

своим опытом, он неоднократно предостерегал от так распространившегося в последние годы (особенно в американском и французском авангардистском театре) механического подражания его «приемам».

Два обстоятельства следует иметь в виду, знакомясь со спектаклями Театра-лаборатории или со всем, что о нем написано. «Поражающие», «фантастические» достижения его актеров (критика особенно выделяет Ришарда Чесляка) были бы невозможны без использования — прямого или косвенного — достижений в области таких современных теоретических и прикладных наук о человеке, как теоретическая и экспериментальная психология, физиология эмоций, биоакустика. Именно этот аспект исканий Театра-лаборатории отмечал в газете «Трибуна люду» критик М. Кушевский, когда писал в статье «Наши силуэты: Ежи Гротовский»:

«Не много найдется деятелей театра, которые достигли бы в столь молодом возрасте, как Гротовский, мировой славы. И вместе с тем — что может показаться парадоксальным, — о нем по существу мало известно. Личность его обросла легендами. У него есть горячие сторонники и не менее решительные оппоненты. И те, и другие часто преувеличивают... Его называют «пророком театра», хотя он вовсе не стремится провозглашать истины в конечной инстанции. Ему порою приписывают мистицизм, в то время как он сам (кстати, член партии) отнюдь не в видениях, а в почти научном стремлении к познанию жизни человека и во вмешательстве в его проблемы видит направление своих художественных исканий. Свои идеи он воплощает в спектаклях, наверно не простых и не легких для восприятия, совершенно отличных от традиционных условностей театральной сцены. Но он делает это с огромной серьезностью и уважением к зрителю, с которым ищет теснейшей связи».

Сегодня рано еще подводить итоги деятельности вроцлавского коллектива — поиск его развивается. Несомненные достижения Гротовского в раздвигании границ творческих возможностей актера не могут не отразиться в опыте мировой театральной культуры. Они заслуживают серьезного рассмотрения советскими специалистами, так же как ждут критического анализа социологов, психологов, эстетиков и театроведов социально-философские проблемы его спектаклей.

НАТЭЛЛА БАШИНДЖАГЯН

ПОЭЗИЯ В РАСПАДАЮЩЕМСЯ МИРЕ

Поспешные тризны над будто бы умирающей у нас на глазах поэзией давно уже стали на Западе своего рода приметой времени и скучны своим однообразием. И все-таки не вызывающая особого доверия патетичность тех плакальщиков над поэзией, которые ровным счетом ничем поэзию не обогатили, не должна нам препятствовать со всей серьезностью отнестись к выступлениям — подчас тоже весьма пессимистическим по духу — людей, чьи заслуги перед поэзией подлинно значительны, а авторитет не понапрасну высок. О двух таких выступлениях стоит рассказать.

Автор «Всей королевской рати» Роберт Пенн Уоррен у себя на родине пользуется, пожалуй, не меньшей известностью как поэт. Во всяком случае, недавно присужденную ему в США Национальную медаль за заслуги в области литературы он получил по разряду поэзии — знак признания, заметим, несколько запоздалый для этого выдающегося мастера, чье поэтическое творчество охватывает без малого полвека.

В соответствии с традицией награжденный произнес при вручении медали речь, однако в нарушение всех традиций эта речь меньше всего напоминала парадный адрес: в выступлении Уоррена — оно потом появилось в «Нью-Йорк ревью оф букс» — господствовали дух трезвого анализа и сознание глубокого кризиса, переживаемого современной западной культурой. Тональность речи была подчеркнута уже ее заглавием — «Поэзия в эпоху распада».

В чем же для Уоррена наиболее явственные и выразительные приметы этого кризиса, этого «распада», создающего столь тягостную для самого существования поэзии атмосферу? Они многочисленны — загрязнение природы, война, расовый конфликт, проблемы городов, плохая школьная система, безответственная политика и прочее. Но все-таки самый показательный и тревожный признак кризиса Уоррен видит в той чуть ли не единодушной готовности признать ситуацию «распада», что исключает сколько-нибудь серьезный анализ ее причин и поиск средств ее преодоления.

«Нам постоянно напоминают, что мы переживаем минуту кризиса, минуту распада западного мира, — сказал Уоррен. — ...Ощущение кризиса сегодня знакомо представителям самых разных слоев общества. Возьмите журнальчик,

в былые времена печатавший забавные картинки и ни на что не притязавший, и с его страниц на вас хлынут весело изложенные мрачные пророчества Чарльза Рейха и Льюиса Мамфорда, о которых потом примутся судачить собравшиеся на коктейль домохозяйки из предместий или почтенные предприниматели, опечаленные тем, что их дети не испытывают никакого интереса к вопросам помещения капитала и задачам республиканской (или же демократической) партии».

