
УДК 82(091)

DOI <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-8-469-477>

Татьяна ВЕНЕДИКТОВА

“JE CHANTE AVEC TOI, WALT WHITMAN”¹

(Rumeau, D. *Fortunes de Walt Whitman. Enjeux d'une réception transatlantique*. Paris: Classiques Garnier, 2019. 769 p.)

UDC 82(091)

DOI <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-8-469-477>

Tatiana VENEDIKTOVA

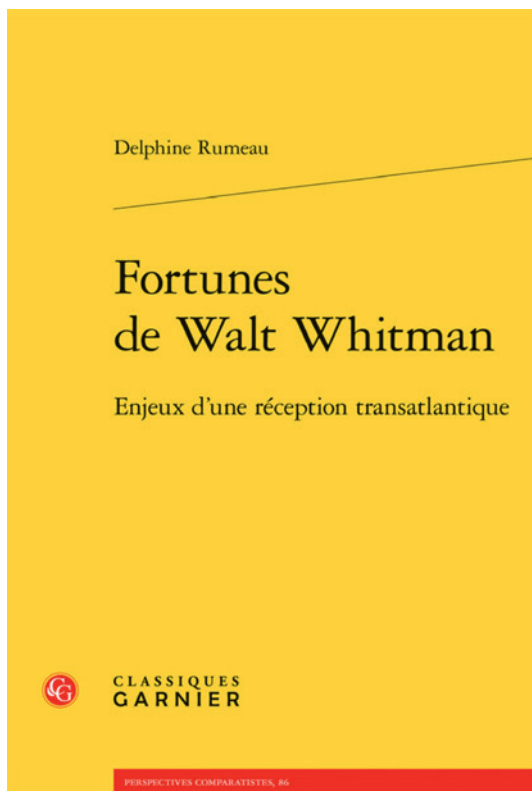
“JE CHANTE AVEC TOI, WALT WHITMAN”

(Rumeau, D. *Fortunes de Walt Whitman. Enjeux d'une réception transatlantique*. Paris: Classiques Garnier, 2019. 769 p.)

© 2020 Татьяна Дмитриевна Венедиктова (д.ф.н.; профессор, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова) tvenediktova@mail.ru

© 2020 Tatiana D. Venediktova (Doctor Hab. in Philology; Professor, Lomonosov Moscow State University) tvenediktova@mail.ru

¹ Жан Сенак. Разговор с Уолтом Уитменом (1959).



Если исходить из известной типологии Исая Берлина, делившего ученых людей на «лис» (знающих много разного) и «ежей» (знающих что-то одно, но важное), то исследователя литературной рецепции следует, видимо, отнести к категории «ежей», притом еще и мономанов: велик соблазн искать – и находить! – след влияния изучаемого автора в практически любом позднейшем литературном явлении. Впрочем, чем шире и разнообразнее поле наблюдений, тем последовательнее «еж» превращается в «лису». “Fortune” – слово, использованное в названии рецензируемой книги, – означает по-французски и богатство, и наследство, и судьбу, а во множественном числе – капризные превратности судьбы, что точнее всего отражает авторскую концепцию. При этом понятия «влияние», привычного для компаративистики, Дельфина Рюмо сознательно избегает, стремясь говорить не только об отдельных, персонализированных линиях преемственности, но и о более сложной сети отношений и взаимодействий, реакций, полемических диалогов

и т.д., формировавшейся вокруг творчества Уитмена в масштабе западного полушария и в трансатлантическом масштабе.

