

**Е.И. Бубенцова (г. Могилев)**

## **ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АМЕРИКАНСКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО ЭПОСА НАЧАЛА XX ВЕКА**

В искусстве начала XX века четко обозначилось стремление «создать некий синтез поэтических форм, где в одно целое сплелись бы прошлое, настоящее и будущее, канонические и белые стихи, проза и диалог, репортаж и раздумья, мысль и чувства, музыка и пластика» [1, 262].

Так появляются произведения с разрушенной линейной перспективой, со смешением временных пластов, с повышенной исповедальностью, то есть формы, выходящие за рамки традиционных схем жанров.

Подобное явление отнюдь не свидетельствует о полном отказе от формы, в том числе и от форм устоявшихся, «старых». Напротив, богатство жанровых форм дает художникам возможность индивидуального выбора и соответственно индивидуального творчества. И столь древний жанр, как поэма, на поверку вовсе не перестает быть жизнеспособным. Теряя в монолитности, он выигрывает в подвижности.

В русской поэзии подтверждением тому становится ряд ярких попыток создания лирического эпоса. При довольно развитом повествовательном сюжете фрагментарность, к примеру, характеризует

поэму А.Блока «Двенадцать», да и «Скифы» – заключительная часть блоковской «трилогии вочеловечивания» – предстают перед нами в виде стихов малой формы. Еще в большей степени фрагментарность ощутима в поэме В.Маяковского «Хорошо».

Безусловно, прерывистость композиции, отсутствие повествовательного сюжета не являются определяющей чертой всей «новой» поэзии, как, впрочем, и всей литературы XX века. Однако данное явление довольно прочно утвердилось в творчестве ряда крупнейших поэтов нашего столетия – Арагона, Неруды, Аполлинера... В Америке оно нашло наиболее яркое проявление в крупных стихотворных эпических произведениях Уитмена, Крейна, Паунда, Уильямса, Сэндберга, Гинзберга и др. Но начало бессюжетному, «саморазвивающемуся» лирическому эпосу Америки было положено еще Дж. Барло («Колумбиада»). Все последующие попытки поэтов США создать Великую американскую поэму, так или иначе, соотносились с намеченным Барло далеко не традиционным путем. Речь идет прежде всего о таких поэмах, как «Мост» Крейна и «Кантос» Паунда, «Народ, Да!» Сэндберга, «Конго» Линдзи.

Обнаженность истины, свойственная традиционному эпосу, сменяется в этих поэмах постижением истины «сквозь материал» (посредством «еписфаний»), что неизменно отправляет исследователя к романтическому канону поэтического эпоса Америки – «Листьям травы» Уитмена. Именно в творчестве Уитмена рождается новый вид поэмы, который следует определить скорее как «процесс», а не форму. В основе этого вида – движение, и оно уникально не просто потому, что способно адекватно передать беспорядочность и хаотичность мира, но и потому, что возникает из движения «чувственности» протагониста, который начинает осознавать, что мир существует (причем он относительно стабилен) и он сам существует в нем. Герой создает себя, чтобы найти, отсюда – спонтанность формы, неразрывно связанная с трансформацией героя. Вереница воспоминаний, свидетельств, пророчеств, в центре которой один-единственный персонаж – Уолт Уитмен, – подобная форма стихотворного эпоса никак не укладывалась в рамки традиционной.

«Творческий восторг» восстанавливает связь с миром – это романтическая идея лежит в основе концепции уитменовского эпоса, суть которой определяется стремлением не столько прославить историю, сколько воссоздать ее в процессе создания поэмы; не столько восславить героя, сколько его сотворить.

Кажущаяся незавершенность, спонтанность возникающих образов, образ читателя-соучастника творческого процесса – все это черты романтического восприятия мира, и У.Уитмен, несмотря на явное расхождение с романтическим канонами построения произведения

(внешняя разорванность, многожанровость, отсутствие последовательного сюжета, внешней интриги, конфликтной ситуации), связан с романтизмом более глубоко – прежде всего своим мироощущением, что и оставляет его творчество в рамках романтической жанровой системы.

Однако для каждого произведения существует своя неповторимая форма, что и определяет жанрово-стилистическую специфику произведений поэтов, во многом отталкивающихся от канона Уитмена, но не желающих принять за основу своего творчества романтическое мироощущение, более того, нередко находящихся с этим мироощущением в антагонистическом противостоянии (по крайней мере теоретически), что и имеет место, к примеру, в поэзии Т.С. Элиота и Э. Паунда. Объединяет же всех неизбежное стремление к «высшей поэтической целостности произведения».