Речь здесь идет не просто о капризах моды, побуждавшей еще несколько лет назад тех же домохозяек и предпринимателей непременно вывешивать в гостиной какую-нибудь репродукцию абстракциониста — не из самых крайних, — а теперь заставляющих при каждом удобном случае щеголять именами Рейха и Мамфорда — популярных культурологов «массового общества». Дело гораздо сложнее: широкое и неостановимое проституирование идей самым непосредственным образом затронуло область художественного творчества, и нет ничего удивительного в том, что для Уоррена опасность, подстерегающая сегодня поэзию, — не в засилии техники, не в конкуренции со стороны других видов искусства, не в теориях канадского социолога Маршалла Маклюэна, упразднившего литературу за полной ее ненужностью в век «электронных средств коммуникации». Всего этого так или иначе коснулся Уоррен в своей речи, но для него все же

«...болезнь нашего времени — это чувство, что ты отрезан от реального. словно какая-то перегородка выросла между человеком и природой, человеком и другими людьми, человеком и его личностью».

Возврат к «реальному», жизненная необходимость преодолеть действие отчуждения, прорваться через обработанный «массовой культурой» верхний слой читательского сознания к не замутненным еще источникам восприятия и пробудить аудиторию к активному и самостоятельному познанию мира и человека — в этом видит Уоррен важнейшую задачу, возникшую в наши дни перед американским поэтом. С ним можно не соглашаться, когда он утверждает, что эта задача решается прежде всего на уровне поэтического языка, а тема не имеет значения, и нужно спорить, когда Уоррен отвергает путь непосредственного вмешательства поэта в жизнь, уподобляя такие попытки шаманской медицине и ее мазям из змеиного сала. Но его выступление не может не привлечь тем, что в нем прямо поставлен вечный и в то же время для каждой эпохи новый и актуальный вопрос о действительности творчества и назначении творца. В понимании Уоррена

«это вопрос о глубинных связях писателя со своей эпохой, о том, как его мировосприятие формируется эпохой, и — быть может, это покажется парадоксом — о том, как он сопротивляется своей эпохе. Ибо сопротивление необходимо, и настоящая литература — это всегда итог драмы писателя, сливающегося со своим временем и борющегося против него».

Такая позиция показательна для очень многих американских художников с таким естественным комплексом «любви-ненависти» к своей стране и своему времени: можно вспомнить характеристику, которую дал крупнейшему американскому поэту XX века Уильяму Карлосу Уильямсу один из самых интересных современных американских поэтов Роберт Лоуэлл: «Уильямс любит Америку исступленно, но и ненависть его к ней так велика, словно на земле нет иного ада». У поэтов, сформировавшихся в ином социальном климате, эти неизбывные вопросы — «почва и судьба», художник и эпоха — получают, конечно, совсем другое решение. Но для всякого писателя противостояние антигуманным тенденциям времени столь же органично, как и чувство единства со своей эпохой и судьбами окружающих его людей.

Все, в конечном счете, определяется позицией поэта, который может враждовать с эпохой для того, чтобы прорваться к «реальному» и открыть это «реальное» читателям, а может — сколько тому примеров! — выстроить искусственную стену между собственным творческим миром и живой, драматичной, полной острейших конфликтов реальностью. Сегодня, замкнуться в индивидуализме и подорвать корни, питающие его талант.

«В эпоху распада», убежден Уоррен, поэзии недоступна трибуна, с которой можно обращаться к миллионам; радиус ее действия заметно сократился, попытки заглянуть в будущее закономерно сменились стремлением воплотить драматизм сегодняшней повседневной действительности, разгадать ее ускользающую тайну. Но назначение поэзии осталось общественным.

«День за днем на нас обрушиваются абстракции, те «истины», которые мы слышим от рекламных агентов, политиков, проповедников; но когда появляется хорошее стихотворение или роман, мы вдруг вспоминаем, что любая истина, пока мы ее не пережили, не выстрадали в буквальном или переносном смысле на собственном опыте, — это ложная истина».

Собственно, здесь и содержится ответ на тот вопрос, который незримо присутствовал в речи Уоррена с самого начала и в одном месте был сформулирован прямо:

«Есть ли у поэзии, как таковой,— а под поэзией я здесь имею в виду все художественное литературное творчество — свое место в наши дни?»

И если действительность Запада отчуждает человека от самого себя, от природы и других людей, то назначение художника, считает Уоррен,— противостоять этому процессу, «возвращать людей к самим себе».