Осуществлен, можно сказать, подвиг бережного собирательства: об этом говорит и объем книги (свыше семи сотен страниц), и богатство цитируемых материалов, и профессиональная работа с текстами на полудюжине европейских языков, включая русский, и, наконец, фактология, аккуратно документированная в обширных сносках, которые читаются с неменьшим интересом, чем основной текст. То, что у Уитмена много поэтических наследников в XX веке, хорошо известно, но в данном случае тема получает качественно новое решение. Рюмо предлагает обобщающую модель, которая хороша тем, что ничего не упрощает, не спрямляет, поскольку строится часто на продуктивных парадоксах. Вот один из них: программный а-традиционализм эстетической позиции Уитмена одновременно подразумевает усилие учредить новую традицию – здесь и сейчас, т.е. в собственном лице и без оглядки на почтенное прошлое. Не в могучих предшественниках он ищет опоры, а в продолжателях, которых еще нет и из которых каждый должен следовать... собственным путем: «Не я и никто другой не пройдет этот путь за тебя / Ты должен пройти его сам»². «Единственный способ быть похожим на Уитмена – писать *иначе, чем Уитмен*», – соглашался один из продолжателей У.К. Уильямс [708]. Быть похожим – значит не подражать совокупности формальных приемов, а возобновлять снова и снова опыт контакта, соприкосновения-слияния с миром (одно из любимейших слов Уитмена – *adhesion* – включает в себе этот сложный, неоднозначный смысл).

Не менее важен другой парадокс: поэзия Уитмена создает яркое ощущение телесного присутствия, материальности книги («это не книга, Камерадо, / Тронь ее – и тронешь человека»), но также не менее яркое переживание текучести, развоплощенности любых форм. Пытаясь осмыслить результирующий, внутренне противоречивый аффект, английский критик Э. Госс еще в 1893 году, т.е. до рождения

² В оригинале, в «Песне о себе»: "Not I, not any one else can travel that road for you, / You must travel it for yourself." В связи с этим можно привести один из многочисленных примеров тонкой работы Д. Рюмо с вариантами перевода: она подмечает, что Жак Даррас, современный французский поэт и переводчик Уитмена, следует не так семантике строки, сколько содержащемуся в ней энергичному императиву, его еще и усиливая: "Votre route, ce n'est pas a moi, mais a vous, a personne d'autre que vous de la parcourir / A vous seul et a vous seul d'y voyager" [707]. Здесь и далее номера страниц рецензируемого издания указываются в квадратных скобках.

европейских «авангардов», выражал характерно смешанное чувство восхищения и обескураженности:

Уитмен – ... литература в состоянии протоплазмы – интеллектуальный организм настолько простой, что мгновенно принимает в себя отпечаток любого настроения... соприкасаясь с Уитменом, любой критик мгновенно встречается с собственным образом, отпечатавшимся на этой вязкой и цепкой поверхности. Он находит там не то, что дает ему Уитмен, а то, что он сам несет в себе³.

Назвать поэзию Уитмена литературой, заключал Госс, невозможно, если под литературой понимать соответствие принятой и почитаемой эстетической конвенции, однако способность этой как бы спонтанной, безыскусной речи заражать читателя и побуждать к ответному творческому акту – бесспорна, неотразима.

Многие стихи Уитмена содержат или подразумевают обращение ко второму лицу, и разноязычие читателей никогда не мешало и не мешает контакту-встрече с ними. Парадокс номер три состоит в том, что сам поэт представлял себя национальным бардом (и в заключение предисловия к первому изданию своей книги формулировал предел собственных желаний: чтобы родная страна обняла его так же страстно, как он ее), однако признание на родине пришло к нему лишь кружным путем – через Европу. «Глобально-путешествующим» поэтом Уитмен оказался существенно раньше, чем был опознан в составе национального литературного канона, – а в его время такое случалось не часто. В марте 1921 г. в Петрограде Корней Чуковский, познакомившись с «новыми матерьялами о Уоте Уитмэне» в иностранных журналах, испытал эмоциональное потрясение, сродни тем шокам, которых сто лет спустя стало еще больше: «Как будто меня вытащили из лужи и окунули в океан!» В условиях, когда так стремительно и наглядно «сближаются все части мира: англичане пишут о французах, французы откликаются, вмешиваются греки – все нации туго сплетены, цивилизация становится широкой и единой»⁴, узкая специализация по национальной литературе, заключает уже для себя молодой литературовед, если не теряет смысл, то требует

³ Цит. по.: *Walt Whitman. The Measure of His Song*, eds. J. Perelman, E. Folsom. Duluth, MN: Holy Cow Press, 1998: 80.

