages
Of their most secret heart...²

Поэт трудится (“I labour..”) по ночам, но не из гордыни, не ради «амбиций или хлеба», не ради того, чтобы удивить; не для себя и не для «мертвых с их соловьями и псалмами» – он пишет для двух влюбленных, в чьих объятиях – «горе веков» и которым, по сути, нет до поэта никакого дела, он не дождется от них ни похвалы, ни денег, ни даже внимания. И если другим поэтам нужно было этот памятник «воздвигать», у Томаса он уже есть, это сама жизнь, ради которой он и пишет:

Not for the proud man apart
From this raging moon I write
On these spindrift pages

¹ Dylan Thomas: New Critical Essays/ed.by Walford Davies. – London, 1972,xiii.

² Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000, p. 106.

Not for the towering dead
With their nightingales and psalms
But for the lovers, their arms
Round the griefs of the ages,
Who pay no praise or wages
Nor heed my craft or art.¹

Это – и стимул к творчеству, и ответственность; даже в тяжелые для себя моменты поэт творит ради того, что в изолгавшемся, суетном мире есть место рождению новой жизни:

I have longed to move away
From the hissing of the spent lie
And the old terror's continual cry
Growing more terrible as the day
Goes over the hill into the deep sea;
I have longed to move away
From the repetition of salutes,
For there are ghosts in the air,
And ghostly echoes on paper,
And the thunder of calls and notes.²

Поэт хочет уехать от лжи и фальши, «призраков в воздухе и призрачного эха на бумаге и грома звонков и пометок», но бонтея: из горящей на земле старой лжи вырвется новая жизнь и взмоет в воздух, ослепив художника:

I have longed to move away but am afraid;
Some life, yet unspent, might explode
Out of the old lie burning on the ground,
And, crackling into the air, leave me half-blind...³
(I have longed to move away)

¹ Thomas Dylan. "Collected Poems 1934 – 1953", London, 2000, p. 106.

² Ibid. – p.53.

³ Ibid. – p.53.

2. Символ, образ и метафора в поэзии Томаса.

Томас – поэт сложный не только для читателя, для индивидуального восприятия, но и с точки зрения всякого рода попыток выявить у него какие-либо закономерности. Однозначно «расшифровывать» его поэзию, найти некий ключ к пониманию всего множества образов, символов и аллюзий, которыми так насыщены стихотворения Томаса, крайне трудно. Это признают и сами критики: так, Вернон Уоткинс, один из близких друзей поэта и один из его наиболее объективных критиков, писал:

«Ни один поэт, пишущий на английском языке, не вводил так в заблуждение своих критиков. Никто не носил маску анархии так великолепно, как вливаю, пряча под ней лицо подлинной поэтической традиции»¹.

Тем не менее, некоторые проблемы, связанные с системой образов, символизмом и особенностью символа и метафоры у Томаса, представляют собой особый интерес - и как эксперимент с художественным языком, и как модель авторской картины мира.

Первой проблемой в этом ряду, на наш взгляд, является проблема соотношения символа и образа и принципиальных различий между ними (как мы увидим позже, большинство образов у Томаса – метафоры). В контексте творчества Дилана Томаса эта проблема приобретает еще большее значение, ведь некоторые исследователи вообще подвергают сомнению само наличие символа в томасовской поэзии.

Для того, чтобы дать адекватную характеристику проблеме символа у Томаса, необходимо определить, что же вообще есть символ. Будем понимать символ как «такую разновидность иносказания, которая позволяет через предметный или словесный образ передать многозначную жизненно-универсальную идею, не поддающуюся иному, отвлеченно-логическому выражению»². А так как символ определяется через образ (в нашем случае – не только словесный, но и художественный), то определить последний так же

¹ Цит. по: Томас Дилан. Приключения со смелой кожей. - СПб, стр. 654.

² Ст. «Символ» // Лермонтовская энциклопедия. - Москва, 1981, стр. 503.

важно. Итак, образ есть «отражение человеческим сознанием единичных предметов (явлений, фактов, событий) в их чувственно воспринимаемом облики»¹; художественные же образы отличает от обычных то, что они «создаются при активном участии воображения: они не просто воспроизводят единичные факты, но сгущают, концентрируют существенные для автора стороны жизни во имя ее оценивающего осмысления»². Затем, наконец, необходимо представлять себе, как символ относится к образу, что «делает» образ символом:

«То, чего нет в символе и что выступает на первый план в художественном образе, это – *автономно-созерцательная ценность*. ...Чистый художественный образ, взятый в отрыве от всего прочего, конструирует самого же себя и является моделью для самого себя. В нем тоже есть и общее (идея), и единичное (чувственные данности)...Подлинная символика есть уже выход за пределы чисто художественной стороны произведения. Необходимо, чтобы художественное произведение в целом конструировалось и переживалось как указание на некоторого рода инородную перспективу, на бесконечный ряд всевозможных своих перевоплощений»³.

Возможно, именно такое противопоставление и легло в основу тех обвинений, которые выдвигает Холбрук. Действительно: Томас создает иллюзию абсолютной замкнутости, уникальности своего поэтического мира, будто бы отрицая возможность существования объективной, внехудожественной реальности. Тогда создается впечатление, что символ как «выход» для Томаса действительно не существует. Однако об этом будет сказано позже.

¹ Хализов В.Е. Теория литературы. - Москва, 2000, стр. 90.

² Ibid., стр. 91.

³ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. - Москва, 1976, стр. 144-145.

Рассмотрим стихотворение “Диалог Молитв”¹ (“The conversation of prayers”):

The conversation of prayers about to be said
By the child going to bed and the man on the stairs
Who climbs to his dying love in her high room,
The one not caring to whom in his sleep he will move
And the other full of tears that she will be dead...²

Как видно, перед нами действительно «диалог», «разговор» двух еще не произнесенных молитв: одной – ребенка, который ложится спать, и другой – мужчины, поднимающегося по лестнице, где его возлюбленная лежит при смерти.

Turns in the dark on the sound they know will arise
Into the answering skies from the green ground,
From the man on the stairs and a child by his bed.
The sound about to be said in two prayers
For the sleep in a safe land and the love who dies

Will be the same grief flying. Whom shall they calm?
Shall the child sleep unharmed or the man be crying?
The conversation of prayers about to be said
Turns on the quick and the dead, and the man on the stairs
Tonight shall find no dying but alive and warm
In the fire of his care his love in her high room...³

¹ Многим это стихотворение известно как «Диалог молитвы», однако в 2000 году название было изменено издателями в соответствии с «авторским замыслом». (См: Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. – L., 2000. – p. 233).

² Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. – L., 2000. - p. 85.

³ Ibid.

Для «отвечающих небес» в обеих молитвах звучит «одинаковое горе». «Кого же они [небеса] успокоят?» - спрашивает автор, и отвечает : тот, что шел по лестнице, найдет в «комнате наверху» свою возлюбленную «живой и теплой в огне его заботы».

And the child not caring to whom he climbs his prayer
Shall drown in a grief as deep as his true grave,
And mark the dark eyed wave, through the eyes of sleep,
Dragging him up the stairs to one who lies dead.¹

(The conversation of prayers).

А ребенок, которому неважно, «к кому взбирается его молитва», «окунется в горе, глубокое, как его настоящая могила», и «волна» потащит уже теперь его «вверх по лестнице к той, что мертва».

Это стихотворение в данном случае интересно не только тем, что молитвы представлены в весьма необычном виде – разговора (притом, что они еще не произнесены), и даже не тем, что герои как бы меняются местами - для мужчины свершается чудо, а на ребенка сваливается совершенно «взрослое» горе; и можно предположить, что на самом деле перед нами один и тот же персонаж – только в разное время, что на самом деле чуда не было, а «сюжетная линия» ребенка – мечта или воспоминание, реален же только финал. Вполне может быть, что это стихотворение – о том, как болезненно ребенок входит во взрослое состояние, в мир потерь.

Но интереснее всего то, что парадоксальность «сюжета» и неоднозначность интерпретации подчеркнута на символическом уровне. В этой связи следует обратить внимание на мотив подъема, движения вверх. В первой строфе вверх по лестнице идет мужчина – идет навстречу своему горю; во второй – вверх поднимется (не забудем, что молитвы еще не

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000, p. 85.

произнесены) звуки двух молитв; в третьей – горе «летит» (the same grief flying), а в конце строфы восхождение вверх мужчины заканчивается счастливо. В четвертой строфе молитва ребенка «взбирается» (climbs - тот же глагол, который описывает подъем мужчины в первой строфе), он «тонет» в горе, а потом волна тащит его снова вверх по лестнице – навстречу той, что умерла.

Итак, мы видим, что подъем, движение вверх, на котором строится система образов стихотворения (лестница, молитвы, волна) может быть движением и к трагическому, и к счастливому исходу. В начале стихотворения подъем символизирует несчастье, в середине – и это своего рода параллелизм – поднимаются сами молитвы, затем подъем по лестнице приводит к избавлению, а в конце – вновь к несчастью. Совершенно очевидно, что мотив подъема символичен, заряжен энергией, потенциалом символа, однако что он символизирует, сказать сложно: надежду, вкладываемую в молитву, произвол судьбы или равнодушные небес.

Этот случай не единичен. Томас пользуется большим количеством образов с «символическим» потенциалом, однако нельзя быть уверенным, что, к примеру, роза или море будут символизировать что-то одно не только на протяжении всего творчества поэта или в пределах хотя бы одного сборника, но даже в системе образов одного стихотворения. При этом точка зрения на такую ситуацию А. Ф. Лосева такова: «Если символ точно не указывает, чего именно символом он является, в этом случае он вовсе не есть символ»¹.

Выводы из этого можно сделать разные: Д. Х. Сэвэдж и А. М. Рэддингтон, например, видят в этом проявление напряженнейшей внутренней борьбы «ангела, зверя и безумца», Е. Зубкова относит эту особенность к общей проблеме семантической перенасыщенности поэтического текста, Холбрук, как мы уже видели, вообще считает, что символов у Томаса нет и быть не может. Интересна в этом свете точка зрения

¹ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976, стр. 153.

Е. Зубковой, которая такую “нерегулярность” и “бессистемность” символов объясняет следующим образом:

«В контексте одного стихотворения Дилана Томаса символ способен менять значение на противоположное»¹. Если принять такую точку зрения за систему отсчета, то на многие «загадки» поэта можно найти если не однозначный ответ, то хотя бы понять причину такой сложности. Томаса не устраивает аксиоматичность семантических связей, ему зачастую необходимо «возместить, пусть и иллюзорно, произвольность знака, мотивировать язык»². У Томаса символ не имеет автономной ценности, ценности вне контекста произведения. Именно поэтому Холбрук говорит, что Томас был неспособен оперировать символами, упуская то, что поэт переживает каждое стихотворение с самого начала как модель становления, разделения «ничто» на жизнь и смерть. Эту художественную реальность вполне можно считать «досимволической», ведь поэт зачастую создает модель «новорожденной» вселенной где еще нет связей, коннотаций, где знаки надо строить заново. В силу этой «уникальности номинального акта»³ каждое новое стихотворение создает свой код бытия, свой порядок – и свой символизм, причем для другого стихотворения он будет уже неактуален. Стихотворение – мелькнувшая вселенная, которая через мгновение распадается. А поэт, подобно Адаму (образ, частый у Томаса), должен называть еще безымянное:

Before I knocked and flesh let enter,
With liquid hands tapped on the womb,
I who was shapeless as the water
That shaped the Jordan near my home
Was brother to Mnetha's daughter

¹ Зубкова Е. А. Библейская символика Дилана Томаса в контексте английской ‘метафизической’ поэзии”, Москва, 1998, стр. 7.

² Желетт, Ж. Фигуры. - М., 1998 - Т.1, стр. 355.

³ Тодоров, Ц. Теория символа. – М., 1998, стр. 143.

And sister to the fathering worm.

As yet ungotten, I did suffer;
The rack of dreams my lily bones
Did twist into a living cipher...¹
(“Before I knocked”)

Образ «живущей (или живой) цифры, шифра» обладает свойствами символа, явно сообщая что-то, что выходит за пределы «автономной созерцательности» образа. Само слово «цифра» словно «заряжено» символическим потенциалом. Однако полной реализации этот символ достигает лишь в контексте стихотворения, где представлен монолог еще не рожденного существа. И контекст всего стихотворения, и фраза «кости, скрученные в живую цифру», сообщают образу некоторую направленность, символический потенциал реализуется, и теперь можно сказать, что «живая цифра» символизирует оживший знак (как при произнесении заклинания), начало новой жизни, рождение, сотворение.

В стихотворении «И смерть не возымет власти» поэт раскрывает свое видение бессмертия. Казалось бы, он мог в качестве иллюстрации использовать любой традиционный символ бессмертия или развить уже намеченную в стихотворении евангельскую тему, однако Томас и тут идет своим путем:

Though they be mad and dead as nails,
Heds of the characters hammer through daisies;
Break in the sun till the sun breaks down,
And death shall have no dominion.²
(And death shall have no dominion.)

¹Thomas Dylan. “Collected Poems 1934 – 1953”, London, 2000, pp. 11-12.

² Ibid. – p.56.

Для Томаса бессмертные – головы, пробивающиеся сквозь цветы, символ, действующий только в контексте данного стихотворения. При том, что в стихотворении использованы слова из Евангелия, где Воскресение Господне – самый, пожалуй, известный символ победы над смертью, Томасу необходимо создать новый символ, построить его на глазах у читателя.

Еще один, похожий пример – итог размышления о вечности в стихотворении «Зажгутся фонари»:

The ball I threw while playing in the park
Has not yet reached the ground.¹
(Should lanterns shine)

Образ мяча сам по себе не является символом. Образ мяча в заключительном двустишии стихотворения о времени, о настоящем и прошлом, как бы «просится» стать символом. Наконец мы видим: мяч, подброшенный во время игры в парке, символизирует здесь относительность времени, однако это можно понять, только прочитав все стихотворение: ожившая мумия, загадки Древнего Египта – только после этого «мяч» в заключительном двустишии приобретает свойства символа.

Поэт словно пытается нарушить естественный характер семантических связей, характерный для символа (ведь мы не задумываемся, почему что-то является символом). Однако этой особенностью символизм Томаса не ограничивается. Нельзя не обратить внимание на то, что, помимо «спорных», **контекстуально обусловленных** символов, Томас пользуется традиционными символами, как в этом примере:

If I were tickled by the rub of love,
The rooking girl who stole me for her side,
Broke through her straws, breaking my bandaged string,
If the red tickle as the cattle calve
Still set to scratch a laughter from my lung,
I would not fear the apple nor the flood

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000, p. 52.

