Т. Элиот. Что такое классик

Я взял один вопрос «Что такое классик?». Он не нов: вспомнить хотя бы известное эссе Сент-Бёва с тем же названием. Уместность этого вопроса в связи с Вергилием очевидна: к какому бы определению классика мы ни пришли, оно не может не учитывать Вергилия, — можно даже с уверенностью сказать, что оно будет ориентироваться именно на него. Но прежде чем идти дальше, я хотел бы указать на некоторые предрассудки и предупредить неверные истолкования. Я не ставлю целью упразднить или объявить вне закона ни одно из вошедших в употребление значений слова «классик». Это слово имеет и будет иметь несколько значений в разных контекстах. Я ограничиваюсь здесь только одним.

Но это не значит, что в будущем я обязуюсь не использовать этот термин в каком-либо другом из устоявшихся значений. Если, например, мне случится когда-нибудь письменно или устно, в публичной речи или в разговоре употребить слово «классик» просто в значении «образцовый автор» независимо от языка, на котором он писал, как признание его мастерства или бесспорного приоритета в своей области (мы же называем детской классикой «Пятый класс монастыря Св. Доминика», а «Хэндли Кросс» — классикой охотничьего жанра) — объяснений не потребуется. Есть же, например, очень интересное «Руководство по классике», которое помогает определить возможного призера в скачках Дерби. В других случаях я оставлю за собой право подразумевать под классикой либо латинскую и греческую литературу in toto[1], либо, в зависимости от контекста, величайших авторов, писавших на этих языках. И наконец, я надеюсь, что концепция классика, которую я собираюсь здесь изложить, выведет это понятие за рамки обычного противопоставления «классик — романтик», по сути относящегося не к литературе, а к литературной критике и всегда вызывающего бурю страстей, почему я и прошу бога ветров Эола спрятать их на сей раз подальше.

Отсюда и следующее замечание. На языке классическо-романтической полемики назвать произведение искусства «классическим» значит или превознести его до небес, или, наоборот, смешать с грязью — смотря, к какой партии принадлежишь. Подразумевая под этим известные частные достоинства или недостатки: либо совершенство формы, либо постоянный нуль на шкале эмоций. Но для меня искусство едино, и меня не интересует, что один его вид в целом и в частностях лучше или хуже другого. Дальше я перечисляю качества, которые, на мой взгляд, отличают классика. Но я не говорю, что если литературе какого-то народа суждено стать классической, все эти свойства должны непременно проявиться в каком-то одном авторе или литературном периоде. А если все они и воплотились, как я считаю, в Вергилии, то это не значит, что он величайший поэт на земле, — сказать такое о любом поэте кажется мне бессмысленным, — и уж, конечно, не значит, что латинская литература — самая выдающаяся. Не следует и считать недостатком, если литература какого-то народа не может похвалиться автором-классиком или подлинно классическим периодом; или если эпоха, которая ближе всего подходит под определение классической, все же не является величайшей, как это справедливо, например, для английской литературы. Я думаю, что те национальные литературы, в которых классичность как золотая жила сверкнет то в одном, то в другом авторе в разные периоды (среди них самая выдающаяся — английская литература), еще даже богаче. У каждого языка свои ресурсы и свои границы. Условия развития языка и истории его народа могут вовсе исключить возможность появления классической эпохи или автора-классика. И это само по себе не повод огорчаться или радоваться. Так уже случилось, так сложились история Рима и характер латинского языка, что в определенный момент смог появиться редкостно классический поэт. Но мы должны помнить, что то была судьба, и целая жизнь поэта, долгие годы труда ушли у него на создание классики. Разумеется, Вергилий не мог знать, что он работает именно над классикой. Как и любой поэт, он остро сознавал то, что он пытается сделать в поэзии: единственное, чего он никак не мог добиваться или делать сознательно, это сочинять классику. Ибо лишь задним числом и в исторической перспективе классик может быть признан таковым.