⁴ *Чуковский К.И. Дневник (1901–1921) // Чуковский К.И. Собр. соч.: В 15 т. Т. 11. М.: Терра-Книжный клуб, 2001. С. 328.*

серьезного пересмотра. Этот вывод даже и сегодня впечатляет своим радикализмом, представляется одновременно естественным и остро спорным.

В своем исследовании Дельфина Рюмо ставит три основные вопроса и развивает, соответственно, три основные темы: 1) как в уитменовской традиции осваивается концепт современности? 2) какие политики чтения в ней культивируются? 3) какие поэтики чтения и способы отношения к языку в ней оказываются приоритетными?

«Современность» в уитменовской традиции ассоциируется не только с предсказуемой тематикой (города, техники, машины и т.п.). В еще большей степени это – культ переживаемого момента, как бы самоценного, изъятая из уже сложившегося, линейного порядка. Европа, охваченная на рубеже XIX–XX столетий «уитманией»⁵ (выражение А. Суинберна) упоенно ретранслировала «варварский вопль» (*barbaric yawp*), ценя в нем витальную энергию, на недостаток которой жаловались друг другу интеллектуалы Старого Света. Уитмен воспринимался как новый Адам и одновременно родня библейским пророкам, «Оссиан Дальнего Запада», скандинавский скальд, трансплантированный в Америку. Его «первобытность» – синоним и средоточие анти-декадентства, а в проекции на актуальное состояние литературы он одновременно протосимволист и протофутурист. Правда, в годы Первой мировой волна восторженности резко идет на спад, героический примитив перестает восприниматься как спасительный, в суждениях начинают преобладать ноты сдержанные и отчасти даже скептические.

Наследники Уитмена все чаще спорят с ним и с самими собой, – в этом смысле интересна и типична фигура Эзры Паунда. В свои двадцать с небольшим он воображал себя с Уитменом не иначе, как в связке, на манер Данте и Петрарки. «Уже с этой стороны Атлантики, – пишет молодой «экспат» в 1909 году, – я впервые могу прочесть Уитмена в свете полученного мной образования и собственного мирового гражданства, если позволительно на него претендовать человеку еще далеко не старому, каковым я являюсь. Отсюда я начинаю видеть его наново как поэта Америки. Читая Уитмена, я испытываю острое

⁵ Контакт Уитмена с Европой происходит в 1860-х гг.: первое неамериканское (сильно отцензурированное) издание «Листьев травы» появляется в Великобритании в 1868 г. К немецкому, итальянскому, французскому читателю книга приходит в 1880-х, а в Испании, Португалии, России полноценные переводы появляются не ранее начала XX столетия.

неудобство, но когда сам начинаю писать, невольно следую его ритмам» [198]. Уитмен груб, отвратителен, вульгарен, он – «тошнотворная пилюля, однако же, действенная» [201] и более чем необходимая старой, усталой, виноватой Европе. Паунда как «импрессарио» трансатлантического модернизма не устраивает провинциализм старшего поэта, но траекторию собственного движения в мировом культурном пространстве / времени он воображает «по Уитмену».

В целом, по наблюдениям Д. Рюмо, вдохновение уитменовским мифическим варварством в Европе периода первого модернистского «натиска» было выражено неизмеримо сильнее, чем интерес к формальному эксперименту поэта. Контакт со свободным стихом Уитмена сделал иноязычную поэзию свободнее, но прямых подражателей поначалу почти не нашлось.