Nor the bad blood of spring...¹

(If I were tickled by the rub of love)

В процитированном отрывке автор пользуется одним интересным приемом: «если бы меня пощекотало трение любви...я не опасался бы ни яблока, ни потопа...» Перед нами - весьма частые у поэта библейские символы, но в каком контексте! – ведь дальше следует «...ни плохой (больной) весенней крови». Для Томаса изгнание из Эдема, потоп и весна с «плохой кровью» – образы одного порядка. При этом неизбежно то, что библейские аллюзии «навязывают» содержанию свои ассоциации, те, которые у них есть независимо от контекста, и совокупность которых Е.А.Зубкова называет «историей образа»². Будучи «включены» в авторскую систему образов, они и сами обогащают ее, и поглощают ее элементы, создавая насыщенное знаковое единство. По словам Е.А. Зубковой, символы у Томаса вообще имеют «полигенетический характер»: «...соотносясь со многими источниками, символы постепенно впитывают в себя семантическую энергию разных контекстов»³ - и получается, что, например, при одном лишь употреблении поэтом слова «море», «ковчег», «роза» и т.д. начинают действовать все контексты, в которых эти символы существовали.

Можно даже предположить, что в этом случае мы имеем дело с **символическим интертекстом**. В стихотворении «И смерть не возымеет власти» первая строчка взята из Библии, но ни кавычек, ни ощущение того, что это «чужое слово» нет. Кроме того, что это уже явно не цитата, в контексте стихотворения эта строчка служит *порождением нового смысла*. Опираясь на «диахроническую ретроспективу»⁴ Евангелия как символа победы над смертью, автор строит свой собственный символ бессмертия.

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000, p. 15.

² Зубкова Е. А. “Библейская символика Дилана Томаса в контексте английской ‘метафизической’ поэзии”, Москва, 1998, стр.11.

³ Ibid. – стр. 7.

⁴ Косиков Г.К. «Структура» и/или «текст»// «Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М., 2000, стр. 36.

При этом вся сила и ценность евангельской символики как бы «работает на» автора. Именно поэтому можно расценивать такие символы как интертекстуальные.

Использование автором таких символов (назовем их условно универсальными), с одной стороны, уравнивает то огромное количество оригинальных, зависящих от контекста и подчас головолomных образов, которые мы находим в поэзии Томаса, а с другой стороны – обеспечивает причастность этой поэзии всему миру, его культурному наследию. Это немаловажно для самого поэта, который подчас ощущает себя отрезанным от реальности, «потерянным» в лабиринте собственных образов (которые он однажды назвал «my wordy wilderness»¹, что можно перевести как «словесная пустыня» по аналогии с библейским «a voice in the wilderness» – «глас вопиющего в пустыне»).

Так происходит и в стихотворении « На бракосочетание Девы» («On the Marriage of a Virgin»), где автор, используя образ Девы Марии, заставляет его «играть» в собственном художественном контексте:

Walking alone in a multitude of loves when morning' light
Surprised in the opening of her nightlong eyes
Her golden yesterday asleep upon the iris
And this day's sun leapt up the sky out of her thighs
Her miraculous virginity old as loaves and fishes,
Though the moment of a miracle is unending lightning
And the shipyards of Galilee's footprints hide a navy of doves...²

Стихотворение начинается с игры света – утренний свет появляется, когда «она» (героиня) открывает глаза, вчерашний день – золотой. «Солнце этого дня» взлетает в небо с ее бедер – это и символ рожденного света, и библейская тема. Далее – очень насыщенный такой «игрой в аллюзии» образ:

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. – London, 2000, p. 186.

² Ibid. – p. 105.

«ее чудесная непорочность стара, как хлеба и рыбы». То есть в авторскую «игру» добавляются новые библейские образы (чудо с хлебами и рыбами), причем интерпретация библейской идеи у Томаса, видимо, такова, что Мария, родив Спасителя (свет), дает жизнь каждому дню: автор использует библейские символы, зная о том, что они «стары», но само чудо для него актуально – «момент чуда – бесконечная молния». Происходит как бы сопоставление застывших мифологем и действительной веры в чудо, поэт как бы говорит: вот, то, что описано в Библии, уже стало старой легендой, слова «застыли», запечатлев то далекое время, однако чудо продолжает свершаться каждый день. В последней строке – еще один типичный пример суггестивности томасовских образов (о чем еще будет сказано): не называя имени Спасителя, он пишет о следах, оставшихся там, где Иисус шел по воде: «...и верфи следов в Галилейском море прячут флот голубей», кстати, голубь – тоже важнейший для Библии образ: «И когда выходил из воды, тотчас увидел Иоанн разверзающиеся небеса и Духа, как голубя, сходящего на Него» (Мк 1,10). Томас мог бы прямо написать прямо и о том, как Спаситель шел по воде, и о Его крещении, однако суггестивность, характерная для этого образа, гораздо сильнее обогащает семантическую ткань стихотворения. Автор не просто создает образ, а как бы образ-загадку, где читатель сам догадывается, что речь идет о Спасителе. С другой стороны, это и «символическая загадка», ведь и Галилея, и голубь – библейские символы.

Отсюда еще одна важнейшая функция символа – функция «мифологизирующая», устанавливающая связь между субъективным миром художника и всемирным мифологическим пространством. В данном случае мы не говорим о религиозных символах, поскольку поэт обращается к Библии не как к «предмету культа», в мифологических образах его интересует не столько «их связь с реальными, вполне жизненными и часто глубоко и остро переживаемыми попытками человека найти освобождение от своей физической ограниченности и утвердить себя в вечном и незыблемом

существованию»¹, сколько их художественная ценность. Томас привлекает в свои произведения именно *мифологические символы* (по классификации А.Ф. Лосева). Такие символы «обладают чисто художественным характером; свойственный им символический характер относится не к изображению какой-то особой сверхчувственной действительности, но к острейшему функционированию художественных образов...»²

Объяснение томасовской трактовки символа и мифа можно дать и «диахронически», с точки зрения традиции. Если обратиться к проблеме мифа у романтиков, то сразу вспоминается, как объясняет проблему мифотворчества виднейший теоретик романтизма Фридрих Шеллинг в своей работе «Философия искусства»:

«Всякий великий поэт призван превратить в нечто целое ^котрывшуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию; мир этот находится в становлении...так будет вплоть до той лежащей в неопределённой дали точки, когда мировой дух сам закончит им самим задуманную великую поэму и превратит в одновременность последовательную смену явлений нового мира»³.

Именно из-за такой установки на «оригинальное» мифотворчество ученые считают, что Блейк, к примеру, создавал собственную мифологию только для того, чтобы не пользоваться застывшими шаблонами уже существующих систем мифов, ведь миф со временем теряет свою актуальность, из явления мистического становится явлением эстетическим, чисто художественным. Та же проблема стоит, как мы видим, и перед Томасом, но решает он ее не в духе Блейка и Йейтса и романтиков, а скорее по-джойсовски. Джойс, стремясь мифологизировать настоящее, называет свое произведение «Улисс», и в сознании читателя возникают параллели, читатель пытается увидеть за происходящим в романе мифическую первооснову. Точно так же

¹ Лосев А.Ф. «Проблема символа и реалистическое искусство», Москва, 1976, стр.191.

² Ibid.

³ Цит. по: Блейк Уильям. Стихи. – Москва, 1982. – стр.8.

поступает и Томас: вместо того, чтобы создавать новый миф, поэт насыщает действительность элементами мифа существующего, добиваясь эффекта, когда обычный лирический монолог получает объем и значимость, характерную для мифа. Как раз эту особенность отмечает у Томаса Уолфорд Дэйвис, когда говорит, что поэту «всегда лучше удавалось мифологизировать действительность, нежели актуализировать миф»¹.

Эту «мифологизацию действительного» мы находим и в приведенных выше стихотворениях, и в следующем примере:

Before I knocked and flesh let enter,
With liquid hands tapped on the womb,
I who was shapeless as the water
That shaped the Jordan near my home
Was brother to Mnetha's daughter
And sister to the fathering worm...²

(Before I knocked)

Можно считать это стихотворение просто лирическим «пересказом» Рождества Христова от первого лица. Однако более вероятным кажется то, что как раз в загадке собственного рождения автор увидел некую мифологическую первооснову. А с точки зрения восприятия, «технически», ощущение присутствия мифа достигается упоминанием реки Иордан, где Иисус крестился, и Мнеты – персонажа из блейковской мифологии. При этом, повторимся, автора интересует не догматический, а художественный аспект этих символов (иначе он не ставил бы в один ряд Библию и Блейка).

Однако было бы ошибкой считать, что символизм в поэзии Томаса сводится к рассмотренным выше случаям. Следует помнить, что любой поэтический текст символичен именно в силу своей специфики, а любой поэтический образ способен порождать символические ассоциации. У каждого стихотворения есть свой символический уровень прочтения, допускающий

¹ Davies W. The Wanton Starer// Dylan Thomas: New Critical Essays.- London, 1972, p.139.

² Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. – London, 2000, p. 12.

массу толкований. Символизм характерен для стихотворения, как и для любого произведения искусства. Любой образ, рожденный поэтом, так или иначе, соотносится с тем, как поэт видит мир, с его идеями. Любой образ в стихотворениях Томаса «вырастает» из символической первоосновы, из борьбы противоположностей. «Бог может быть мигмом любви, дьявол – ее отсутствием. Направляющая сила хромосом была для Томаса Богом, безумие, сопровождающее бесплодные попытки писать – дьяволом»¹.

На это явление обращает особое внимание А.Ф. Лосев, отделяя такой «врожденный» символизм от собственно символа, различая *две степени символики*. О символизме художественного произведения он пишет так:

«Символ не есть художественная образность, хотя весьма возможны и в литературе очень часты художественные символы. Также и художественная образность не есть обязательно символизация, хотя писателю ничто не мешает нагрузить свои художественные образы той или иной символикой...Специфика той символики, которая содержится исключительно во всяком художественном образе, заключается в том, что всякий художественный образ тоже есть образ чего-нибудь. На этот раз предмет художественного образа есть он сам, этот самый образ»².

То есть любой отдельный образ, каждое стихотворение неизбежно «нагружены» символическим содержанием. Происходит это потому, что поскольку в основе всего творчества поэта заложена идея генезиса, становления, жизни, смерти и снова жизни, каждая «точка» его творчества символически соотносится с этой идеей. Пусть символов в соответствии со строгим определением А.Ф Лосева у поэта немного, однако символизм как выражение идейного, философского и эстетического плана всей поэзии, безусловно, является важнейшей особенностью творчества Томаса. Каждый образ - реализация символической первоосновы-тайны. Эта тайна – само бытие.

¹ Moynihan W.T. The Craft and Art Of Dylan Thomas. – NY, 1966, p. 30.

² Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство, Москва, 1976ю – стр 144.

Еще раз подчеркнем, что символ, кроме того, позволяет поэту поместить свое творчество в контекст мировой культуры, при этом приобщая собственные творения ее ценностям. Поэтому символ как «выход» за пределы художественного мира произведения необходим Томасу. Проблема связи с миром для него важна еще и потому, что при такой степени перформативности языка, при такой погруженности в мир слов, поэт основное внимание уделяет образу как самостоятельной художественной ценности. Некоторые критики, как, например Уильям Мойнихэм, считают, что этим в первую очередь поэзия Томаса и интересна:

«Одной из наиболее интересных особенностей поэзии Томаса было то, что его поэтический мир полностью состоял из слов и мог полностью заменить обыкновенный материальный мир»¹. А если вспомнить, что Томас считал словесный образ равным его предмету, то риска превращения поэзии в игру со словами поэт избегает во многом благодаря символизму.

Проблема столкновения мира художественного и мира реального в томасовской поэзии очень четко сформулирована в работе Г.Э. Ионкис:

«Создается впечатление, будто автор не в силах справиться с буйством неожиданных образов, никак не может организовать свой красочный язык. Однако вся эта причудливость – плод авторского сознания: метафоры у Томаса не соотнесены с действительностью, субъективированы, образы разворачиваются по произвольной ассоциации, не говоря уже о значимости содержания. Метафора превращается в самоцель»².

А ведь именно метафора лежит в основе томасовской системы образов, само мышление поэта, как мы увидим, метафорично. Что же отличает метафору от символа и почему Г. Э. Ионкис пишет о том, что метафора у Томаса «превращается в самоцель»? По словам А.Ф. Лосева, «символ очень близок к метафоре, но он не есть метафора. И в символе и в метафоре идея вещи и образ вещи пронизывают друг друга, и в этом их безусловное

¹ Moynihan W.T. The Craft and Art Of Dylan Thomas, NY, 1966. - p. 55.

² Ионкис Г. Э. Английская поэзия первой половины XX века. - Москва, 1967. – стр. 94.

сходство. Но в метафоре нет того загадочного предмета, на который ее идейная образность только указывала бы как на нечто ей постороннее. Этот предмет как бы вполне растворен в самой этой образности и не является чем-то таким, для чего метафора была бы символом. Ведь метафора входит в поэтический образ, а он уж во всяком случае имеет самостоятельное значение...»¹.

Любой исследователь Томаса, независимо от оценки творчества, отмечает необыкновенную насыщенность его поэзии образами, «семантическую переизбыточность, которая порождает новые символические уровни смысла»². О том же говорит и сам поэт – правда, немного иначе:

«Мой стих нуждается во множестве образов, ибо образность – его стержень. Я создаю один, хотя “создаю” не то слово, скорее я позволяю образу эмоционально родиться во мне, а затем обратиться к тем интеллектуальным и критическим силам, которыми я владею – чтобы родить другой образ, позволяю этому второму противоречить первому, а из третьего образа, рожденного двумя первыми, возникает четвертый – противоположный, и я разрешаю им всем спорить»³. Итак, первая важнейшая особенность Томасовских образов – они диалогичны, они как бы сражаются за семантическое пространство стихотворения, что в результате дает новые образы. В качестве примера рассмотрим отрывок из стихотворения “Когда я проснулся”:

Every morning I make,
God in bed, good and bad,
After a water face walk,
The death-staggered scatter-breath

¹ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – Москва, 1976. – стр 153.

² Зубкова Е. А. Библиейская символика Дилана Томаса в контексте английской ‘метафизической’ поэзии – М., 1998, стр. 8.

³ Цит. по: Нонкис Г. Э. Английская поэзия первой половины XX века. – М., 1967, стр. 94.