Из всех слов, пожалуй, слово «зрелость» наиболее определенно и полно выражает смысл, который я вкладываю в понятие «классик». Я различаю классика универсального, как Вергилий, и автора, который классичен только по отношению к другим периодам в своей литературе или же считается классиком в соответствии с идеями определенной эпохи. Классика возможна лишь тогда, когда цивилизация достигла полноты развития: когда разработаны язык и литература; и классика — это всегда порождение зрелой мысли. Именно полнота развития цивилизации и языка, а также широта сознания индивидуальности поэта дают универсальность. Понятие «зрелость», кажется, настолько ясно каждому, что определить его почти невозможно. Скажем просто: всякий по-настоящему зрелый и образованный человек всегда отличит развитую цивилизацию и зрелую литературу, как мы всегда узнаем среди незнакомых людей зрелую личность. Растолковать человеку незрелому, что такое зрелость, даже просто сделать это понятие для него приемлемым — дело, наверное, пустое. Развитой же человек или угадывает зрелость интуитивно, или осознает ее постепенно, по мере сближения. Кто, например, читая в разном возрасте Шекспира, не ощутит, как раскрывается перед ним с годами, точно зрелый плод, шекспировская мысль? Даже мало-мальски развитой читатель уловит стремительное движение елизаветинской литературы и драмы в целом от ранней тюдоровской неразработанности к пьесам Шекспира и почувствует спад в работе его преемников. Мы замечаем также уже при первом знакомстве: в пьесах Кристофера Марло — более зрелый ум и стиль, чем в пьесах, написанных в том же возрасте Шекспиром. И возникает вопрос: если бы Марло прожил столько же, сколько Шекспир, продолжилось ли бы его развитие с той же быстротой? Едва ли, ибо некоторые индивидуальности, очевидно, созревают раньше, чем другие, и те, что развиваются преждевременно, не идут в своем развитии далеко. Этим я хочу напомнить, что, во-первых, надо учитывать потенциальные возможности личности в оценке зрелости того или иного писателя и, во-вторых, различать, имеем ли мы дело с достижениями отдельных писателей или с относительной зрелостью литературных эпох. Положим, один писатель прошел в своем развитии дальше, чем другой, но принадлежит он к менее зрелому периоду, и тогда его работа также будет менее полноценной. Зрелость литературы отражает зрелость общества, в котором она создается: отдельный автор — масштаба Шекспира или Вергилия — может сильно продвинуть язык, но он бессилен довести его до совершенства, если его предшественники не поработали над ним хорошенько, не подготовили его для последнего гениального штриха. За зрелой литературой, таким образом, всегда стоит история — и не просто летопись событий, куча рукописей и разного рода сочинений, но история как упорядоченный, пусть бессознательный, процесс освоения языком в определенных границах своих потенциальных возможностей.

Заметим, что общество и литература, как и любой человек, созревают не обязательно разом и полностью. Вундеркинд часто в некоторых отношениях явно отстает от своих сверстников. Можем ли мы хоть один период в английской литературе считать целиком и устойчиво зрелым? Нет, по-моему, и, как я позднее повторю, хорошо, что нет. Мы не можем сказать, что кто-то из английских поэтов после Шекспира достиг за свою жизнь большей зрелости. Мы даже не можем никого сравнить с ним по работе, проделанной над словом, по умению выразить в языке сложнейшую мысль или тончайшие оттенки чувства. И все же нельзя не почувствовать, что такая пьеса, как «Пути светской жизни» Конгрива, в одном отношении более зрела, чем любая пьеса Шекспира, — она отражает более зрелое общество, то есть более зрелые нравы. С нашей точки зрения, общество, для которого писал Конгрив, было еще очень грубым и варварским, и все же оно ближе к нам, чем тюдоровское (не потому ли мы и судим его строже?). Во всяком случае, оно уже более цивилизовано и менее провинциально: сознание его мелковато, чувства в оковах, — общество утратило один путь к совершенству, зато обрело другой. Итак, к зрелости ума мы должны добавить еще и зрелость нравов.

