

Бубенцова Е.И. (Могилев, Беларусь)

## **ЭВОЛЮЦИЯ СТИХОТВОРНОГО ЭПОСА США В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВОЙ ПЕРЕСТРОЙКИ ЛИТЕРАТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА**

«Великий эпический стиль, – писал Гегель, – заключается в том, что кажется, будто творение продолжает слагаться само по себе и выступает самостоятельно, как бы не имея за собой автора» [1; 3, 430–431].

Это утверждение великого немецкого философа содержит в себе определение одной из основных черт классического эпоса, существенно видоизменившегося к XX веку.

Эволюция эпического жанра в литературе была предопределена самим временем, ибо «глубинные сдвиги в художественном видении» непременно выражаются «в отмирании (или видоизменении) старых и возникновении новых жанровых форм» [2, 134]. Наглядное подтверждение тому не трудно отыскать и в литературе прежних эпох.

Достаточно вспомнить эпические поэмы XVI–XVII веков, по праву считающиеся не только первыми образцами возникающего в литературе американского колорита («Араукана» Эрсильи) и реального отображения условий морских странствий («Луисиады» Комозэнса), но и произведениями, не лишенными новаторства, по-своему обогатившими эпическую традицию. Ярким примером является и творчество Джона Мильтона, где мы наблюдаем не раз отмечавшееся исследователями «систематическое отставание формы от содержания при смене одного направления в искусстве другим, когда новому содержанию приходится изнутри взрывать старую форму, давая дорогу появлению нового направления» [3, 42].

Еще более ярко подобные модификации жанра дают о себе знать в искусстве XX века, научившемся рассматривать действительность во всех сложнейших связях социальных причин и следствий, во всей бесконечной переплетенности необходимого и случайного, высокого и низкого, трагического и смешного. Так, наряду с традиционным жанром романа-эпопеи в прозе успешно развивается жанр эпопеи «субъективной» (в творчестве Э. Хемингуэя); стираются жанровые отличия между рассказом и романом (в творчестве Фолкнера); остро ощущим выход за пределы устоявшихся жанров в прозе Стейнбека (разножанровость романа «Гроздь гнева»), Дос Пассоса (фрагментарность «США»), Ш. Андерсона (мозаичность «Уайнсбург Огайо»), А. Карпентьера (синтез «романа политического» и «романа культурологического» – «Весна священная»).

Все это закономерный результат стремления литературы к выражению бесконечности человека, истории, мира.

Иначе говоря, в искусстве XX века «зазор» между старой формой и новым содержанием оказался большим, что и обусловило рождение формы «активной, на содержание непохожей» (Д. Затонский), характерными признаками которой становятся разрушенная линейная перспектива, смешение временных пластов, повышенная исповедальность.

И хотя нарушение привычных архитектоники и хронологии затрудняет определение жанра подобных произведений, рождение этих форм, выходящих за рамки традиционных жанров, столь разных по своим целям и задачам, по своему идейному содержанию, обусловлено самим характером эпохи: «Мы имеем дело не с «бесформенностью», – и не с небрежной отмеченной нервической поспешностью писательской манерой..., а со специфической художественной формой, вросшей в дисгармонию специфического целого» [4, 26].

Одним из наиболее наглядных примеров подобной перестройки жанровой системы и стала эволюция поэтического эпоса, представленного в XX веке немалым количеством «фрагментарных», «осколочных», «мозаичных», «циклических» поэм, а то и «свода поэм или стихотворений», вырастающих зачастую в целую книгу, но не теряющих при этом своей самостоятельности. Соединение совершенно самостоятельных, ничем не связанных между собой стихов, со свойственной каждому своей особой интонацией, мерой, темой, афористичностью мысли, ассоциативным сопряжением разнородных, несопоставимых явлений не имело аналогов в древней эпической традиции, но находит немало соответствий в стихотворных эпических структурах Блока, Маяковского, Аполлинера, Арагона, Неруды, Хосе Марти и др.

К началу XX века стало вполне очевидно, что традиционная эпичность, предполагающая «неслиянность» позиции автора и героя, уже не может определить и выразить сложные взаимоотношения современной личности с окружающим ее миром, не может передать все многообразие форм жизни. Сам «шум времени», ритм эпохи – в основе современного эпоса. Соответственно и бессюжетность, и фрагментарность многих, эпических по своему характеру, произведений становятся непосредственным отражением «осколочности» мировосприятия XX века, нередко находящего свой гармонизирующий центр благодаря позиции автора.

Иными словами, очень многое в творческих поисках поэтов начала XX века зависит «от масштаба лирического «Я», его внутреннего объема и содержания», способного «расширяться до всечеловечности, всемирности» или «сжиматься в отдельного, отчужденного, «заброшенного» в мир индивида» [5, 72]. Яркое подтверждение тому мы и находим при обращении к традиции поэтического эпоса США.

Своими корнями бессюжетный стихотворный эпос Америки восходит к истокам становления и развития национальной литературы – творчеству Дж. Барло («Колумбиада»), Г. У. Лонгфелло («Песнь о Гайавате») и особенно У. Уитмена («Листья травы»), по праву считающегося основоположником современного стихотворного эпоса как в Америке, так и за ее пределами. Хотя исторические источники лирического эпоса можно обнаружить еще в поэзии Возрождения, даже средневековья (творчество Вийона, Данте, Петрарки и мн. др.), главным ориентиром неизменно оставался опыт Уитмена – «введенный Уитменом новый способ лирического постижения действительности, дававший возможность рисовать емкие многомерные картины реальности (как в знаменитых уитменовских «каталогах»)» [2, 140–141].