Mammoth and sparrowfall

Everybody's earth...¹

(When I woke)

Куда относится “good and bad” во второй строке – к лирическому герою или к утру, которое тот творит? Благодаря отсутствию однозначного ответа «заряжаются» оба образа – и поэта, и мира, что он творит. Фраза «после прогулки с лицом воды (или водным лицом)» усложняет семантический план: во-первых, “water-face” вполне может быть авторской игрой на тему “waterfront” (порт), где “front” заменяется на “face”, и тогда это прогулка в порту – и, видимо, под дождем; а может быть, под “water-face” подразумеваются слезы; к тому же автор мог просто иметь в виду водную поверхность, (вновь ассоциации с ходившим по воде Иисусом). Непонятно, к чему отнести и следующие две строки, знаки препинания автор здесь не ставит – намеренно, разумеется. Кто же «преследуем смертью» – автор или земля – или оба? Следующий образ (scatter-breath) - определенно игра со словом “scatter-brain”, “растяпа” (а дословно – “рассыпанные мозги”). И неясно, у кого же «рассеянное дыхание».

Приведенные выше слова самого поэта о том, что он позволяет образам «родиться» (в английском оригинале высказывания Томас использует глагол [to breed] – «размножаться») указывают на еще одну особенность томасовских образов – интуитивность и спонтанность их создания, основанную на фонетической и смысловой игре, на взаимодействии звучания и значения и их единстве. Об этом единстве еще будет сказано позднее, однако в качестве примера здесь можно привести отрывок из стихотворения «Был один спаситель»:

There was a saviour

Rarer than radium,

Commoner than water, crueller than truth...²

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953.- London, 2000, pp. 111-112.

² Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. – L., 2000, p. 104.

(There was a saviour)

Вторая строка – «реже радия» – хорошая иллюстрация того, насколько у Томаса звучание и значение равноправны: слово «радий», будто бы «подсказанное» созвучием, началом с одинаковых согласного и гласного звуков, на самом деле несет не меньшую смысловую нагрузку: это и вправду довольно редкий металл, его добывают из урановой руды, потому такое уподобление звучит и неожиданно, и точно. В итоге слова «реже радия» образуют и смысловое, и звуковое единство. То же можно наблюдать в третьей строке, во фразе «более жестокий, чем правда» (crueller than truth): слова сочетаются и фонетически, и по смыслу.

Именно такова природа большинства томасовских тропов – они интуитивны («даю родиться»), образы рождаются как бы на уровне созвучия, впечатления, интуиции – уровне еще не осознанном, но и уже не бессмысленном. Слова сочетаются у Томаса как бы самостоятельно, и то, как Томас создает образы, выглядит не как кропотливая работа с языком-материалом, а как спонтанное движение самих слов, вступающих в реакцию, подобно химическим элементам. И происходит эта реакция на уровне «звуковой» семантики слова: когда слово – и звук, и знак одновременно. Отсюда вся неожиданность томасовских образов.

Повторимся: это абсолютно не значит, что перед нами – просто набор слов, хорошо звучащих вместе. Спонтанность – эффект, иллюзия, за которой стоит тяжелейшая работа. То, что такая естественность обходилась поэту в сто – двести черновых вариантов одного стихотворения, остается за кадром (например, стихотворение «Фернхилл» (“Fern hill”) существует в 300 вариантах).

Кроме того, образы у Томаса зачастую неожиданны и даже парадоксальны (в силу своей спонтанности). Поэт, очевидно, любил парадоксы – как воплощение неравности вещи себе, как параллель собственной внутренней борьбе:

... What's never known is safest in this life.
Under the skysigns they who have no arms
Have cleanest hands, and, as the heartless ghost
Alone's unhurt, so the blind man sees best.¹

(Was there a time)

Эта цитата – в каком-то смысле манифест, прокламация парадоксальности: неизвестное надежнее всего, руки чище всего у тех, у кого их нет, и «так же, как только лишенный сердца призрак не испытывает боли, слепец видит лучше всех».

При этом в равной мере на эту и другие особенности томасовских тропов повлиял и круг его мотивов, тематический ряд его стихотворений. Ведь если поэт испытывает потребность в каждом своем произведении заново пережить собственное становление, можно ожидать, что это найдет свое отражение и в его системе образов, и в символизме. То есть, если поэт постоянно пишет о рождении и смерти, если становление – центральная тема всей поэзии, то образы будут служить в первую очередь ее раскрытию. Природа образов определяется внутренним миром поэта.

Сам Томас часто обобщенно (и, надо полагать, не без самоиронии) говорил о своих ранних произведениях как о «периоде чрева – могилы» (“womb – tomb period”), тем самым указывая и на основную их тему, и на «стержневые» образы. «Рождение и его необратимая устремленность к смерти доминируют в идеях и образах ранней поэзии Томаса»², – пишет У. Мойнихэн.

Затемненность смысла, нагромождение образов и ощущение того, что им предоставлена полная свобода, так же имеют идейную обоснованность: «затемненность смысла указывала на борьбу, борьба, в свою очередь, была метафорой жизни»³.

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000. – p. 45.

² Moynihan W.T. The Craft and Art Of Dylan Thomas.- NY, 1966. – p. 223.

³ Ibid. – p. 53.

В ситуации, когда поэту нужно создать поэтическую модель своей внутренней борьбы, он сознательно прибегает к художественной имитации собственных противоречий, создавая вихрь, водоворот образов. Тем не менее, в основе всей сложности, всего многообразия томасовских образов лежит небольшой набор антиномий: «Бог и дьявол, рай и ад, дух и плоть»¹.

И когда мы говорим об образах-парадоксах, то прежде всего следует помнить о том, что само поэтическое видение Томаса парадоксально. Томас в полной мере унаследовал блейковскую способность «в песчинке видеть бесконечность и вечность – в чашечке цветка»:

... There from their hearts the dogdayed pulse

Of love and light bursts in their throats.

O see the pulse of summer in the ice...²

(I see the boys of summer)

Почувствовать «пульс лета во льду» значит «допустить» в систему образов целую оппозицию: холод и тепло, зиму и лето; план стихотворения расширяется, становится глобальным и качественно, и с точки зрения времени, ведь лето и зима – полюса года.

I see you boys of summer in your ruin.

Man in his maggot's barren.

And boys are full and foreign in the pouch.

I am the man your father was.

We are the sons of flint and pitch.

O see the poles are kissing as they cross.³

Посмотрим, сколько парадоксов-совмещений в этом отрывке: поэт видит «мальчишек лета в их гибели, человека в пустоши его личинки (или пустоте

¹ Moynihan W.T. The Craft and Art Of Dylan Thomas.- NY, 1966. – p. 30.

² Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. – London, 2000. - p. 7

³ Ibid. - p. 8.

его причуды)». В пределах этой строфы совмещены, сжаты очень «масштабные» категории. Поэт видит старость в юности, жизнь там, где ее еще нет; парадоксально и время, и сама личность поэта: «Я – тот, кем был ваш отец». На совмещении противоположностей основана сама жизнь: «Мы – дети кремня и смолы. Смотри: полоса, пересекаясь, целуют друг друга». Интересно, что У. Мойнихэн¹ (184-185) считает это стихотворение лирическим диалогом, своего рода спором старости и юности, утверждая, что в основе композиции «Я вижу..» и многих других стихотворений Томаса, а также его образов и идей, лежит упрощенная и всем известная гегелланская концепция («тезис – антитезис – синтез»).

В приведенном отрывке из этого стихотворения («Я вижу мальчишек лета») есть две строчки, в которых томасовский образ проявляет еще одно свое характерное свойство:

There from their hearts the dogdayed pulse
Of love and light bursts in their throats...²

Изображая играющих летом мальчишек, поэт пишет “ в их горле взрывается жаркий пульс любви и света из их сердец”. На самом деле, вероятно, дети просто кричат, играя. Но нам важно то, как интересно здесь сочетаются физиологические и эстетические понятия. Совершенно абстрактные любовь и свет способны у Томаса пульсировать, они даже не уподобляются крови, а как бы входят в ее химический состав. Любовь и свет взрываются криком в горле.

Это – еще одно свойство томасовского образа: **наглядность любой абстракции, наличие у абстрактных понятий пластичности, пространственных и временных атрибутов.** Для поэзии Томаса характерна «экспрессивность образов, при которой явления нематериального плана реализуются в доступных и зримых категориях мира материального»³.

¹ Moynihan W.T. The Craft and Art Of Dylan Thomas. - NY, 1966. - pp. 184 - 185.

² Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000. - p. 7.

³ Зубкова Е. А. Библейская символика Дилана Томаса в контексте английской ‘метафизической’ поэзии. – Москва, 1998, стр. 10.

Можно добавить, что это замечание верно и наоборот: конкретные, осязаемые предметы в поэзии Томаса обретают качества абстрактных понятий и способны пробуждать массу ассоциаций. Таких примеров у поэта достаточно много, стоит вспомнить, например, стихотворение «Бумага и палочки» (Paper and sticks), где во второй строке (“Why won’t the news of the old world catch?”) под фразой «новости старого мира» подразумеваются старые газеты. В другом стихотворении, «Канула печаль» (A grief ago), «цветок и пышнотелость» (the fats and flower) – метафора возлюбленной.

В обоих случаях поэт пытается преодолеть субъектно-объектную антитезу, овладеть предметом или понятием с помощью слова, смешать и уравнивать сам объект с субъективным впечатлением от него. В следующей цитате – осенняя прогулка по берегу моря, но при этом никакой “изобразительности”, созерцательности здесь нет:

Especially when the October wind
With frosty fingers punishes my hair,
Caught by the crabbing sun I walk on fire
And cast a shadow crab upon the land,
By the sea’s side, hearing the noise of birds,
Hearing the raven cough in winter sticks
My busy heart who shudders as she talks
Sheds the syllabic blood and drains her words...

My heart is drained that, spelling in the scurry
Of chemic blood, warned of the coming fury.
By the sea’s side hear the dark-vowelled birds.¹

(Especially when the October wind)

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000, pp. 18 –19.

Октябрьский ветер не дует – «он наказывает...волосы морозными пальцами», солнце – «краб» (то есть как бы хищное, с клешнями, и неровной формы, ползущее), и лирический герой отбрасывает на землю «краба-тень» (тень в форме солнца, а не того предмета, который ее отбрасывает); сердце проливает «силлабическую» кровь, и так рождается поэзия. Птицы в последней строке – «птицы темных гласных», и здесь поэт стремится передать и собственную спонтанную ассоциацию, то, на что похожи крики птиц, и сами крики – темные, мрачные гласные звуки.

Еще пример:

A process in the weather of the heart

Turns damp to dry; the golden shot

Storms in the freezing tomb.

A weather in the quarter of the veins

Turns night to day; blood in their suns

Lights up the living worm.

A process in the eye forwarns

The bones of blindness; and the womb

Drives in a death as life leaks out...

A process in the weather of the world

Turns ghost to ghost; each mothered child

Sits in their double shade.

A process blows the moon into the sun,

Pulls down the shabby curtains of the skin;¹

And the heart gives up its dead.²

(A process in the weather of the heart)

¹ Ibid.- pp.10 – 11.

² Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000. - p.11.

«Процесс в погоде сердца» – метафора настроения, состояния души, но это становится понятно только в контексте всего произведения: психический «климат» изменяется от «влажного к сухому», «погода в стороне (или даже части света - quarter) вен меняет ночь на день». Здесь мы сталкиваемся с разрушением границ между категориями личности и окружающего мира, микро- и макрокосма.

Чтобы ответить на вопрос, *зачем* поэту были нужны столь необычные, немотивированные и местами эксцентричные тропы, достаточно рассмотреть стихотворение, написанное поэтом после почти месяца бессонницы, “Я подружился со сном” (I Fellowed Sleep):

I fellowed sleep who kissed me in the brain,
Let fall the tear of time; the sleeper’s eye,
Shifting to light, turned on me like a moon.
So, ‘planing-heeled, I flew along my man
And dropped on dreaming and the upward sky¹...

(I fellowed sleep)

Долгожданный и, наконец, обретенный сон «целует» поэта «в мозг». Трудно представить более точный и яркий образ, чтобы передать чувство освобождения, покоя после бессонных ночей. А далее автор передает ощущения человека во сне: «planing-heeled» можно перевести и как «планирующие пятки», и как «каблуки-самолеты», и в любом случае возникает и характерное для сна ощущение сказочной абсурдности и, в то же время, легкости полета. Герой стихотворения пролетает вдоль «своего человека», видимо имея в виду себя – и тут можно вспомнить, что изображать «раздвоение» человека во сне – расхожий кинематографический и мультипликационный штамп (спящее тело остается в постели, а призрачный герой сновидения улетает навстречу приключениям). Наконец,

¹ Thomas Dylan. “Collected Poems 1934 – 1953”, London, 2000. – p. 24.

герой стихотворения «падает ...на небо наверху» – опять поэт передает абсурдность происходящего в снах.

Такая концентрация образов позволяет не только создавать семантически «объемную» поэзию, но, что не менее важно для поэта, передавать спонтанную природу человеческого восприятия, когда внешние впечатления переплетаются с мыслями, но не по законам логики, а произвольно. Ведь многие критики, и довольно справедливо, называют стихотворения Томаса « потоком сознания в поэзии»¹:

The sky, the bird, the bride,
The cloud, the need, the planted stars, the joy beyond
The fields of seed and the time dying flesh astride,
The heavens, the heaven, the grave, the burning font...²

(A Winter's Tale)

Из этого примера видно, как поэт пытается предать нагромождение ассоциаций, их абсолютную нелогичность, отсутствие различия между внешними предметами и явлениями внутреннего мира. Помимо эвфонической, аллитерационной связи каждое из этих слов «заряжается» значением окружающих, между ними выстраиваются смысловые связи: например, «птица», «небо» и «невеста» (The sky, the bird, the bride) образуют новое символическое единство, новый ассоциативный ряд.

За причудливостью, порой даже абсурдностью томасовских образов угадывается поиск своего языка, языка, адекватного моменту творческого акта, тождественного переживанию. Томас стремится избежать застывших метафор, языковой стагнации вообще, осмысляя и превращая в творческий акт каждый элемент тропа, сам механизм его построения, многообразие связей между словами и понятиями.

¹ Зубкова Е. А. Библейская символика Дилана Томаса в контексте английской 'метафизической' поэзии. - М., 1998, стр. 11.

² Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. – London, 2000, p. 102.

Прежде чем говорить о метафоре в поэзии Томаса, процитируем ее определение из “Поэтики” Б.В. Томашевского, которое кажется нам особенно удачным потому, что воспроизводит сам механизм восприятия метафоры (и тропов в целом):

“В этом случае [в случае метафоры] предмет или явление, означаемое прямым, основным значением, не имеет никакого отношения к переносному, но вторичные признаки в некоторой их части могут быть перенесены на выражаемое тропом. Иначе говоря, предмет, означаемый прямым значением слова, имеет какое-нибудь косвенное сходство с предметом переносного значения. Так как мы невольно задаем себе вопрос, почему именно этим словом обозначили данное понятие, то мы быстро доискиваемся до этих вторичных признаков, играющих связующую роль между прямым и переносным значением. Чем больше этих признаков и чем естественнее они возникают в представлении, тем ярче и действеннее троп, тем сильнее его эмоциональная насыщенность, тем сильнее он “поражает воображение” ”¹.