Процесс постоянного созревания языка, на мой взгляд, яснее различим и легче поддается оценке в развитии прозы, а не поэзии. В поэзии нас больше интересует индивидуальный талант, тогда как в прозе мы склонны требовать приближения к общему стандарту, общему словарю и общей структуре фразы: недаром мы часто называем «поэтической» такую прозу, которая дальше отходит от своих общих стандартов, прозу, до крайности индивидуальную. Во времена, когда английская поэзия уже сотворила чудеса, английская проза была еще относительно неразвитой, или развитой лишь в определенных направлениях. По сравнению с ней, французская проза того времени была гораздо более зрелой, хотя в поэзии французский язык не обещал ничего равного английскому. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить любого прозаика тюдоровской эпохи с Монтенем — и ведь в смысле стиля Монтень сам был только зачинателем, стиль его еще не вполне оформился, чтобы отвечать всем требованиям, предъявляемым к французскому классику. Английская проза созревала, если можно так выразиться, неравномерно, то есть она могла решать одни задачи, еще не решив другие: какой-нибудь Мэлори мог появиться задолго до Хукера, тот до Гоббса, а Гоббс до Аддисона. При всех трудностях распространения этого критерия на поэзию очевидно, что развитие классической прозы — это движение в направлении к общему стилю. Я не хочу этим сказать, что лучшие писатели неотличимы друг от друга. Существенные и характерные различия остаются: но их не то чтобы меньше, — они тоньше и изысканнее. Для знатока разница между прозой Аддисона и прозой Свифта примерно та же, что разница двух первоклассных сортов виноградного вина для чувствительного нёба дегустатора. Мы находим в период классической прозы не только общий стиль, как, скажем, у авторов газетных передовиц, но общность вкуса. Эпоха, предшествующая классической, может являть как оригинальность, так и однообразие стиля: однообразие потому, что возможности языка еще не исследованы, а оригинальность — поскольку нет общепринятого стандарта (если мы вообще вправе говорить об оригинальности там, где отсутствует общая норма). Литература этой эпохи может быть как пуританской, так и аморальной. Следующая за классической эпоха также может отличаться стилевым однообразием и эксцентричностью: только теперь однообразие будет результатом временной исчерпанности возможностей языка, а эксцентричность будет связана с тем, что оригинальность начали ценить больше, чем норму. Эпоха же, в которой мы находим общий стиль, будет периодом временного порядка и стабильности общества, периодом равновесия и гармонии. И наоборот, эпоха, являющая полярные крайности индивидуального стиля, будет веком незрелости или увядания.

Зрелость языка должна естественно дополнять зрелость ума и нравов. Приходит же она, видимо, со способностью людей критически оценивать свое прошлое, когда они уверены в настоящем и не сомневаются в будущем. В литературе это означает, что поэт будет остро осознавать своих предшественников, а мы — узнавать, кто стоит за его работой, — так же, как мы порой различаем наследственные черты в человеке, притом совершенно своеобразном и неповторимом. Сами предшественники должны быть людьми великими и почитаемыми, но их наследие должно намекать на еще не разработанные залежи языка, а не отпугивать молодых страхами, что все возможное в языке уже сделано до них. Поэта и в зрелую эпоху может вдохновлять надежда создать то, что не удалось его предшественникам. Он может даже восставать против них — как бунтует обещающий подросток против родительских вер, устоев и привычек, хотя, оглядываясь назад, мы-то видим, что он и продолжает их традиции, сохраняя главные семейные черты, и что новое в его поведении вызвано изменившимися обстоятельствами новой эпохи. И с другой стороны, точно так же, как мы наблюдаем иногда людей, живущих в тени отцовской или дедовской славы, — любые дела таких людей кажутся заведомо мелкими, — так и в поэзии бывают поэты-старики, сознающие свое бессилие состязаться с прославленными предками. Такие поэты встречаются обычно на исходе эпохи, у них одно лишь чувство прошлого, или, наоборот, их надежда на будущее основана на попытке отвергнуть прошлое. Можно сказать, что живучесть творческого духа любого народа заключается в поддержании бессознательного равновесия между традицией в широком смысле — так сказать, коллективной личностью, воплощенной в литературе прошлого, — и новаторством молодого поколения.