Так, рассуждая об экспериментаторских исканиях Паунда и Джойса, известный американский поэт У.К. Уильямс как-то отметил, что художественная техника, формообразующие элементы являются только частью той субстанции, которая делает любую работу важной. Уильямс подчеркивал, что есть нечто более существенное – то, что формирует эту технику, обосновывает причину ее возникновения и существования. В творчестве Паунда эта внутренняя, неподвластная простому глазу суть, по мнению Уильямса, есть [2, 104]. Иными словами, Уильямс развивает мысль о необходимости подчинения внешних приемов и экспериментов **над формой значимой цели, способной придать сущностный смысл экспериментаторству.**

**Эта «высшая поэтическая целостность произведения» достигается лишь тогда, когда она просматривается на всех уровнях – идейно-тематическом, композиционном, стилистическом.** При этом художник **нередко осуществляет поставленную задачу посредством циклической организации стиха.** Благодаря ей в единое целое сплавляются и внешне разрозненные элементы в поэмах Элиота («Бесплодная земля») и Паунда («Капитос»). Об этом в частности говорит Р. Лоуэлл, анализируя поэзию Элиота. Лоуэлл отмечает, что, несмотря на явную бессюжетность поэзии Элиота, можно все же говорить об «удивительной целостности» не только отдельных поэм, но и всего творчества поэта, ибо стихи Элиота «представляют собой единую, некую непрерывную форму, успевшую созреть и продолжающуюся разрастаться». [3, 239]. Следует заметить, что этой целостности Элиот достигает посредством циклической организации стихов, а также благодаря ассоциативности мышления, принципу киномонтажа и постоянному тяготению поэта к строгой согласованности эмоционального плана с объективным изображением конкретной психологической реальности. И все же поэмы Элиота в конечном итоге

представляют собой не столько целостное единство, сколько множество «частных целостностей», ибо за хаотичностью, фрагментарностью, несопоставимостью планов нет четкой связи. Порядок или вернее «идея порядка» – остается наиболее значимым для художественной концепции Элиота.

Иной путь создания крупного эпического произведения избирает Карл Сэндберг. Как отмечает Льюис Боган, в книге Сэндберга «Народ. Да!» за кажущимся отсутствием формы – не просто сознательный акт художника, но и далеко не «однократные связи». Отдельные главы и образы, представляющие собой ряд ассоциаций, становятся творческим воплощением поставленной поэтом задачи – «вернуть Америке ее ощущение мифа и живущего фольклора, без которого народ умирает» [4, 64].

Такие понятия, как «форма как процесс», «саморазвивающийся эпос», к настоящему времени прочно срослись с понятием «американский стихотворный эпос». Все – в движении, все – в развитии, в том числе и герой, – по этому принципу будет выстраивать свою поэму «Патерсон» У.К.Уильямс. Движение – в основе мифологической концепции Х.Крейна («Мост»). На основе «движения идей» выстраивает свой художественный мир Паунд («Кантос»). Идентично воспринимается и структура книги Сэндберга «Народ, Да!».

Что же касается монтажного принципа построения этих произведений, то и в этом случае неизменно возникает аналогия с творчеством Уитмена. Более того, стремление подобно Уитмену создать свой поэтический эпос, стыкая звенья перечислительных рядов, выстраивая своеобразный инвентарий, где все одинаково существенно (от запаха цветов до «дней погожих» и «ужасов ночных сновидений») было присуще не только американским поэтам, но и западноевропейским, к примеру, Г.Аполлинеру («Зона»). И это не случайно. Монтажный принцип построения композиции, как справедливо утверждает О.Алякринский, наиболее соответствует «принципу организации «сюжета» индивидуальной душевной жизни» [5, 146], получившего наиболее широкое распространение в поэтических опытах XX века.

Не утверждение сухих канонов классицизма, а постоянные модификации формы, размывание жанровых границ и появление формы «активной», на содержание непохожей, стали характерной приметой искусства XX века. Что же касается американского стихотворного эпоса, то с самого начала он отличался своей нетрадиционностью, как раз и вшедшей наиболее яркое выражение в нарушении привычной архитектоники, привычной хронологии. Последнее затрудняло определение жанра подобных произведений, но все они (порой столь разные по своим целям и задачам, по своему идейному содержанию) объединены были даже не столько общностью форм, сколько, как

справедливо отмечает Д. Затонский, обуславливающим рождение этих художественных структур, 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» [6, 26].

#### Литература

1. Межелайтис Э. Лирические эподы. – Вильнюс: Вага, 1964.
2. Williams, William Carlos. Selected Essays. – Rondon House, New York.
3. Лоуэли Р. Из интервью/ Писатели США о литературе. В 2-х тт.– М.: Прогресс, 1982.
4. Bogan Luise. Selected criticism. The Noonday Press. - New York, 1955.
5. Алякринский О. Эпос частной судьбы. / Вопросы литературы. – М., 1987. - № 12.
6. Затонский Д. Художественные ориентиры XX века. М.: Советский писатель, 1988.