На последнее предложение в этом определении стоит обратить особое внимание, так как в случае с Томасом “эмоциональная насыщенность”, как мы увидим, достигает подчас весьма высокого уровня.

Рассмотрим, к примеру, то, как поэт интерпретирует тему любви в следующем стихотворении:

If I were tickled by the rub of love,
The rooking girl who stole me for her side,
Broke through her straws, breaking my bandaged string,
If the red tickle as the cattle calve
Still set to scratch a laughter from my lung,
I would not fear the apple nor the flood
Nor the bad blood of spring...²

¹ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. - М., 1996. - стр. 52 – 53.

² Thomas Dylan. “Collected Poems 1934 – 1953”, London, 2000. – p. 15.

Любовь здесь – в первую очередь прикосновение, щекотание, но, помимо явной эротической составляющей образа, речь идет и о загадке рождения. Заметим, что образ смеха в пятой строке – «выщарапать смех из моего легкого» (т.е. «заставить меня смеяться») – типично томасовский. Вновь неожиданный и вновь точный, очень суггестивный образ: связь смеха не с мимикой, например, а именно с дыханием. Таким образом автор достигает эффекта «ощутимости», **пластичности образов**. Ощущаемая эмпирически «любовь-щекотка» – не совсем то же, что и плотская любовь. Скорее это любовь, данная в ощущениях (в этом стихотворении образ любви немного походит на интерпретацию этого чувства у Лоуренса). И к тому же любовь – начало жизни, ее источник:

Shall it be male or female? say the cells,
And drop the plum like fire from the flesh.
If I were tickled by the hatching hair,
The winging bone that sprouted in the heels,
The itch of man upon the baby's thigh,
I would not fear the gallows nor the axe
Nor the crossed sticks of war...¹

Любовь начинается с разговора клеток, с вопроса о том, какой у будущей жизни будет пол. При этом, хотя речь у поэта и идет скорее о прикосновении, нежели о чувстве, любовь – единственный залог жизни, и этим она спасает от страха смерти: почувствовав это трение, поэт не испугался бы «ни виселицы, ни топора, ни скрещенных палок войны».

И, наконец, строфа, где поэт сам обосновывает выбираемые им образы, где дается ключ к самым запутанным шифрам томасовской поэзии:

And what's the rub [of love]? Death's feather on the nerve?
Your mouth, my love, the thistle in the kiss?
My Jack of Christ born thorny on the tree?
The words of death are dryer than his stiff,

¹Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. – London, 2000, p. 15.

My wordy wounds are printed with your hair,
I would be tickled by the rub that is:
Man be my metaphor. ¹

Что же это за прикосновение? – спрашивает себя поэт, - «щекотание ли нерва пером смерти, или чертополох в поцелуе?» Эти вопросы подводят к ответу не только на то, что такое любовь для Дилана Томаса, но и к решению глобальной проблемы осмысления собственного бытия: «Человек да будет моей метафорой»; человек как бы переводит бытие на язык образов, и наоборот: говоря о человеке, Томас всегда имеет в виду бытие вообще. Любовь как абстракция – неуловима, человеку она открывается только через прикосновение. Прикосновение – метафора любви, лежащая в основе стихотворения. Причем такая метафора, в которой воплощены все аспекты этого чувства: и конфликт между возвышенным и низменным, страх за будущую жизнь и благоговение перед нею и т.п.

Рассматривать метафору в поэзии просто как один из тропов, «приемов изменения основного значения слова» ² - значит игнорировать ее истинную суть. Таких принципиально разных поэтов, как Томас и Одена, объединяет то, что для обоих метафора – принцип, механизм поэтического видения, образ мышления.

Метафора в таком понимании позволяет связывать самые разные и далекие друг от друга предметы, понятия, действия. Метафора позволяет увидеть мир не разделенным на фрагменты, а целостным, единым. Томас пользуется метафорой для создания все той же новалисовской модели «вселенной в малом преломлении», доводит до предела романтическое «все во всем».

Мир внешний и внутренний у Томаса совмещены, **микрокосм накладывается на макрокосм** – отсюда и все особенности поэзии:

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953, London, 2000, p. 15..

² Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М., 1996, стр. 52.

«предельность» времени и пространства (такие пары, как море и небо, смерть и рождение), собственное тело как метафора вселенной и, что важнее всего для нас, отсутствие времени и пространства «вообще»¹. – ибо в данном случае хронотоп мыслится только как продолжение субъективного бытия, пространство – лишь продолжение тела, прошлое и будущее – сослагательные производные от настоящего. Статистически большинство глаголов у Томаса используются в настоящем времени. Это, разумеется, не случайно:

«Один из ключей к правильному пониманию поэзии Томаса – принимать участие в стихотворении как событию, происшествию, действию, а не видеть в нем натюрморт, пережитый опыт. Именно поэтому поэзия Томаса – поэзия действия, разворачивающегося в настоящем времени, то есть полная противоположность формуле ‘emotion recollected in tranquility’... Даже если речь идет о прошлом, оно обязательно фокусируется, ищет осознания в непосредственном настоящем...».²

Из метафоричности мышления вытекает и взаимозаменяемость категорий. Так, время у Томаса, подобно прочим абстракциям, может представлять в пугающе конкретном, осязаемом образе «бегущей могилы»:

When, like a running grave, time tracks you down...³

(When, like a running grave)

Координатную ось времени вовсе не обязательно должна занимать временная единица:

A grief ago

She who was who I hold, the fats and flower,
Or, water-lammed, from the scythe-sided thorn

¹ Вспомним слова М.М. Бахтина о том, что «временно-пространственные определения в искусстве и литературе... всегда эмоционально-ценностно окрашены» (Цит. по: Хализев, В.Е., «Теория литературы», Москва, 2000, стр. 214).

² Stephens Raymond. Self And World//Dylan Thomas: New Critical Essays.- London, 1972, p.28.

³ Ibid. - p. 19.

Hell wind and sea,
A stem cementing, wrestled up the tower,
Rose maid and male,
Or, masted venus through the paddler's bowl
Sailed up the sun...¹

(“A grief ago”)

Помимо этого, время у Томаса может быть и пространственной категорией, как в следующем примере:

Once below a time,

When my pinned-around-the-spirit
Cut-to-measure flesh bit...
...I set back the clock-faced sailors...²

(“ Once below a time”)

По той же причине (человек – метафора вселенной) осмысление пространства у Томаса часто антропоморфно:

When the galactic sea was sucked
And all the dry scabed unlocked,
I sent my creature scouting on the globe,
That globe itself of hair and bone
That, sewn to be my nerve and brain,
Had stringed my flask of matter to his rib...³

В поэтической вселенной Дилана Томаса нет такого понятия, которое нельзя было бы выразить через себя, свое тело, через субъективное ощущение. Рэймонд Стивенс формулирует эту мысль следующим образом: «В ранней поэзии Томаса больше всего поражает... сомнение в формальных различиях между внутренним миром и внешней реальностью или вообще их

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953.- London, 2000. – p. 47.

² Ibid. - pp. 109 – 110.

³ Ibid. - p. 9.

отрицание. Эта поэзия уникальным образом эгоцентрична, особенно в том, что касается телесного, физического выражения личности. Тело, в свою очередь, содержит в себя внешнюю реальность или является ее остро переживаемым образом...Поэзия стоит на непосредственности физического восприятия, где мир мыслится как продолжение жизни тела»¹.

Посмотрим, как реализуется эта особенность:

I make this in a warring absence when
Each ancient, stone-necked minute of love's season
Harbours my anchored tongue, slips the quaystone,
When, praise is blessed, her pride is mast and fountain
Sailed and set dazzling by the handshaped ocean...
And, pride is last, is like a child alone
By magnet winds to her blind mother drawn,
Bread and milk mansion in a toothless town...²

(I make this in a warring absence)

Этот отрывок – злость и горечь неразделенной любви, мучения, причиняемые герою гордой и равнодушной возлюбленной. Минуты ожидания описываются как «древние, с каменными шеями». И хотя «с каменными шеями» – эпитет, его характер – метафорический. Слово «древние» создает ассоциации с античностью или средними веками, подготавливая почву для восприятия следующего эпитета, и «каменные шеи» будут уже восприниматься как нечто, относящееся к древней скульптуре. То есть в результате минуты – античные статуи. Далее интересен образ гордости (her pride is mast and fountain), которая уподобляется кораблю в бурю («мачта и фонтан»). Океан – то ли «сделанный руками», то ли «в форме рук» (т.е. вода, зачерпнутая ладонями); в обоих случаях образ передается через человеческое тело («руки»). Очень точен и ярок образ «магнитных ветров» (by magnet winds to her mother drawn), где образ магнита развивается далее на

¹ Stephens Raymond. *Self And World//Dylan Thomas: New Critical Essays.*- London, 1972, p. 32.

² Thomas Dylan. "Collected Poems 1934 – 1953", London, 2000, p. 68.

этой же строке: «магнитными ветрами...притягиваемый». Связь между ветром и магнитом – также метафорическая. Наконец, последняя строка цитаты:

Bread and milk mansion in a toothless town...¹

(I make this in a warring absence)

- буквально воплощение того, о чем говорилось ранее. «Здания из хлеба и молока в беззубом городе» - вероятно образ бессилия, беспомощной злости. Этот крайне сложный образ состоит из двух уровней: первый – собственно «город-рот» (toothless town), а второй, возникающий в контексте произведения – бессилие (по аналогии с «беззубым»).

3. Особенности поэтического языка Дилана Томаса.

Язык важен для любого поэта не только как средство выражения, это всегда нечто большее, способ восприятия, познания мира. Творчество Дилана Томаса позволяет полностью в этом убедиться. Как мы говорили, у Томаса нет разрыва между идеей, образом и его словесным воплощением, для любого «невыразимого» существует вариант – и обычно не один – выражения. Для Томаса никогда не существовало проблемы компромисса между тем, что слово должно передать, и тем, что оно передать способно; слова не ограничивали поэта, а напротив даровали неограниченную свободу.

В стихотворениях Дилана Томаса нет смысла, идейного плана, скрытого «за словами», вне слов, и для правильного чтения его произведений необходимо почувствовать форму, звук, содержание каждого слова по отношению к словам вокруг²; у слов есть «их собственная особая жизнь». Слово в любом своем воплощении – графическом, фонетическом, смысловом и во всех сразу – обладает, по Томасу, собственной

¹Thomas Dylan. "Collected Poems 1934 – 1953", London, 2000, p. 68.

² Богатство эвфонических и семантических связей делает перевод Томаса на русский язык особенно проблематичным.

художественной ценностью. Поэзию не надо складывать из слов, она заложена в них изначально. Слово для Томаса – само по себе воплощение высшей гармонии, можно сказать, что поэт любит слова, и в каком-то смысле слово – соавтор поэта и даже главный герой его произведений.

Исследуя поэтический язык Дилана Томаса, мы берем за точку отсчета именно слово исключительно потому, что поэт сам говорит о своем языке с точки зрения слов, для него слово – центральное понятие, «нулевой уровень», где ниже – звук, слог, а выше – фраза, предложение.

Слово в поэтическом языке не является просто минимальной единицей с лексико-семантическим значением:

“В поэзии слово членится на сегменты от фонемы до морфемы, и каждый из этих сегментов получает самостоятельное значение. Слово разделено и не разделено одновременно”¹.

Таким образом, то, на что мы при употреблении языка в коммуникативных целях внимания не обращаем, то, что используется “по умолчанию” и представляет собой формальность, в поэтическом языке выходит на первый план. Любой уровень значим. Графическая и фонетическая форма слова, предлоги и управления, артикли, грамматическое время, наклонение и знаки препинания (говоря о письме) не просто реализуют общезыковые законы, а составляют «сложно построенный смысл»² и не могут ни заменяться, что возможно в повседневном использовании языка, ни игнорироваться.

Поскольку за точку отсчета мы берем слово, нам предстоит изучить все его аспекты: сперва как звук – слово фонетическое, затем, для рассмотрения особенностей приема, называемого «двойной грамматикой» (double grammar), необходимо понять, как Томас «играет» с грамматическими формами слова. К тому же, хотя поэт и предпочитал сам читать вслух свои произведения и обладал очень необычной исполнительской манерой, читая

¹ Ibid., стр. 53.

² «Стихотворение – сложно построенный смысл» - Лотман Ю.М. «Анализ поэтического текста», СПб, 1972, стр. 38.

немного нараспев, подобно валлийским бардам, нам все же следует уделить внимание слову графическому, внешнему виду слова.

Мы увидим, как Томас обыгрывает полисемию, как создает «смысловые поля», заставляя слова делиться друг с другом оттенками значения. Не последнее место занимает у Томаса и синтаксис, и графическая организация стиха, а также размеры, рифма и т.д.

Мы уже говорили, что звук у Томаса обладает смыслообразующим потенциалом. Звучание и значение нераздельны и равноправны. Богатство звучания томасовского языка не сводится к эвфонии или к особенностям рифмы. В поэзии возможна ситуация, когда слова распространяют свою семантику не только на другие слова стихотворного текста, вызывая явление семантического «перезаражения» слов, но и на «незначущие» уровни – такие, как уровень фонем. Каждая фонема определенного слова в поэзии может быть частью значения этого слова, звуки в поэзии тоже имеют свой язык: «...так называемая музыкальность стиха не есть явление акустическое по своей природе... противопоставление “музыкальности” и “содержательности”, в лучшем случае, неверно»¹.

Наша задача, таким образом, состоит в том, чтобы посмотреть, как этот закон реализуется в поэзии Томаса:

Why east wind chills and south wind cools
Shall not be known till windwell dries
And west's no longer drowned
In winds that bring the fruit and rind
Of many a hundred falls...²
(Why east wind chills)

¹ Лютман Ю.М. «Анализ поэтического текста», СПб, 1972. – стр. 66.

² Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000, p. 46.

В этом стихотворении хорошо заметна связь между образом ветра и звуками [w], [nd], [l]. Автор будто бы привязывает этот образ к его же звуковому выражению. Это подчеркивается и в контрасте между третьей и четвертой строкой: в третьей речь о ветре не идет («и запад больше не тонет...»), а в четвертой образ ветра возвращается вместе со своим звучанием («...в ветрах, что приносят плоды и кожуру...»). И этот звуковой символизм касается не только самого образа ветра, автор заставляет окружающие слова поддерживать его звучание, перекликаться с ним или создавать эффект эха: в первой строке начальный звук [w] в словах «почему» и «ветер» один и тот же, [nd] «продублирован» в слове «и» - «and». Слова [chills], [cools], [windwell] так же образуют и смысловое (свойства ветров и колодец, где они хранятся), и звуковое единство; [shall] и [till] его поддерживают. Интересно, что даже не относящаяся к образу ветра фраза из второй строки (Shall not be known) так же имеет свою звуковую “тему” благодаря звуку [n], который подчеркивает смысл фразы.