При всей значительности литературы елизаветинской эпохи ее нельзя назвать полностью зрелой — нельзя назвать классической. Как невозможно провести параллель между развитием греческой литературы и латинской, ибо латынь опиралась на греческий, так еще меньше оснований сравнивать их с развитием любой современной европейской литературы, поскольку за нею стоят и латынь, и греческий. В Ренессансе был ранний образец зрелости, заимствованный у античности. Мы сознаем, что ближе подходим к зрелости с Мильтоном. Ему было легче выработать в себе классическое отношение к прошлому — прошлому в английской литературе, — ибо за ним стояли его великие предшественники-елизаветинцы. Читать Мильтона — значит преисполниться уважением к гению Спенсера и благодарностью за то, что он помог родиться мильтоновскому стилю. И все же стиль Мильтона — не классический: это язык в стадии брожения, стиль писателя, чьими учителями были не англичане, а римляне и, в меньшей степени, греки. Здесь я только повторяю слова Джонсона и Лэндора, жаловавшихся на не вполне английский стиль Мильтона. Сразу оговоримся: Мильтон много сделал для развития языка. Один из признаков приближения языка к классичности — это все более усложняющаяся структура фразы и периода. Такое развитие обнаруживается в творчестве Шекспира, если мы проследим за его стилем от ранних пьес к более поздним; мы можем даже заметить, что в своих поздних пьесах он доводит усложнение до крайних границ драматической поэзии, которые, вообще говоря, уже, чем у других литературных родов. Но сложность ради сложности — ложная цель. Истинной целью должно быть, во-первых, точное выражение более тонких оттенков мысли и чувства, иво-вторых, введение большей гармонии и разнообразия в музыку поэзии. Когда же автор из любви к усложненной структуре теряет способность выражаться просто, когда он настолько привязан к схеме, что начинает сложно выражать то, о чем на самом деле надо сказать просто, и этим сужает свою область выражения, процесс усложнения перестает быть здоровым, и писатель в конце концов теряет точку соприкосновения с живым языком. Пока язык поэзии развивается под пером одного поэта за другим, он от монотонности движется к разнообразию, от простоты к сложности. Деградируя же, он опять впадает в односторонность, хотя формально может сохранять структуру, в которую гений вдохнул когда-то жизнь и смысл. Вы сами решите, насколько это обобщение верно для предшественников и последователей Вергилия: мы все видим возврат к монотонности в восемнадцатом веке у эпигонов Мильтона, который сам никогда не был однообразен. Затем наступает время, когда новая простота, даже относительная грубость оказываются единственной альтернативой.

Вы, наверное, ждете, что я сейчас сделаю вывод, будто к отмеченным мною чертам классика — зрелости ума, нравов, языка и совершенству общего стиля — в английской литературе ближе всего XVIII век, и в поэзии — Поуп. Стоило бы ради этого заводить разговор! Снова предлагать вам избитую псевдодилемму: либо XVIII век — прекраснейший период английской литературы, либо классический идеал — вовсе не идеал. Я придерживаюсь другого мнения: у англичан нет классической эпохи и нет поэта-классика. И это вовсе не повод огорчаться, если мы разберемся в причинах. И тем не менее классический идеал должен постоянно присутствовать в нашем сознании. А раз так, и поскольку стремление к классическому идеалу все же в характере английской речи, мы не можем себе позволить ни зачеркнуть, ни переоценить эпоху Поупа. Мы не сумеем понять английскую литературу в целом или верно угадать будущие пути развития без критической оценки того, насколько черты классика проявились в работе Поупа. Другими словами, не поняв Поупа, мы не сможем прийти к полному пониманию английской поэзии.