Да не покажется этот ответ слишком скромным, а уорреновское понимание места и задач современного поэта — чрезмерно приниженным. Оно основывается на реальной оценке поэзии США последних лет, вызывающей неудовлетворенность — не всегда, как у Уоррена, скрытую — у целого ряда лучших ее представителей, а также у критиков, способных уловить не лежащие на поверхности, но знаменательные тенденции. И причина такой неудовлетворенности всегда, в общем, одна и та же — растущий разрыв между читателем и поэзией, не способной понять и удовлетворить его глубинные духовные запросы, слишком слабое у многих поэтов чувство ответственности за будущее своего искусства, их слишком расплывчатая, допускающая многообразные компромиссы с «массовой культурой» литературная позиция. Опасения за судьбу поэзии вызваны в США не только трудными для ее существования объективными условиями, но и явно кризисными чертами в самой поэзии последних лет.

Уже после выступления Уоррена была напечатана (в «Сатердей ревью») статья старейшего и заслуженно пользующегося огромным авторитетом критика Луиса Антермейера «Закон гармонии и перспективы поэзии». Современник и участник «поэтического ренессанса» 10-х годов, близкий друг Фроста, Антермейер давно уже не выступал в живых журнальных дискуссиях, и уже поэтому его статья не могла не привлечь внимания. Такие статьи — итог долгих наблюдений и размышлений.

Взгляд Антермейера на современную поэзию США оказался весьма пессимистическим, а интонация статьи — в высшей степени тревожной. Тревожной, хотя автор перечислил более десятка по-настоящему значительных имен. Тревожной, несмотря на редкую терпимость Антермейера — поборника гармонии, ясности и строгой формы — к самым рискованным и, как правило, бесперспективным экспериментам, характерным для сегодняшней американской поэзии.

Внешне здесь действительно нет признаков кризиса. Но о состоянии поэзии опасно судить, держа в поле зрения лишь несколько выдающихся явлений, ориентируясь только на две-три наиболее активные школы. Важны не одни лишь достижения того или иного, пусть и крупного, поэта, важнее границы общественного воздействия поэзии как искусства — не некий произвольно высчитанный КПД, а ее роль в обществе, ее необходимость обществу, отчетливо ощущаемая каждым настоящим поэтом, придающая ему новые силы, когда поэтическое слово становится насущным хлебом тысяч и тысяч, и порождающая застой, когда оно глохнет в пустоте.

Наблюдения многих лет привели Антермейера к достаточно аргументированному и убедительному выводу, что зона пустоты между поэтом и его аудиторией все эти годы продолжала расширяться, подготавливая в поэзии кризисную ситуацию.

«Многие из нас по-прежнему думают, что поэт (пользуясь выражением Вордсворта) — это человек, обращающий свою речь к другим людям,— читаем мы в статье Антермейера.— Если это так, то к кому обращает поэт свою речь сегодня? Быть может, все так же, как в дни Вордсворта, он надеется привлечь слушателя, сообщая «очарование новизны явлениям повседневности и пробуждая разум к тому, что скользит мимо, пока мы скованы летаргией привычки»? Или, во всеоружии новой поэтической техники и современного словаря, раскрывает новизну и очарование мира?»

Увы, это полное возвышенных иллюзий понимание задач творца для современных американских поэтов — не вчерашний и даже не позавчерашний день. В «массовом обществе» не осталось места грезам о надмирности художника: система «культурной индустрии» в той или иной форме охватила всех без исключения носителей творческой энергии, и потребовалась подлинная духовная, гражданская, творческая зрелость, чтобы не подчиниться ее диктату. Зрелость, какой — и это ясно сознает Антермейер — обладали только одиночки.

«Сегодняшний поэт, как и любой художник, как и не обладающий поэтическим даром рядовой его современник, смятен и оглушен тем, что он слышит, видит, узнает из чтения, из газетных заголовков, из ежечасных выпусков последних известий, из безжалостно преследующих его комментариев телеобозревателя. Каким же образом остаться ему «над схваткой»? Каким образом сбросить с себя власть обанкротившегося правительства, которое утратило доверие, власть общества, которое утратило целостность? Его творчество в большой своей части с неизбежностью становится выражением господствующей сейчас растерянности; можно почти наперед сказать, что его стихи будут подчеркнута невыразительными по звучанию и намеренно антипоэтическими... В таких усло-

виях творческий импульс угасает и часто, слишком часто, дело кончается сумбурным нагромождением жаргонных словечек, или изложенными как попало обрывками газетных новостей, или какой-то нарочито мистифицированной пошлятиной, когда старые штампы старательно изгоняют, чтобы заменить их новомодными стереотипами».