В этом отрывке можно найти и пример обыгрывания графической формы слова: последовательность букв ([ind]) в слове [rind] подобна написанию [wind] и даже отчасти [bring], притом читается слово иначе: [raind].

Учитывая перформативность томасовского языка, его почти ритуальный характер, можно предположить, что связь образа ветра и звука [w] не случайна: во-первых, из-за способа образования (фрикативный) звука, при котором воздух преодолевает преграду, а во-вторых – возможно, само звучание ассоциируется со звуком ветра. Еще один пример:

Under the mile off moon we trembled listening
To the sea sound flowing like blood from the loud wound
And then the salt sheet broke in a storm of singing
The voices of all the drowned swam in the wind

Open a pathway through the slow sad sail,

Throw wide to the wind the gates of the wandering boat
For my voyage to begin to the end of my wound,
We heard the sea sound sing, we saw the salt sheet tell.
Lie still, sleep becalmed, hide the mouth in the throat,
Or we shall obey, and ride with you through the drowned.¹
(Lie still, sleep becalmed)

Этот отрывок даже интереснее предыдущего в том смысле, что здесь «звуковых» тем несколько, и они образуют свою композиционную последовательность, параллельную основной. Звук способствует дополнительному закреплению смысловых связей между словами, поддерживают их. В словосочетании [mile off moon] , “луна в миле от нас”, эту функцию выполняет звук [m], в «дрожали, слушая» - [l]. Тема моря, вступающая во второй строке, в стихотворении «озвучена» согласным [s] (и вновь не случайно – по ассоциации с шумом прибоя), и в конце третьей строки “шторм пения” благодаря созвучию соотносится с образом моря. Ветер, и на это стоит обратить особое внимание, вновь представлен звуком [w], и этот же звук скрепляет сложный образ в конце первого четверостишия (“голоса утонувших плыли в ветре”). Есть в этом отрывке и пример игры с графической формой слова, т.н. «рифмы для глаза» (loud wound).

Благодаря тому, что образ моря в первой строке на звуковом уровне выражен как [s], во второй строке достигается нужный эффект: образ «медленного грустного паруса» соотносится с образом моря на уровне звука, то есть звук [s] в стихотворении способен имплицировать это образ. А во второй строке второй строфы вновь вступает звуковая тема ветра, и «главным» звуком становится [w]. В четвертой строке возвращается образ моря – и его звуковое воплощение, [s]. В пятой строке автор, по всей видимости, призывает «страдальца с раной» молчать («спрячь свой рот в горле») – и вновь образ поддерживается звуком - на этот раз [th].

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000, p. 113.

Такая техника позволяет поэту объединять самые неожиданные образы в поэтический текст, как, например, в уже приводившемся стихотворении “Был один спаситель”:

There was a saviour
Rarer than radium,
Commoner than water, crueller than truth...¹
(There was a saviour)

Странное, казалось бы, совершенно немотивированное сравнение «реже радия» закреплено звучанием и благодаря этому является абсолютно органичной частью текста: «...там, где обычные звуковые связи неполны или не мотивированы, особенно концентрированы фонологические связи»².

Следующий пример – идеальная тому иллюстрация:

The sky, the bird, the bride,
The cloud, the need, the planted stars, the joy beyond
The fields of seed and the time dying flesh astride,
The heavens, the heaven, the grave, the burning font...³
(A Winter's Tale)

Во многом за счет реализации закона, о котором было сказано выше, этот текст является поэтическим. Иначе он воспринимался бы просто как нагромождение образов⁴. Именно фонологическое “измерение” создает здесь эффект семантического единства между словами, которые в общем языке не имеют смысловых связей: «Повторяемости фонем в стихе имеют определенную художественную функцию: фонемы даются читателю лишь в

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953, London, 2000, p. 104.

² Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. - СПб, 1972, стр. 64.

³ Thomas Dylan. “Collected Poems 1934 – 1953”, London, 2000, p. 102.

⁴ Следует, правда, оговориться, что речь идет о слуховом восприятии, ведь если мы видим этот отрывок, то первым сигналом поэтического текста будет его графическое оформление.

составе лексических единиц. Упорядоченность относительно фонем переносится на слова, которые оказываются сгруппированными некоторым образом. К естественным семантическим связям, организующим язык, добавляется «сверхорганизация», соединяющая не связанные между собой в языке слова в новые смысловые группы. Фонологическая организация текста имеет, таким образом, непосредственно смысловое значение».

Все это богатство звучания может создать такое впечатление, будто суть и вся красота поэзии для Томаса сводится к эвфонии, к игре со звуками, а смысл, идея отходит на второй план. Так считал, например, поэт и писатель Роберт Грейвз:

“Dylan Thomas was drunk with melody, and what the words were he cared not. He was eloquent and what cause he was pleading he cared not. He kept musical control of the reader without troubling about the sense”¹.

Отчасти такое мнение возникло и благодаря тому, что Томас любил читать свои – и чужие – стихи вслух (Томас открыл американским студентам, среди которых его выступления были особенно популярны в начале 50-х, того же Грейвза). Не меньшее значение имело и то, как он читал (в его чтении присутствовала специфическая “распевная” манера валлийских бардов, т.н. “*hwyl*”), считая чтение перед аудиторией (или по радио) лучшей формой ознакомления читателя с поэзией – любой, не обязательно своей:

«...его «Избранным» зачитывались, хотя отмечали, что из уст самого поэта стихи звучат намного сильнее. Богатая палитра его по-уэльски зычного голоса (который нередко сравнивали со звучанием органа) производила неизгладимое впечатление. Он действительно читал завораживающе, и не только свои произведения...»²

¹ «Дилан Томас был опьянен мелодией и неразборчив в словах. Он был красноречив, а по какому поводу – его не волновало. Он управлял читателем с помощью музыки, не беспокоясь о смысле». – Цит. по: Murdy L.B. “Sound and sense in Thomas’s poetry”, Paris, 1966, p. 11.

² Томас Дилан. Приключения со сменой кожи. – СПб, 2001, стр. 667.

Несмотря на то, что эвфония, семантико-фонетические эффекты – безусловно одни из центральных элементов томасовской поэтики, звук никогда не был для поэта приоритетом.

Эту точку зрения разделяет и Уильям Мойнихэн, когда говорит о «звуковой эстетике» в поэзии Томаса. Звук у Томаса этот исследователь называет «слуховым коррелятом» буквального смысла, намекая на новое измерение знаменитой элиотовской теории у Томаса.

Предпочитая читать свои стихи вслух, поэт не обходил вниманием и их письменную, печатную форму. То, как *выглядит* поэзия, ее графический образ был, несомненно, очень важен для Томаса. Утверждая, что у слов – своя жизнь, Томас в числе проявлений этой самостоятельности называет «контуры слов на бумаге и в сознании»¹.

Известны случаи, когда поэт серьезно конфликтовал с издателями, менявшими в печати по непонятным причинам графическое оформление строф, и настаивал на точном воспроизведении графики рукописей (именно так было со стихотворением “Сейчас” (Now), приведенным ниже). Эти претензии ни в коем случае не могут быть сочтены за проявление эксцентричности, это нормальная реакция: изменить форму стихотворения – все равно что заменить одно слово на другое и т.п.

Графический облик стихотворения – элемент «сложно построенного смысла»:

«Поэтический текст со своей общей установкой на максимальную упорядоченность подразумевает презумпцию и графической упорядоченности текста. Прежде всего следует отметить совмещение графической строчки и стиха. Это, по сути дела, чисто служебное обстоятельство приобретает столь высокое значение, что при установке на

¹ Цит. по: Stephens Raymond. *Self And World//Dylan Thomas: New Critical Essays*, London, 1972, p. 12.

предельную невыраженность структурных средств, сведение их к «минус-приемам», графическая разбивка на стихи может быть единственным сигналом о принадлежности текста к поэзии»¹.

В случае с Томасом «графическая разбивка» действительно иногда является «единственным сигналом», тем, что отделяет стихи от прозы. Дело в том, что томасовская проза зачастую сохраняет все специфические черты его поэтического языка:

“In the light tent in the swinging field in the great spring evening, near the sea and the shingled boat with a mast of cedar-wood, the hinderwood decked with beaks and shells, a folded, salmon sail, and two finned oars; with gulls in one flight high over, stork, pelican ant sparrow, flying to the ocean’s end and the first grain of a timeless land that spins on the head of a sand glass, a hoop of feathers down the dark of the spring in a topsyturvy year...”².

В этом отрывке из рассказа «В направлении начала» (In the direction of the beginning) присутствуют и ассонанс, и аллитерация, и даже рифма (слова, создающие ощущение «рифмованности», подчеркнуты); организация образов, их насыщенность абсолютно идентична той, что мы находим в поэзии.

На примере стихотворения «Видение и молитва» (Vision and Prayer) хорошо видно, как строфа может подчеркивать смысл, служить «графическим коррелятом» идеи:

Who
Are you
Who is born
In the next room
So loud to my own

¹ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. - СПб, 1972, стр. 70.

² Thomas Dylan. Collected Stories. - London, 2000, p. 117.

That I can hear the womb
Opening and the dark sun
Over the ghost and the dropped son
Behind the wall thin as a wren's bone?
In the birth bloody room unknown
To the burn and turn of time
And the heart print of man
Bows no baptism
But dark alone
Blessing on
The wild
Child.¹

Так выглядит первая строфа стихотворения. Не стоит говорить, что автор использует такую форму не просто ради оригинальности. В этой строфе первая строка, состоящая из одного слова «Кто» является началом вопросительного предложения, которое кончается в середине фигуры, в ее самой широкой части: «Кто ты, рожденный в соседней комнате так громко, что я слышу, как открывается чрево..?» Ответ же – нижняя половина этого ромба, и кончается он последним словом, «Дитя», стоящим тоже отдельно, но в самом низу. Загадка рождения, ожидание появления новой жизни, вопрошание еще не родившегося существа («кто ты?») и ответ, который дает само рождение, отображены геометрически, вершины фигуры перекликаются. То же самое можно наблюдать и в другом отрывке из «Видения и Молитвы»:

I turn the corner of prayer and burn
In a blessing of the sudden
Sun. In the name of the damned
I would turn back and run

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000. – p. 114.

To the hidden land
But the loud sun
Christens down
The sky.
I
Am found.
O let him
Scald me and drown
Me in his world's wound.
His lightning answers my
Cry. My voice burns in his hand.
Now I am lost in the blinding
One. The sun roars at the prayer's end.¹

Это последняя строфа и всего стихотворения, и его второй части – “Молитвы”. Форма строфы меняется, теперь она напоминает песочные часы. Во-первых, это помогает разделить части, сделать их разными не только по содержанию, но и по форме: «Размышление» представлено ромбом – фигурой, оканчивающейся острыми углами, «закрытой», а фигура в “Молитве”, напротив, открыта и сходится в одну точку в середине. Во-вторых, новая форма помогает подчеркнуть содержание, расставить акценты, причем теперь кульминация строфы приходится на ее самую тонкую середину, где стоит одно слово: «Я». Таким образом подчеркивается мотив поиска себя, и, еще раз, то, насколько эгоцентрична вся томасовская вселенная. Предложение же в середине – «Я найден», «я обретен», то есть главная мысль стихотворения.

Следующей важной проблемой любой поэтики является рифма. Начнем с не очень характерного для Томаса примера:

¹ Ibid. – p. 125.

In a winter's tale
That the snow blind twilight ferries over the lake
And floating fields from the farm in the cup of the vales,
Gliding windless through the hand folded flakes,
The pale breath of cattle at the stealthy sail...¹

В этой цитате присутствует достаточно точная, даже чересчур точная для поэта рифма в концах строк. Это не свойственно Томасу, ибо он предпочитал внешней рифме внутреннюю, а точной – неточную (типа “saviour – radium”). Однако примеров внешней рифмы у него достаточно:

On no work of words now for three lean months in the bloody
Belly of the rich year and the big purse of my body
I bitterly take to ask my poverty and craft:

To take to give is all, return what is hungrily given
Puffing the pounds of manna up through the dew to heaven
The lovely gift of the game bangs back on a blind shaft...²

(On no work of words)

Отсутствие точной рифмы в конце строки может объясняться нежеланием поэта привлекать внимание к рифмуемым словам в тех случаях, когда конец строки не совпадает с концом предложения или фразы. И, с другой стороны, когда поэту требуется подчеркнуть, по-йейтсовски усилить ритм, внешняя рифма проявляется четче:

The mighty hand leads to a sloping shoulder, (A)

¹ Thomas Dylan. “Collected Poems 1934 – 1953”, London, 2000, p. 99.

² Ibid. – p. 78.

The finger joints are cramped with chalk; (B)
A goose's quill has put an end to murder (A)
That put an end to talk...¹ (B)

(The hand that signed the paper)

Томас, как мы видим, абсолютно независим от рифмы: она проявляется, становится ощутимей там и когда это необходимо, однако ни в коем случае не является при этом «обязательной»:

I have longed to move away (A)
From the hissing of the spent lie (B)
And the old terror's continual cry (B)
Growing more terrible as the day (C) ? - A ?
Goes over the hill into the deep sea;
I have longed to move away
From the repetition of salutes,
For there are ghosts in the air,
And ghostly echoes on paper,
And the thunder of calls and notes...²

(I have longed to move away)

В начале стихотворения, как бы задавая ритм, появляется точная опоясывающая рифма, но, выполнив свою задачу, тут же исчезает. Пользуясь терминологией Ю.М. Лотмана, мы в данном случае можем говорить об *инерции* читательского восприятия. Несмотря на то, что рифма есть лишь в первых четырех строках, именно в момент их чтения формируется соответствующая модель восприятия, распространяясь на все стихотворение, т.е. весь текст воспринимается как поэтический.

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000. – p. 114.

² Ibid. – p 53.

С другой стороны, в стихотворении вообще без внешней рифмы эту задачу выполняет внутренняя:

Will be the same grief flying. Whom shall they calm?

Shall the child sleep unharmed or the man be crying?

The conversation of prayers about to be sad

Turns on the quick and the dead, and the man on the stairs

Tonight shall find no dying but alive and warm

In the fire of his care his love in her high room...¹

(And death shall have no dominion)

Хорошо заметно, как «нерегулярная», будто бы случайная внутренняя рифма на самом деле справляется с задачей рифмы регулярной, делая текст более ритмичным, обогащая его звучание.

Томас любил пользоваться такой рифмой еще и потому, что она подчеркивает спонтанность, естественность текста.