Если для европейской поэзии опыт Уитмена был, пусть близким, но все же опосредованным явлением, то для литературы США – той благодатной почвой, из которой проросли все новые и новые попытки создания национального эпоса: «Антология Спун-Ривер» Э. Ли Мастера, поэмы «Мост» Х. Крейна, «Кантос» Э. Паунда и «Патерсон» У. К. Уильямса.

«Листья травы» Уитмена не просто романтический канон поэтического эпоса США, это книга, в которой намечается основной путь его развития. Именно в этой книге получила санкцию на дальнейшее существование «центростремительность» поэтического эпоса США по отношению к культуре и человеку, на что, как на специфически американский путь развития национального эпоса, указывает Х. Пирс [6, 61]. Иначе говоря, отталкиваясь от романтического мироощущения, от внутренней душевной жизни, отдавая предпочтение «прямому образу» современности, включая в свою поэзию нагромождение деталей и реалий быта, американские художники XX века решали эти проблемы в соотнесенности с индивидуумом.

Только по отношению к лирическому герою может быть понят и прочтен объемный, насыщенный вещами и предметами мир поэмы Уильямса («Патерсон»). Индивид и его духовные искания остаются в центре художественных поисков Х. Крейна («Мост»). Все та же субъективизация (только в ее предельном, во многом отвлеченном от реального мира бытия выражении), все та же тенденция к созданию личностных миров – в основе опытов Э. Паунда.

Несколько особняком в истории становления и развития поэтического эпоса США стоит книга К. Сэндберга «Народ, Да!», в которой о людях и событиях сообщается вполне в соответствии с классическим канонам, как о существующих и развивающихся объективно. Как и подобает эпическому произведению, она наполнена фактами, множеством фактов, но между ними нет видимой связи, нет последовательного движения от факта к факту.

В этой книге нет традиционного для романтического эпоса Уитмена поэта-пророка и учителя. Нет в ней и бесстрастного повествователя событий, поэта-ритора, историка и хроникера (что было характерно для традиционных больших эпических произведений), как нет и поэта, наиболее адекватно выражающего позицию, характерную для современного стихотворного эпоса США – «слиянности с миром», но «неслиянности с героем».

Лирического героя Сэндберга вообще трудно выделить из общего потока создаваемого поэтом художественного мира. Столь явная «нев्यделенность» авторской позиции Сэндберга истораживала критику, заставляя ее не торопиться рассматривать книгу «Народ, Да!» в рамках уже устоявшейся к моменту ее появления в печати традиции становления и развития стихотворного эпоса США. Более того, критика признала несостоятельность творческих усилий поэта.

Сложившаяся ситуация не стала из ряда вон выходящей. Так сложилось, что на протяжении многих лет в центре внимания американской критики традиционно оказывалась прежде всего оригинальность того или иного произведения («изобретение нового в форме изображения»), а не новаторство («открытие нового в предмете изображения») [7, 173]. Это во многом было обусловлено постоянной потребностью Америки, остро ощущавшей свою обделенность традицией, в «специфически американских» формах и способах выражения. В связи с этим суть новаторства, как правило, выявлялась спустя много лет, на временном расстоянии [5, 11–16].

Так было с творчеством Э. По, У. Уитмена, Э. Дикинсон – поэтов, получивших признание далеко не сразу, а нередко и благодаря посредничеству других культур (Э. По, У. Уитмен). Долгий путь к признанию прошли и такие поэты нового, двадцатого, века, как Э. Ли Мастерс, Э.А. Робинсон, В. Линдзи и др., что было больше обусловлено тем, что все они (в том числе и Сэндберг) воспринимались читателем и критикой прежде всего как приверженцы традиции рассмотрения и изображения жизни такой, «как она есть» («Life as it is»). Им отказывали в умении создавать крупные эпические произведения, что далеко не всегда было обусловлено низкими художественными достоинствами их творений, а гораздо чаще как раз их неординарностью и нетрадиционностью, их «бесформенностью», их неспособностью вписаться в привычные, устоявшиеся рамки классических форм. В то время как при рассмотрении подобных произведений речь должна идти не о «бесформенности», а о «специфической художественной форме», «вросшей в дисгармонию специфического целого» [3, 26].

Иными словами, такие неординарные (не только по содержанию, но и по форме) произведения, как «Листья травы» Уитмена, «Мост» Х. Крейна, «Кантос» Э. Паунда, «Патерсон» У.К. Уильямса и «Народ, Да!» К. Сэндберга, в равной степени являются яркими приметами своего времени, свидетельствами того, что драматические коллизии эпохи нередко формируют самые глубинные и значимые течения литературы и немало влияют на модификацию жанровой формы, в том числе и эпоса.

#### Литература

1. Гегель, Ф. Эстетика / Ф.Гегель. – М. : Искусство, 1971. – Т.3.
2. Алякринский, О.А. Эпос частной судьбы. Об одном жанре лирической поэзии / О.А. Алякринский // Вопросы литературы – М., 1987. – № 12.
3. Лихачев, Д.С. О филологии / Д.С. Лихачев. – М. : Высшая школа, 1989.
4. Затонский, Д.В. Художественные ориентиры XX века / Д.В. Затонский – М. : Советский писатель, 1988.
5. Венедиктова, Т.Д. Поэтическое искусство США. Современность и традиция / Т.Д. Венедиктова – М.: Изд-во Моск.ун-та, 1988.
6. Pearce, Harvey Roy. The Continuity of American Poetry / Harvey Roy Pearce – Princeton, New Jersey. Princeton Univ. – Press, 1977.
7. Бушмин, А. Приемственность в развитии литературы / А. Бушмин. – Л, 1978.