В западном полушарии (за пределами США) Уитмен становится известен практически тогда же, когда и в Европе, то есть в конце 1880-х: сначала в испаноязычной Америке, несколько позже – в Бразилии и франкоязычной Канаде. Определяющим фактором рецепции здесь оказываются опять-таки «адамизм» мироощущения, чуткость к просторности Нового Света и прокламируемая свобода от подражания европейским образцам. Костариканский поэт Альфредо Кардона Пенья в сонете (!) «Поэзия Америки» (1959) говорит о трех голосах, соединивших в себе эпическое звучание с пасторальным, и все три обозначает с «домашней» фамиллярностью: Уолт (Уитмен) на севере американского континента, Рубен (Дарио) в его середине и Пабло (Неруда) на юге.

Политические коллизии, связанные с именем и образом Уитмена, разнообразны, но сводятся, по мысли Д. Рюмо, к трем основным вариантам. В предвоенное (перед Первой мировой войной) десятилетие довольно шумные дебаты происходили вокруг уитменовского гомозеротизма или «уранизма», – здоровья/нездоровья, правильности/неправильности гендерной идентичности поэта. Все это, правда, во Франции, отчасти в Германии и Великобритании: в Америке скользкая тема вообще не поднималась или звучала крайне глухо вплоть до 1950-х гг. Еще больше публичных споров вызывал Уитмен в роли нового мессии-чудотворца, носителя «космического сознания». В католической франкоязычной Канаде этот абстрактно-бесплотный образ педалируется в пике бывшей метрополии, и именно здесь в 1930-х гг. появляются «улучшенные», т.е. сурово отредактированные версии «Листьев», где, например, от знаменитой пятой строфы

(«Я верю в тебя, моя душа, но другое мое Я не должно перед тобой унижаться...») сохранены лишь первые четыре строки, а тринадцать за ними следующих, исполненных откровенной эротики, опущены. Наконец в послевоенные десятилетия и в Европе, и в Америке, но особенно, конечно, в постреволюционной советской России, Уитмен воспринимается как «красный», «товарищ», социалист и коммунист, голос воинственно-коллективистской идеологии.

Д. Рюмо подчеркивает, что тематизация уитменовского гомо- и пан-сексуализма, с одной стороны, и эгалитаризма, идеалов социальной справедливости, с другой, почти никогда не осуществлялись в одном и том же культурном пространстве. Получалось, например, что по-французски Уитмена читали как поэта вольной телесности, а по-испански – как поэта свободной демократии. Продуктивное соединение этих важных тем оказалось возможно лишь в трех выразительных случаях, связанных с именами испанца Федерико Гарсии Лорки, алжирца Жана Сенака и американца Аллена Гинзберга. Последний в знаменитом стихотворении «Супермаркет в Калифорнии» (1955) обращается к Уитмену, одинокому, жалкому, бездетному (childless) гею, блуждающему среди замороженных полуфабрикатов, со словами «Дорогой Отец!» (Dear Father!), «учитель отваги» (courage-teacher). В позднейшем творчестве Гинзберг еще не раз вернется к осмыслению символического альянса раскрепощенной телесности и социальности. «Я пишу стихи потому, что Уолт Уитмен разрешил всему миру говорить со всей откровенностью, – утверждает лирический герой стихотворения «Импровизация в Пекине» (1984). – Я пишу стихи, потому что Уолт Уитмен открыл поэтический стих для свободного дыхания». Сегодня, заключает Рюмо, политическая функциональность уитменовской поэзии в любом из обозначенных выше ракурсов почти перестала ощущаться – «невозможно вообразить американцев, распространяющих стихи Уитмена в Ираке для продвижения там демократии» [545]. Но, может быть, эта тенденция ограничивается пределами европейского и трансатлантического мира? – тут же, на следующей с. 546 приводится факт публичного сожжения книг Уитмена, переведенных на фарси, в Тегеране в 2009 году. Или в подоплеке процитированного выше суждения лежит другая мысль? – для современного Запада более характерно обсуждение литературно-политической проблематики не напрямую, а в этико-эстетическом регистре. Рюмо, кажется, подразумевает именно это, когда ссылается на авторитетные концепции французского философа

Жака Рансьера и американки Марты Нусбаум⁶ [548], но дальше эту интересную линию рассуждений исследовательница не развивает.