It was my thirtieth year to heaven

Woke to my hearing from harbour and neighbour wood

And the mussel pooled and the heron

Priested shore

The morning beckon

With water playing and call of seagull and rook

And the knock of sailing boats on the net webbed wall

Myself to set foot

That second

In the still sleeping town and set forth...²

(Poem in October)

¹ Thomas Dylan, Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000. – p.85.

² Ibid. – p. 86.

Рифмуемые слова могут стоять рядом (harbour - neighbour), могут располагаться на концах строк (heaven – heron, beckon – second), середина строки может перекликаться с окончанием следующей (call – wall), однако ни один из этих вариантов не навязывает себя автору, а появляется «по его велению» и так же исчезает. Американская исследовательница Кэтрин Леш, изучив рифму в поэзии Томаса, предложила называть такой способ рифмовки «конфигурационной рифмой» (configurational rime)¹. Как считает Леш, конфигурационная рифма опирается и на звуковое, и на морфологическое сходство слов, эти свойства и образуют то, что Леш называет *gestalt* (в пер. с немецкого – “форма, образ, фигура” – практически то, же, что и английское “configuration”) Приведенное же ранее “Стихотворение в октябре” – как раз случай, где такая рифма наиболее ярко выражена.

Сложная звуковая архитектура, игра со звуком и размером свидетельствуют о том, что Томас – талантливый последователь Дж. М. Хопкинса. Достаточно сравнить два отрывка – два описания моря.

On ear and ear two noises too old to end
Trench – right, the tide that ramps against the shore;
With a flood or a fall, low lull-off or all roar,
Frequenting there while moon shall wear and wend...²

- это Хопкинс (стихотворение “The sea and the skylark). Томас берет на вооружение и развивает открытия Хопкинса – аллитерацию (как и Оден), богатую рифму (“Francis – lance his”), и отсутствие единого размера, и “прыжки” от коротких к длинным строкам:

¹ Основными ее чертами Леш считает следующие:

“(1) phonemes that remain the same, (2) phoneme positions where the rime fellows are altered with respect to one another; and (3) difference in meaning with likeness of sound”¹ – в кн.: Stephens Raymond. Self And World//Dylan Thomas: New Critical Essays, London, 1972, p. 78.

² G. M. Hopkins. Poems And Prose. L., 1985, p.29.

Open a pathway through the glow sad sail,
Throw wide to the wind the gates of the wandering boat
For my voyage to begin to the end of my wound,

We heard the sea sound sing, we saw the salt sheet tell.
Lie still, sleep becalmed, hide the mouth in the throat,
Or we shall obey, and ride with you through the drowned.¹
(Lie still, sleep becalmed)

У Хопкинса позаимствован и еще один томасовский прием – т.н. «двойная грамматика». В качестве иллюстрации рассмотрим отрывок из стихотворения Хопкинса «Весна»:

The glassy peartree leaves and blooms, they brush
The descending blue; that blue is all in a rush
With richness; the racing lambs too have fair their fling...²
(Spring)

Первая строка допускает двойное прочтение: «груша покрывается листьями и цветет» или «листья и цветы груши», что становится возможной благодаря совпадению личных форм (3 лицо настоящего (Present Indefinite) времени) глаголов «покрываться листвой» (to leave) и «цвести» (to bloom) и множественного числа существительных «листь» и «цветок» (leaves, blooms). Этот прием, наряду с использованием полисемии – ведь [leaves] значит еще и «оставляет, уходит», а [that blue] можно трактовать и как «эта синева», и как «такой синий» – значительно обогащает систему образов стихотворения, особенно если учесть, что мы физически не можем видеть весь текст «сразу», а воспринимаем его как линейную последовательность, интерпретируя каждый неоднозначный случай по-разному до и после того, как контекст его проясняет. Так, то, что в этом стихотворении Хопкинса имеются в виду все-таки существительные («листья», «цветы»), становится ясно только после

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000, p.113.

² G. M. Hopkins. Poems And Prose. L., 1985, p. 28.

употребления автором местоимения «они» (конец первой строки) – но не ранее. Даже название, кстати, у Хопкинса многозначно, ведь слово [spring] – это еще и «источник», и «пружина».

Посмотрим, как использует «двойную грамматику» Томас:

I'll comb the snared woods with a glove on a lamp,
Peck, sprint, dance on fountains and duck time
Before I rush in a crouch the ghost with a hammer, air,
 Strike light, and bloody a loud room...¹
(If my head hurt a hair's foot)

Томас пользуется наличием в английском языке большого количества совпадающих форм [a dance- to dance, a duck – to duck], а в третьей строке многозначность выходит за пределы двух-трех слов и распространяется на все предложение: либо «я заставляю пригнуться призрака с молотком», либо «я, призрак с молотком, несусь пригнувшись», либо «я молотком заставляю призрака пригнуться».

Еще пример – из очень известного стихотворения «Особенно когда октябрьский ветер»:

Some let me make you of the vowel'd beeches,
Some of the oaken voices, from the roots
Of many a stony shire tell you notes,
Some let me make you of the water's speeches...²
(Especially when the October wind)

Вот как выглядит перевод этого отрывка:

Я создаю тебя из гулких буков,

¹ Thomas Dylan. "Collected Poems 1934 – 1953", London, 2000, p. 80.

² Thomas Dylan. "Collected Poems 1934 – 1953", London, 2000, p. 19.

Из шелеста дубов, осенних чар,
Корней боярышника, хмурых гор –
В приборе создаю тебя из звуков.¹

(перевод А. Сергеева)

Однако при всех достоинствах или недостатках этого перевода не учтено одно: неоднозначность фразы “some let me make you of...”. Ее можно перевести и как «некоторые позволяют мне тебя [очевидно, поэзию] делать из...», а можно и как «позвольте кое-что вам сделать из...»

С точки зрения стихосложения в творчестве Томаса отслеживаются три основных источника влияния. Первый и наименее заметный – поэзия Блейка, Гарди и Йейтса. Блейка и Гарди Томас сам называл «учителями», а влияние Йейтса заметно в тех немногих случаях, когда Томас пишет короткой, ритмичной, подтянутой строкой. Второй – безусловно, Хопкинс. Если «нордический колорит» молодого Одена – смесь Хопкинса и элементов древнеисландской поэзии, то «валлийское неистовство» молодого Томаса – это Хопкинс плюс анимизм друида. Учитывая то, что валлийского языка Томас не знал, именно родство Хопкинса с древней поэзией позволило Томасу добиться эффекта мифологизации поэтического языка.

Наконец, третий источник – «поэтическая революция», в основном в интерпретации Элиота. При том, что Томас мало похож на этого своего предшественника, с точки зрения стихосложения Томас во многом следует за Элиотом и Паундом, использует элементы верлибра, варьирует ритм и метр. Пытаясь добиться максимального соответствия между формой и содержанием, звуком и смыслом, ритмом и идеей, этот поэт продолжает развивать «органичную форму».

¹ Цит. по: Хопкинс Г. Э. «Английская поэзия первой половины XX века», Москва, 1967, стр.89.

Томас не использует верлибр как полностью «аметрический и безрифменный стих»¹. Скорее верлибр – один из элементов в довольно сложной картине систем стихосложения, которую мы наблюдаем у Томаса. Для Томаса, как и для многих поэтов после «поэтической революции», расшатывание старых норм стихосложения вело не к использованию верлибра (еще Элиот предупреждал о сомнительности такой свободы), а к «отталкиванию от свободного стиха в направлении к новой более строгой организации»². В числе средств такой организации М.Л. Гаспаров указывает на элементы силлабики у Томаса (а также у Одена). Однако вряд ли можно всерьез говорить о таком явлении как о тенденции. В качестве примера изосиллабического стиха у Томаса (с большой «натяжкой») приведем отрывок из стихотворения «О, сделай мне маску» (O make me a mask):

O make me a mask and a wall to shut from your spies
Of the sharp, enamelled eyes and the spectacled claws
Rape and rebellion on the nurseries of my face,
Gag of a dumbstruck tree to block from bare enemies
The bayonet tongue in this undefended prayerpiece...³

(O make me a mask)

Этот отрывок вряд ли можно считать примером силлабического стиха: в первой четко ощущается дактиль, и в целом отрывок гораздо в большей степени напоминает «прыгающий ритм» Дж.М. Хопкинса.

Как правило, Томас использует свободный стих, однако сочетает его с каким-нибудь «организующим» элементом – будь то рифма или метр. То же самое касается и традиционной силлабо-тоники: поэт использует ее для создания читательской инерции, что позволяет нарушать ее законы, сохраняя ощущение ритмичности:

Shall gods be said to thump the clouds

¹ Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. – М, 1989. – с. 260.

² Ibid. - с. 261.

³ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953.- London, 2000, p. 72.

When clouds are cursed by thunder,
Be said to weep when weather howls?
Shall rainbows be their tunic's colour?¹

(Shall gods be said)

Поэт словно играет законами традиционной силлабо-тоники: первые три строки – чередование четырех- и трехстопного ямба, что, вместе с рифмой (пусть даже неточной), заставляет воспринимать эти стихи как очень ритмичные, почти в духе раннего Блейка или Йейтса. Однако в четвертой строке размер нарушается: вместо ожидаемых трех стоп – четыре. Еще один похожий пример:

This bread I break was once the oat,
This wine upon a foreign tree
Plunged in its fruit;
Man in the day or wind at night
Laid the crops low, broke the grape's joy...²

(This bread I break)

Обратим внимание на то, что размер здесь дублирует содержание: первые две строки – «хлеб, что я ломаю, был когда-то злаком, вином на дереве в чужой стране наливался плод» – изображенне естественного порядка вещей, и написаны они ямбом. Однако в последней строке («человек... или ветер повалили колосья, сорвали радость винограда») силлабо-тоника меняется на тонику.

Кроме того, поэт имитирует (опять же, в качестве вкрапления) народные размеры, пользуясь тем, что любая стихотворная форма сама по себе способна вызывать ассоциации:

There was a saviour
Rarer than radium,

¹ Ibid., p.40.

² Ibid., p.37.

Commoner than water, crueller than truth...¹

(There was a saviour)

В данном случае дактиль в первых двух строках придает стихотворению «фольклорное» звучание.

Особенно заметно влияние на Томаса Хопкинса и его экспериментов с дольниками (Хопкинс даже пользовался особыми надстрочными и подстрочными значками, чтобы сориентировать читателя в ритме). Т.н. хопкинсовский «прыгающий ритм» (Sprung rhythm) подразумевает ориентацию стиха на ударение, а не на стопы². Пример «прыгающего ритма» у Томаса:

And you, my father, there on the sad height
Curse, bless me now with your fierce tears, I pray,
Do not go gentle into that good night,
Rage, rage against the dying of the light.³

(Do not go gentle into that good night)

Возможно, также вслед за Хопкинсом Томас пользуется переносом, несовпадением строки и фразы, для игры со смыслом:

I dreamed my genesis in sweat of sleep, breaking
Through the rotating shell, strong

As motor muscle on the drill, driving
Through vision and the girdered nerve...⁴

(I dreamed my genesis)

Слово «разбиваясь» (breaking) в первой строке во второй меняет значение на «прорываясь» (breaking through). Слово «сильный» (strong) в конце второй строки при переходе к третьей получает развернутое сравнение и т.п. Слово,

¹ Ibid., p. 104.

² "Sprung rhythm falls on one syllable, if there is one, and on the first, if there is more" (Cit: Read Herbert. Form In Modern Poetry. - London, 1957. - p. 25).

³ Thomas Dylan. "Collected Poems 1934 – 1953", London, 2000, p. 148.

⁴ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. – London, 2000, pp. 25 – 26.

стоящее на конце строки, но принадлежащее уже к следующей фразе, напоминает занесенный меч, представляет собой мимолетную загадку (а что же дальше) и тем самым неизбежно привлекает внимание.

Для выделения же целых фраз, для создания ощущения полифоничности, внутреннего диалога Томаса часто пользуется скобками:

How soon the servant sun
(Sir morrow mark)
Can time unriddle, and the cupboard stone
(Fog has a bone
He'll trumpet into meat)
Unshelve that all my gristles have a gown
And the naked egg stand straight,

Sir morrow at his sponge
(The wound records)
The nurse of giants by the cut sea basin,
(Fog by his spring
Soaks up the sewing tides)
Tells you and you, my masters, as his strange
Man morrow blows through food...¹

(How soon the servant sun)

В этой эксцентричной зарисовке солнце предстает слугой, который подает завтрак «сэру Утро» (видимо, это в какой-то степени и сам поэт), а «няня великанов» стоит у моря-раковины (кухонной). Однако эта бытовая ситуация, «растянутая» до вселенского масштаба, разыгрывается на два голоса, и один – как раз заключенная в скобки парентеза. Несмотря на то, что все стихотворение кажется причудой поэта, своего рода словесной

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000, p. 48.

эквивалибристикой, несложно заметить, что в скобках звучит своя, отдельная от основного текста тема. Несколько более осмысленно Томас использует скобки в стихотворении «Особенно когда октябрьский ветер...»:

Behind a pot of ferns the wagging clock
Tells me the hour's word, the neural meaning
Flies on the shafted disk, declaims the morning
And tells the windy weather in the cock.
Some let me make you of the meadow's signs;
The signal grass that tells me all I know
Breaks with the wormy winter through the eye
Some let me tell you of the raven's sins.

Especially when the October wind
(Some let me make you of autumnal spells,
The spider-tongued, and the loud hills of Wales)
With fists of turnips punishes the land,
Some let me make you of the heartless words...¹

(Especially when the October wind)

В первой строфе этой цитаты автор размышляет о времени и о том, откуда берутся стихи: «кое-что я создаю из знаков лугов; кое-что – из грехов ворона...» И когда в следующей строфе вновь вступает основная тема – тема октябрьского ветра, мысли о творчестве как бы отходят на второй план, в скобки. Создается ощущение того, что порыв ветра будто отвлекает поэта от мыслей: «...особенно когда октябрьский ветер (кое-что позвольте сделать из осенних чар, грохочущих валлийских холмов с паучьими языками) наказывает землю кулаками репы...» – и тут мысли вновь полностью завладевают поэтом – «... кое-что позвольте сделать из бессердечных слов...»

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000, pp. 18 – 19.