Подчеркнем еще раз: Антермейер отнюдь не закоренелый консерватор, и было бы неверно толковать его слова в том смысле, что американская поэзия процветала бы, если бы поэты и в самом деле остались «над схваткой», воспевали оттенки осеннего леса в утренних лучах, не обращая внимания на транзистор, извещающий о новых бомбардировках Вьетнама. Речь идет совсем о другом: в мире готовых клише — не только для поэтических тем, но и для поэтических эмоций, разочарований и надежд — самая острая злободневность не сделает стихи явлением искусства, если духовный багаж поэта слишком легковесен, чтобы сохранить самостоятельность видения и независимость оценки, чтобы не захлебнуться в потоке броско поданных сенсационных новостей и искусно скомпонованных политических и культурных телепрограмм, в этой нескончаемой череде немедленно подхватываемых «культурной индустрией» интеллектуальных откровений, философских гипотез и социологических выкладок; ибо иначе погибнет не только поэтическая форма — обесценится смысл поэтической работы.

Не происходит ли сейчас нечто подобное в американской поэзии? — все время спрашивает себя Антермейер, перелистывая с читателем страницы новейших антологий и сборников. Не обрываются ли и без того непрочные связи поэта с его аудиторией, когда в поэзии утверждается дух пустого интеллектуального кокетства, с одной стороны, и грубой, репортажной заурядности, с другой? Не рушится ли ее авторитет, когда достаточно тридцать раз написать и расположить замысловатым графическим узором на белом листе слово «ночь», чтобы прослыть новатором?

Не гаснет ли на таком фоне последняя надежда на «возвращение к гармонии, к форме, к чувству ответственности перед ремеслом»?

Антермейер нигде прямо не переключается с Уорреном, но есть в этих двух выступлениях нечто очень созвучное. Как и Уоррена, Антермейера гнетет исчезновение из поэзии «реального», ее неспособность найти «слова и музыку, не просто развлекающие, а возвышающие человека в этом жалком окружении». Как и Уоррен, Антермейер, в сущности, далеко переступил рамки своей темы; высказанные им мысли с полным основанием могут быть отнесены не только к поэзии — ко всей современной американской культуре, скованной диктатом всемогущих «фабрикантов сенсаций» и переживающей опасную болезнь отчужденности от жизненных духовных потребностей народа и важнейших общественных задач. И если и Антермейер, и Уоррен далеко не оптимистичны в своих оценках современного состояния поэзии, то перед нами вовсе не стариковское брюзжание, а реалистический и трезвый взгляд на вещи, та испытанная десятилетиями серьезного и ответственного литературного труда честность, которая побуждает и того и другого связывать все надежды на оздоровление атмосферы в поэзии только с завтрашним днем.

Поэты, которые будут! Певцы, музыканты,
ораторы!
Не нынешний день оправдает меня и ответит,
зачем я,
Нет, люди породы иной — крепкой, атлетической,
куда величавее прежних.
Явитесь! Вам надо меня оправдать.

Прочитав знаменитые стихи Уитмена (мы их привели в переводе С. Я. Маршака), Антермейер завершает свою статью призывом следовать уитменовским заветам, страстной надеждой на то, что великая река американской поэзии, берущая истоки в «Листьях травы», останется полноводной, не разобьется на тысячи обмелевших и пересыхающих рукавов.

«Пророческий призыв Уитмена нашел уже много разрозненных откликов... При всей нынешней разногласии я слышу подчас четкий, ясный звук, «крепкий, атлетический, куда величавее прежних». Я вслушиваюсь в этот шум и постигаю: даже в загрязненном воздухе может возникнуть что-то такое, что соединит заурядное и поразительное, повседневность и откровение, что создаст поэзию, которую Уитмен называл величием обыденного. Я верю, что поэты, которые будут, воплотят до конца лучшее из начатого поэтами, которые живут сегодня. Я верю, что из нашего хаоса они создадут гармонию».

Прекрасная, светлая мечта. Только сбудется ли она, когда атмосфера распада продолжает нагнетаться в американском обществе, когда хаос и дисгармония становятся нормой человеческих отношений и, врываясь в поэзию, подчиняя себе поэзию, опустошают ее? И не останется ли уитменовский завет «поэтам, которые будут», лишь недостижимым идеалом, пока не преодолены сама эта атмосфера, сам этот хаос, — чему поэзия может и обязана помочь, но чего она не в состоянии добиться только своими силами.

А. ЗВЕРЕВ