Поэтики чтения обсуждаются в книге в связи с такой важной константой уитменовской традиции, как конструкция субъекта. Она представляет собой букет из самоопределений («я – это все», «Я – это ты», «я – это другой») или, иначе, подвижное равновесие: импульс к «рассеянию» уравнивается импульсом к «центрированию»⁷. Поэт отождествляет свое слово с собственным же телом, но то и другое отдает в общее пользование. Контакт с читателем происходит на уровне со-переживаемого сложного аффекта – объятия-слияния (*merge*), которое вызывает разом и восторг, и опасливую настороженность, нередко становится предметом пародирования. Поэтическое Я взмывает высоко над эмпирическим, опьяняется бесконечностью, засасывает в себя любые проявления человеческого – жадно и неразборчиво, на манер пылесоса. Но как раз эта склонность к экспансии, саморасширению окажется нехарактерной для лирических персон в XX веке, – если она и наблюдается, то в вариантах, смягченных иронией и скепсисом в отношении громогласно-героического «фанфаронства»⁸. В то же время мощную фикциональность уитменовского Я хорошо чувствовал Х.Л. Борхес, расщепленность уитменовского субъекта вдохновляла Ф. Пессоа...

Отдать должное богатой информацией книге Дельфины Рюмо так же трудно, как в путеводителе – предугадать все перекрестки,

⁶ Ranciere, J. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Chicago, IL: Chicago University Press, 2011; Nussbaum, Martha C. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Boston, MA: Beacon Press, 1995.

⁷ Эту двойную тенденцию современник Уитмена Бодлер полагал характеризующей современное «Я», ср.: *De la vaporization et de la centralization de Moi* [552].

⁸ В качестве выразительного примера можно привести стихотворение Эрики Йонг «Завещание» (“*Testament*”, 1975), заключающее в себе момент нарочитой, полемической, интертекстовой игры:

I, Erica Jong, in the midst of my life,
having had two parents, two sisters,
two husbands, two books of poems
and three decades of pain,

having cried for those who did not love me
and those who loved me – but not enough
and those whom I did not love –
declare myself now for joy.

способные подарить путешественникам яркие впечатления. Неожиданно ценными порой оказываются «неконцептуальные» мелочи, например, подмечаемая автором зачарованность европейских поэтов... уитменовской бородой (!). Борода, слишком знакомая по фотографиям, описывается то как «светоносная», то (у Лорки) «в седых мотыльках», нередко сравнивается с травой, непрерывно растущей, и тем самым ассоциируется с телесно-почвенной энергией. Главное достижение книги состоит, как кажется, именно в показе того, как формируются избирательные, но интимно-родственные эстетические связи, цепочки контактов, литературные «семейства»: Лорка «разговаривает» с Уитменом, Неруда отвечает Лорке, Неруде возражает (по-арабски) современный иракский поэт и т.д. Если уж поднимать вопрос о «влияниях», – уточняет свою позицию автор исследования, – то в смысле ровно противоположном тому, что предлагает авторитетная по сей день концепция Гарольда Блума⁹. В связи с Уитменом говорить стоит о влияниях, не предполагающих подспудного или явного антагонизма, соперничества, – о влияниях свободных от «страха», но в высшей степени «перформативных», в том смысле что они генерируют ризому-сеть всемирного творческого партнерства (*le grand compagnonnage* [714]). Она и сейчас уже впечатляет масштабом, но не перестает расти.

ЛИТЕРАТУРА

Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1998.

REFERENCES

Bloom, H. *Strakh vliianiia. Karta perechityvaniia* [*The Anxiety of Influence. A Map of Misreading*]. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo un-ta Publ., 1998. (In Russ.)

Nussbaum, Martha C. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Boston, MA: Beacon Press, 1995.

Ranciere, J. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Chicago, IL: Chicago University Press, 2011.

Walt Whitman. The Measure of His Song, eds. J. Perelman, E. Folsom. Duluth, MN: Holy Cow Press, 1998.

⁹ Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1998.