Дилан Томас, каким бы смелым экспериментатором он ни казался, никогда не считал эксперимент с языком самоцелью. Самое главное, он никогда не позволял своей эксцентричной технике взять верх над содержанием. Даже самые головокружительные языковые «фокусы» не позволяют ни на секунду усомниться в том, что поэт полностью владеет своим языком. И именно поэтому Дилан Томас может быть беспокойным новатором, как в стихотворении «Сейчас» (“Now”):

Now

Say nay,

Sir no say,

Death to the yes

The yes to death, the yesman and the answer,

Should he who split his children with a cure

Have brotherless his sister on the handsaw...¹

(Now)

Но Дилан Томас – не только водоворот образов и звуков, воплощенный еще и в необычной графической форме. Томас может быть предельно ясен и сдержан, как в неоконченном, оборванном смертью стихотворении «Элегия», и никто не скажет, что при этом поэт изменил своим принципам. Поэт способен управлять своей уникальной техникой с таким мастерством, что она перестает требовать отдельного внимания, полностью растворяясь в содержании:

Too proud to die, broken and blind he died

The darkest way, and did not turn away,

A cold, kind man in his burning pride

¹Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000. – p. 45.

On that darkest day. Oh, forever may
He lie lightly, at last, on the last, crossed
Hill, and there grow young, under the grass, in love...¹

(Elegy)

¹ Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953. - London, 2000. – p. 155.

Заключение

Цель данной работы заключалась все же не в анализе творчества отдельных поэтов, а в рассмотрении соотношения традиции и творческой индивидуальности в поэзии Одена и Томаса. А поскольку эти две фигуры олицетворяют собой два периода в английской поэзии XX века – 30-е и 40-е годы – то можно в данном случае говорить и о тенденциях в развитии поэзии в целом.

Вопрос о поэтическом наследии, о традиции стоит в центре «поэтической революции» 1910-х -20-х годов, когда имажисты решают порвать с викторианством. Обратим внимание, насколько важным было осмысление традиции – литературной, культурной - для Элиота. Йейтс в своих напряженных поисках мастерски балансирует между традиционностью и индивидуальностью. Новаторство Одена неотделимо от его глубокой связи с всемирной поэтической традицией – от Горация до Элиота. Наконец, поэзия Дилана Томаса, лидера «романтического возрождения», обязана своим существованием как Блейку, так и тому же Одну. Казалось бы, поколения 1910-х, 1920-х, 1930-х и 1940-х стремились следовать известному призыву Эзры Паунда “Make it new”. Но при этом каким-то загадочным образом в самых новаторских образцах английской поэзии XX века безошибочно угадываются традиционные «симптомы». Самые высокие и дерзкие поэтические полеты преодолевали силу притяжения традиции, но не покидали пределов ее гравитационного поля. И наоборот: обращаясь к поэтическому наследию, национальному и мировому, такие поэты, как Йейтс, Элиот, Оден и Томас обновляли и развивали английскую поэзию.

Пытаясь воспрепятствовать линейному развитию традиции (т.е. не просто отказавшись наследовать предшествующему поколению романтиков, что абсолютно предсказуемо, но вековой традиции романтизма), поэты 1910-х – 1920-х годов спровоцировали поиск альтернативы. Если развитие английской поэзии XIX в. еще все-таки можно представить себе как поступательное (с оговорками, разумеется), то в начале XX века картина

максимально осложняется. Элиот, говоря о традиции как об «одном временном ряде», озвучивает попытку синхронного, парадигматического осмысления традиции как некоторой совокупности, в отличие от диахронного взгляда, где традиция – прежде всего в буквальном смысле “traditio”¹, передача во времени. Если поздневикторианские поэты «принадлежали эпохе», то в новой поэзии уже эпохи принадлежат поэту. Попытка нащупать связь между всеми достояниями человеческой культуры, связать их воедино, стремление не просто найти гармонию в далеком и чужом слове, но «пригласить» его в новый текст – симптом XX века, предвещающий постмодернизм. Мифологизация, о которой часто говорится в связи с модернизмом, также «граничит» с поиском традиции.

В результате XX век в английской поэзии стал веком «анахронизмов» – достаточно вспомнить неожиданный выход на авансцену современной поэзии викторианца Дж.М. Хопкинса, пробуждение интереса к поэзии метафизиков. Это в значительной степени заслуга Хьюма, Паунда и Элиота и их антиромантической «кампании»: утверждая, что романтизм исчерпал свои возможности как идейно, так и с точки зрения поэтики, новые поэты взамен предложили «пересадить» современную поэзию на другую почву – будь то поэзия метафизиков, средневековые или искусство Дальнего Востока.

Однако было бы большой ошибкой полагать, что «поэтическая революция» раз и навсегда покончила с викторианским наследием, притом, что английская поэзия часто делится на «до» и «после» Хьюма, Паунда и Элиота. Не будем забывать, что XIX век – это пять поколений английского романтизма, и эпоха эта обладала мощнейшей инерцией. В рамках этой традиции пишут и георгианцы, и окопные поэты; в 20-е годы влияние этой поэзии еще сильно, а популярность велика. При этом эхо викторианства в XX веке может быть самым разным – и не обязательно из-под пера эпигонов: Гарди признается влиятельнейшей фигурой для поэтов XX века от Одена до

¹ См. Генон Р. Очерки о традиции и метафизике. – СПб., 2000.

Ф. Ларкина и Ш. Хинн, Хопкинс обеспечил не одно поколение новых поэтов техникой стиха. Пусть это несколько «апокрифические» для магистрального викторианства фигуры¹ но они никак не позволяют говорить о разрыве с викторианством. Кроме того, в XX веке жил, работал и обладал мощным влиянием «последний романтик» Йейтс. Будучи близок к паундовской поэтической «лаборатории», он сумел добиться уникального синтеза романтической традиции и новаторства в области формы. Приняв на вооружение технические новшества имажистов, обновив язык, Йейтс не разделял взглядов Хьюма или Элиота. Так что суть «романтического возрождения», о котором в английской поэзии XX века говорят в связи с Диланом Томасом, состоит не в том, что романтизм был забыт (опровержением чего является творчество Йейтса), а в том, что новое, молодое поколение поэтов сумело, переосмыслить романтическую традицию уже в контексте XX века.

Имажисты были лишь небольшим авангардным и при этом подчеркнуто элитарным движением, так что их влияние не только на вкусы публики, но и на вкусы поэтов было во многом ограничено. Не только поэзия имажистов – даже элиотовская «Бесплодная Земля», шедевр, воплотивший в себе открытия новой поэзии, своего рода итог поэтической революции, в 20-е годы был известен лишь в узких университетских кругах. Однако имажисты стали катализатором важнейшего для английской поэзии XX века процесса – процесса обновления поэтического языка. Если Хьюм критиковал романтическое мировоззрение в целом, то в поэтической практике имажисты уделяли больше внимания техническому, языковому аспекту поэзии. Именно против языковых штампов, дежурных размеров, общих мест, затасканных образов старой поэзии была направлена имажистская теория техники стиха. Пожалуй, сами имажисты не сумели создать образцов «большой» поэзии, скорее это был опытный материал, однако установка на яркость,

¹ И поэзия Гарди, и поэзия Хопкинса была опубликована уже в XX веке (кроме первого сборника Гарди “Wessex Poems”, увидевшего свет в 1898 году).

неожиданность, новизну образов, эксперименты с размером и ритмом стали с тех пор практически обязательным условием творчества любого крупного поэта. Иейтсу имажистские эксперименты помогли обогатить образный ряд и ритмику; знаменитые оденовские яркие, насыщенные метафоры, эксперименты Дилана Томаса с формой – все это берет начало у паундовского движения. Имажистам не удалось полностью преодолеть романтическую традицию, однако они заложили основу полного переосмысления языка английской поэзии.

Говорить о различии между Оденем и Томасом как о различии между модернистским и романтическим типом поэзии было бы упрощением. Во-первых, крупнейший исследователь Одена, Э. Менделсон, утверждает, что последний вообще не является модернистом; что касается Томаса, то его поэзия также не похожа на романтизм Блейка, лейкнистов или прерафаэлитов, на исторический романтизм XIX века. Во-вторых, этих поэтов во многом объединяет формальная сторона их творчества. Так у обоих очень заметно влияние Дж. М. Хопкинса в том, что касается эвфонии, ритма, строфики. В-третьих, от Элиота и Паунда Оден и Томас отличаются обращенностью к публике: для Одена как для «социального поэта» публика была необходимым условием творчества, Томас, в свою очередь, был специфически «устным» поэтом, и его манера чтения пользовалась популярностью. И Оден, и Томас порывают с элитаризмом, обращаются к широкому читателю.

Тем не менее при сопоставлении творчества Одена и творчества Томаса обнаруживаются существенные различия. И эти различия напрямую связаны с интерпретацией обоими авторами поэтического наследия.

Первое, о чем следует сказать – отношение каждого из поэтов к поэзии, вопрос о жизни и творчестве. Здесь Оден и Томас расходятся самым существенным образом. Для Одена и его современников характерно подчеркнуто ремесленное отношение к поэзии. С одной стороны такое внимание к ремеслу унаследовано от Элиота с его известной требовательностью, даже скрупулезностью в вопросах поэтической техники.

С другой стороны, когда Оден говорит об отношении к поэзии как к профессии, это следует понимать еще и в социальном смысле. Для Одена с самого начала очень важным является вопрос о месте поэзии в жизни человека и общества – отсюда некоторая риторичность, дидактизм, характерные для зрелого и позднего периода творчества поэта. Поэзия вторична по отношению к реальной жизни, сама она не является реальностью и «не способна ничего изменить»¹. Оден – поэт-комментатор. Такой поэт своим творчеством может лишь пробудить некоторые эмоции, преподать урок – но не более. С этим связана некоторая аллегоричность, притчевость оденовского творчества. Оденевская позиция вполне может быть охарактеризована знаменитой формулой *utile dulce*, ему необходима не просто аудитория, а некоторое сообщество, где он, как поэт, занимал бы свое место – поэтому Э. Мендельсон говорит об Одене как о поэте классического типа, о гражданском поэте.

Дилан Томас, напротив, верит в абсолютную реальность поэзии, отождествляет ее с бытием. Свою творческую задачу Томас видит в том, чтобы с помощью поэзии доказать свою полную причастность к бытию мира². Так что в отличие от оденовского подчеркнуто ремесленного, профессионального отношения к искусству томасовское видение поэзии квазирелигиозно. Если Одену подходит образ поэта-гражданина, блестящего, эрудированного оратора, то Томас, несомненно, поэт-оракул, пророк, одержимый гений. Слово у Томаса обладает онтологической значимостью, каждое «хорошее стихотворение – вклад в реальность»³. Это роднит его с профетизмом Блейка. Интересно, что если Оден и Элиот, отрицая искусство как личную религию, ищут и находят веру вне искусства, в рамках уже

¹ Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939. – London, 1986, p. 241.

² “ I become a greater introvert day by day, though, day by day I am conscious of more external wonders in the world. It is my aim as an artist to bring those wonders into myself, to prove beyond doubt to myself that the flesh that covers me is the flesh that covers the sun, that the blood in my lungs is the blood that goes up and down in a tree. It is the simplicity of religion...”

³ Цит. по: Reddington A. M. Dylan Thomas: A Journey From Darkness To Light. - NY, 1968, p. 7.

сложившегося вероисповедания, то томасовская религиозность раскрывается через его творчество, неотделима от него, как бы растворена в нем¹. А такая религиозность творчества свойственна именно романтизму или поэзии, «генетически» с ним связанной². В случае же с религиозно-философской поэзией Элнота или позднего Одена (а также Хопкинса и многих представителей т.н. “devotional poetry”) искусство лишь отражает веру поэта, но не составляет ее суть.

С романтизмом связано и еще одно различие между Оденом и Томасом. Мы обращали внимание на то, что в поэзии Томаса доминируют образы природы. Более того, природа часто является метафорой для различных аспектов жизни человека, и, наоборот, природа часто предстает у Томаса антропоморфной. Сам поэт постоянно говорил о том, что с помощью творчества ищет единения с природой. Это дает нам основания говорить о возрождении столь характерной для романтизма философии природы в поэзии Томаса. У Томаса природа – даже не «вторая книга Бога», а «книга бытия». Именно поэтому образный ряд поэзии Томаса показался читателю таким свежим, ярким на фоне поэзии 30-х. Там, где Оден предлагал блестящую, но несколько отстраненную зарисовку городского парка, Томас, по сути, возвращал к жизни немного забытую в 1930-е романтическую формулу - увидеть «вечность в чашечке цветка». Элнотовская «Бесплодная земля» перенесла поэзию «оксфордцев» в города, и Оден, как мы помним, любил индустриальные или городские пейзажи, а природа в таких пейзажах часто служила лишь унылым фоном. У Томаса же природа – источник вечного перерождения, движения, обновления; она никогда не предстает

¹ В этом смысле Томас похож на Рильке, чье творчество также проникнуто религиозностью, но как и у Рильке, религиозность Томаса далека от официальных конфессий и представляет собой сложный пантеистически-христианский комплекс.

² Эстетизм таких поэтов, как Стефан Георге можно рассматривать как апофеоз этой религиозности творчества. Мистические трактаты Йейтеа и связанные с ним стихотворения имеют также романтическое происхождение. Не будем забывать, что еще Мэттью Арнольд полагал, что поэзия (и искусство в целом) способна заменить пошатнувшуюся веру его современников.

фоном, даже в пейзажных стихотворениях она активна и находится во взаимодействии с поэтом.

Однако, повторимся, все это не позволяет нам говорить о том, что разница между Томасом и Оденем – разница между романтизмом и модернизмом, романтизмом и «не-романтизмом». Гораздо интереснее то, как в творчестве этих двух поэтов осуществляется усвоение и переосмысление поэтического наследия, как восприятие той или иной традиции провоцирует эксперимент и новаторство.

Поэзия У. Х. Одена действительно многим обязана Эллиоту. Часто ироничный, как бы бесстрастный Оден унаследовал эллиотовскую интеллектуальность и созерцательность. Знаменитая «клиническая отстраненность» Одена – развитие эллиотовской теории деперсонализации, мрачные индустриальные ландшафты раннего Одена по настроению близки к «Бесплодной земле». Однако не меньшая роль в формировании Одена принадлежит Хопкинсу, Гарди, древнеисландской поэзии. Отвергая вслед за Эллиотом штампы исчерпавшего себя викторианского романтизма, Оден в своей дидактичности, социальности вполне следует заветам Мэттью Арнольда с его концепцией поэзии как *magister vitae*. Частая у Одена сатира также сближает его с викторианцами, например, с “Locksley Hall” Теннисона; любовь к пародии – с автором «Дон Жуана». Не будем забывать и о «Письме Лорду Байрону», где Оден вступает в диалог с викторианством – задолго до Фаулза или Экройда. Парадоксальность Одена в том, что при всем антиромантизме своей поэтики он, по крайней мере в «английский» период творчества, очень близок к викторианству в смысле общения с публикой, с читателями.

Оден отказывается не только от хьюмовской формулы «поэзия для поэта», но и от буквального следования одной из главных идей имажизма – теории органической формы; если имажисты полагали, что настроение, содержание должно диктовать форму, то иногда кажется, что у этого поэта все наоборот: взяв какую-нибудь форму, Оден, будто бы упражняясь, пишет

стихотворение. При этом поэт распоряжается этими устаревшими с точки зрения имажистов формами сугубо индивидуально. Так, например, излюбленный его прием - использование в качестве формы баллады или коротких песенных двустиший при абсолютной серьезности, иногда трагичности содержания. В результате форма традиционная, но эффект – оригинальный, узнаваемый, «оденовский».

Как ни странно, своим существованием и успехом поэзия Дилана Томаса (и «романтическое возрождение» 1940-х годов) во многом также обязана Элиоту и имажистам. Война, которую последние объявили вырождающейся в штамп позднеромантической викторианской традиции, спровоцировала поиск новых средств выражения для романтического мировоззрения. Дилан Томас, носитель романтического эгоцентризма, романтической натурфилософии, пишет современным языком. Имажистские идеи, служившие для преодоления романтических штампов, позволили романтической по сути поэзии звучать актуально и оригинально в XX веке. Так что и арготизация языка у Одена, и гиперболизация языка у Томаса – в равной мере следствия «поэтической революции» с ее жаждой обновить звучание поэзии.

С точки зрения традиции, однако, романтизм Дилана Томаса имел мало общего с историческими образцами английского романтизма. Если звучание поэзии Томаса напоминает Хопкинса, то образами она гораздо ближе к французскому сюрреализму, а атмосферой, настроением – к Рильке, чем к Блейку, Кольриджу или Суинберну. «Романтическое возрождение» - прежде всего возвращение ключевых элементов романтического *Weltanschauung*. Своеобразный романтический экзистенциализм Томаса существенно контрастировал и с интеллектуальностью Элиота и Одена, и с эстетизмом позднего Йейтса. Однако с точки зрения формы, языка Томас – их наследник. С Оденом его сближает влияние Хопкинса – эвфонические фейерверки, «прыгающий ритм»; с Йейтсом – ритмические вариации в пределах силлаботоники, с Элиотом – верлибр.

В основу англо-американской поэтической революции – по крайней мере, ее теоретической базы – легла оппозиция «классическое - романтическое». Перспектива применить к Одну и Томасу критерии Хьюма и объявить одного «классиком», а другого - «романтиком», безусловно, заманчива. Однако разумнее будет признать, что оба поэта создали беспрецедентные образцы поэтического искусства, впитавшие определенные традиционные черты. Какими бы ни были эти «традиционные слагаемые», результат никогда не будет сводиться к их сумме. Поэты такого масштаба, как Один или Томас, актуализируют ту или иную традицию (традиции), обеспечивая преемственность, выживание и эволюцию культурного наследия. Но при этом луч традиции навсегда преломляется в призме индивидуального творчества, «переткав лоскут слов, оставленный мертвыми»¹, поэт преобразует традицию настолько, что она уже навсегда связана с его именем, приобретает его черты. В этом смысле поэтическая традиция немислима вне и отдельно от индивидуальности. Поэтому не модернизм, не классицизм, не романтизм составляют суть английской поэзии 1930-х и 40-х годов, а творчество двух уникальных, своеобразных поэтов – Уистана Хью Одена и Дилана Томаса.

¹ Цитата из Томаса:

To shade and knit anew the patch of words
Left by the dead...
(From love's first fever)

Список использованной литературы

Оригинальные произведения:

Антологии:

The Oxford Anthology Of English Literature: Victorian Prose And Poetry/Ed. by L. Trilling and H. Bloom. – L.: Faber, 1973.

Tuma, Keith. Anthology of Twentieth-Century British and Irish Poetry/Ed. by. – Oxford: Oxford. Univ. Press, 2001.

Untermeyer L. Modern American Poetry. – NY: Harcourt, Brace & World, 1962
Early Twentieth-Century Poetry – London.: Penguin, 1996.

Victorian Poetry – London.: Penguin, 1996.

Поэзия французского сюрреализма. Антология. – СПб.: Амфора, 2003.

У.Б. Йейтс:

Yeats W.B. Selected Poetry.– Harmondsworth: Penguin Books, 1990.

Yeats W.B. Selected Poems. – М.: Радуга, 2001.

Т.С. Элиот:

Eliot Thomas Stirns. The Waste Land and Other Poems. – London: Faber, 1990.

Eliot T.S. Collected Essays. – NY: Paulist Press, 1986.

Eliot T.S. A Collection Of Critical Essays – N.J.: Prentice Hall, 1962.

Элиот, Томас Стернс. Стихотворения и поэмы. – М.: «Радуга», 2000.

Эзра Паунд:

Pound Ezra. Selected Poems 1908 - 1959. – L.: Faber, 1975.

Pound Ezra. Polite Essays. – L.: Faber, 1937.

У.Х. Оден:

Auden W.H. Selected Poems/Ed. By E. Mendelson. – London: Faber, 1970

Auden W.H. Selected Poems – London: Faber, 1968.

Auden W.H. A Selection By The Author – London: Faber, 1967.

Auden W.H. The English Auden 1927 – 1939 – London: Faber, 1986.

Table talk of W.H. Auden /Alan Ansen; ed. by Nicholas Jenkins; with an introduction by Richard Howard. – London: Faber, 1991.

Another time: poems by W.H. Auden. – N.Y.: Random House, 1940.

Оден У.Х. Лабиринт – М.;СПб.: Летний Сад, 2005.

Дилан Томас:

Thomas Dylan. Collected Poems 1934 – 1953/Ed. by W. Davies and R. Maud. – London: Faber, 2000.

Thomas Dylan. The Poems/Ed. by D. Jones. – London: Faber, 1978.

Thomas Dylan. Under Milk Wood (a play for voices)/Ed. by W. Davies. – London: Phoenix, 2000.

Thomas Dylan. Collected Stories/Ed by W. Davies. – London: Phoenix, 2000.

Thomas Dylan. Portrait Of The Artist As A Young Dog. – London: Phoenix, 1999.

Thomas Dylan. Quite Early One Morning. – NY: New Directions, 1954.

Thomas Dylan. Letters To Vernon Watkins. – London: Dent, 1957.

Dylan Thomas: The Colour of Saying/Ed. by Ralf. N. Maud & A. T. Davies. – London: Faber, 1973.

Томас Дилан. Приключения со сменой кожи. – СПб.: Азбука-Классика, 2001.

Прочие авторы:

Blake William. The poems of William Blake/Ed. by W.B Yeats. – London, Faber, 1976.

Hardy Thomas. Selected Poems – NY.: Dover, 1995.

Hopkins Gerard Manley. Poems and prose. – London: Faber, 1985.

Isherwood Christopher. Lions And Shadows. – NY.: Pegasus, 1969.

Верхарн Эмиль. Избранные стихотворения. – М.: Радуга, 2002.

Спендер С. Храм. – М.: Глагол, 1999.

Теоретические работы:

Вейдле В. В. О поэтах и поэзии. – Paris, YMCA, 1973.

Вейдле, В. В. Эмбриология поэзии – М.: Языки славянской культуры, 2002.

Гадамер Х-Г. Истина и метод. – М.: Прогресс, 1988.

Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. – М.: Наука, 1989.

Генон Р. Очерки о традиции и метафизике. – СПб.: Азбука-Классика, 2000.

Женетт Ж. Фигуры. – М.: Изд. им. Сабашниковых, 1998.

Зарубежная литература конца XIX – начала XX века. – М.: АCADEMA, 2003.

Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – СПб.: Просвещение, 1972.

Ницше, Ф. Так говорил Заратустра. – М.: Изд-во Московского Университета, 1990,

Рикер П. Время и рассказ. – СПб.: Университетская книга, 2000. -

Сартр Ж-П. Что такое литература? – СПб.: Амфора, 2000.

Тодоров Ц. Теории символа. – М.: Дом интеллект. книги, 1998.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 1996.

Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму/Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – Москва.: Издательская группа “Прогресс”, 2000.

Хализев В.Е. Теория литературы. Москва. – М.: Высшая школа, 2002.

Шацкий Е. Утопия и традиция. – М.: Прогресс, 1990.

Общие работы по английской и американской поэзии XX в:

Bayley J. The Romantic Survival. – London: Constable, 1957.

Cohen J.M. Poetry Of This Age. – London: Hutchinson & Co, 1966.

Cunningham V. British Writers In The Thirties. – New York: Oxford University Press, 1988.

Daiches David. Poetry and the modern world: a study of poetry in England between 1900 and 1939. – Chicago: The University of Chicago Press, 1940.

Ellmann M. The Poetics Of Impersonality. – Harvard: Harvard University Press, 1987.

Leavis F.R. New Bearings In The English Poetry. – NY.: University of Michigan Press, 1964.

Leavis F.R. Revaluation: Tradition And Development In English Poetry. – London, Chatto & Windus, 1956.

Lehmann J. The English Poets Of The First World War. – NY.: Thames and Hudson, 1981.

Lindsay J. Meeting with Poets. – New York: Ungar, 1969.

Partridge A. C. The Language Of Modern Poetry. – London: Deutsch, 1976.

Perkins David. A History Of Modern Poetry. – Belknap Press of Harvard University Press, 1976-1987.

Read Herbert. Form In Modern Poetry. – London: Vision, 1989.

Sanders, Andrew. The Short Oxford History Of English Literature. – New York : Oxford University Press, 1996.

Schmidt Michael. Fifty Modern British Poets – London: Faber, 1979.

Sisson C.H.. English Poetry 1900 – 1950: An Assessment. – London: Faber, 1971.

Stead C.K. The New Poetics: Yeats To Eliot. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

Thomas Hardy And British Poetry. – London: Faber, 1973.

Thwaite Anthony. Twentieth-century English Poetry. – London, NY: Thames and Hudson, 1978.

Зверев А.М. Модернизм в литературе США. – М.: Наука, 1979.

Ивашева В. В. Английская литература XX века. М.: Просвещение, 1967.

Ионкис Г. Э. Английская поэзия первой половины XX века. – Москва: Просвещение, 1967.

«Называть вещи своими именами»: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М.: Изд-во МГУ, 1986.

Саруханян А.П. Современная ирландская литература – М.: Наука, 1973.

Саруханян А.П. Объятия судьбы: прошлое и настоящее ирландской литературы – М.: Наука, 1994.

Скороденко В. Английская поэзия (1945 – 1970). – Москва: Просвещение, 1971.

Цветкова М.В. Основные тенденции в английской поэзии 50-х – 70-х гг. XX века (Филипп Ларкин, Том Ганн, Тэд Хьюз). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – М., 1990.

Работы по отдельным авторам:

У.Б. Йейтс:

Ellmann R. Yeats: The Man And The Masks. – New York : Macmillan, 1948.

Ellmann R. The Identity Of Yeats. – NY: Oxford University Press, 1964.

Ellmann R. Eminent Domain. – NY: Oxford University Press, 1967.

Т.С.Элиот:

Kenner Hugh. The Invisible Poet: T.S. Eliot. – NY: Oxford University Press, 1959.

McDiarmid L. Saving Civilization: Yeats, Eliot And Auden Between The Wars – Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Красавченко Т.Н. Т.С. Элиот – литературный критик. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – М., 1979.

Эзра Паунд:

Kenner Hugh. The poetry of Ezra Pound – NY: Oxford University Press, 1968.

У.Х. Оден:

Auden W.H.: A Collection Of Critical Essays/Ed. by Monroe K. Spears. – Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1964.

Bahlke George W. The Later Auden. – NJ.: Princeton University Press, 1970.

Beach J.W. The Making Of The Auden Canon. – Minnesota: Minnesota University Press, 1957.

Blair J.G. The Poetic Art Of W.H. Auden. – Princeton: Princeton University Press, 1965.

Buell F. Auden As A Social Poet. – NY: Cornell Univ. Press, ,1973

Critical essays on W.H. Auden/Ed. by George W. Bahlke.- New York : Maxwell Macmillan International, 1991.

Duchene Francois. The Case Of The Helmeted Airman. – London: Chatto and Windus, 1972.

McDiarmid L. Auden's Apologies For Poetry. – Princeton: Princeton University Press, 1990.

Mendelson Edward. Early Auden. – New York: Viking Press, 1981.

Mendelson Edward. Later Auden. – London: Faber, 1999.

Mitchell D. Britten And Auden In The Thirties: The Year 1936. – London: Faber, 1981.

Nelson Gerald. Changes Of Heart. – Berkeley: University of California Press, 1969.

Replogle Justin. Auden's poetry. – Seattle: University of Washington Press, 1969.

Spears, M.K. The Poetry Of W.H. Auden: The Disenchanted Island. – London: Dent,1968.

Wright G.T. Wystan Hugh Auden. – Boston: Boston Univ. Press, 1981.

Дьяченко И.А. Поэзия У.Х.Одена: проблемы поэтики. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – СПб., 2001.

Соколов К.С. И. Бродский и У.Х. Оден: к проблеме усвоения английской поэтической традиции. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Иваново, 2003.

Дилан Томас:

Burdette Robert K. The Saga Prayer. The Poetry Of Dylan Thomas. Paris: Mouton, 1972.

Davies A. T. Dylan: Druid Of The Broken Body. – New York: Barnes & Noble, 1966.

Dylan Thomas: New Critical Essays/Ed. by W Davies – London: Dent, 1972.

Dylan Thomas: A Collection Of Critical Essays/Ed. by C. B. Cox. – Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1966.

Emery Clark. The World Of Dylan Thomas. – Fla.: University of Miami Press, 1962.

Ferris Paul. Dylan Thomas: a biography. - New York: Dial Press, 1977.

Holbrook David. Dylan Thomas: The Code Of Night. – London: Athlone Press, 1972.

Jones Daniel. My Friend Dylan Thomas. – London: Chatto and Windus, 1972.

Kleinman, Hyman H. Religious sonnets of Dylan Thomas: a study in imagery and meaning. – Berkeley: University of California Press, 1963.

Maud Ralph. Entrances To Dylan Thomas's Poetry. – New York: University of Pittsburgh Press, 1963.

Moynihan William T. The Craft And Art Of Dylan Thomas. – NY: Cornell University Press, 1966.

Murdy L. B. Sound And Sense In Thomas's Poetry. – The Hague: Mouton, 1966.

Reddington Alphonsus M. Dylan Thomas: A Journey From Darkness To Light. – New York: Paulist Press, 1968.

Sinclair Andrew. Dylan Thomas – A Poet Of His People. – London: Constable, 1975.

Studies In Interpretation/Ed. by E. M. Doyle and V. H. Floyd. – London: Dent, 1972.

Thomas Caitlin. Leftover Life To Kill. – Boston: Little, Brown & co., 1957.

Зубкова Е. А. Библейская символика Дилана Томаса в контексте английской 'метафизической' поэзии. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Москва, МГПУ, 1998.