Совершенно очевидно, что классичность Поупа была завоевана дорогой ценой — утратой каких-то более важных потенций английской поэзии. Вообще жертвовать одними возможностями ради осуществления других является в какой-то мере условием художественного творчества, да и всей жизни. Часто человек, который отказывается пожертвовать даже малым во имя чего-то еще, становится посредственностью или неудачником; правда, существует также тип специалиста, жертвующего слишком многим ради ничтожно малого или вообще неспособного ни к каким жертвам, поскольку он законченный специалист от рождения. Но английский XVIII век недаром вызывает у нас ощущение, что, похоже, пожертвовали слишком многим. Мы чувствуем в нем зрелый ум — но ум ограниченный. Английские общество и литература того времени не были провинциальны в том смысле, что они не были изолированы и не плелись в хвосте европейской культуры. Но сам век был, так сказать, провинциальный. Когда думаешь о каком-нибудь английском Шекспире, Джереми Тейлоре, Мильтоне или французском Расине, Мольере, Паскале XVII века, невольно хочется сказать, что совершенство английской поэзии XVIII века — это совершенство регулярного парка, взлелеянного на очень небольшой территории. Мы чувствуем, что если классический идеал действительно ценность, он должен нести в себе широту, католическую ясность — качества, на которые XVIII век претендовать не может. Они есть у некоторых великих авторов, вроде Чосера, которых нельзя назвать в подразумеваемом мною смысле классиками английской литературы; и все они в высшей степени присущи средневековому сознанию Данте. Ибо только в «Божественной комедии» мы имеем подлинную классику на современном европейском языке. XVIII век гнетет нас слишком ограниченным радиусом чувства, особенно религиозного. И не оттого, что поэзия XVIII века лишена христианского благочестия — об английской поэзии этого не скажешь. Или поэты не были истинными христианами; во всяком случае, другого такого поэта, как Сэмюэл Джонсон, соединяющего в себе ортодоксальность и искреннюю святость чувства, надо еще поискать. И все же поэзия Шекспира дает примеры более глубокого религиозного чувства, хотя о вере его и убеждениях можно лишь догадываться. И вот это ограничение самой области религиозного чувства порождает особого рода провинциализм — хотя, надо добавить, XIX век в этом смысле был еще провинциальнее — что свидетельствует о дезинтеграции христианства, упадке общей веры и культуры. Видимо, несмотря на достижения классической школы — которые и сейчас, я считаю, являются важным уроком на будущее — английскому XVIII веку не хватало какого-то необходимого условия для создания настоящей классики. Что это за условие, мы поймем, обратившись к Вергилию.

Я еще раз повторю характеристику классика, теперь уже применительно к Вергилию, его языку, цивилизации и тому конкретному историческому моменту, в который он появился. Итак, зрелость ума: она требует истории и осознания истории. Историчность же сознания у поэта может пробудиться полностью лишь в том случае, если в его сознании наряду с прошлым его родного народа живет еще и прошлое другой цивилизации — это нужно для того, чтобы видеть свое место в истории. Представление об истории хотя бы одного высокоразвитого народа другой цивилизации необходимо, как и знание истории народа, достаточно нам близкого, чтобы мы могли воспринять его влияние и усвоить его культуру. Такое сознание было у римлян, но его не могло быть у греков, как бы высоко мы ни оценивали их достижения, — кстати, именно поэтому они достойны еще большего уважения. Развитию этого сознания, безусловно, способствовал и Вергилий. Как его современники и ближайшие предшественники, он с самого начала перенимал и использовал открытия, традиции и новации греческой поэзии, — подобное использование чужой литературы, как бы сверх опыта своих предшественников, говорит о более глубоком развитии цивилизации; хотя, я думаю, все согласятся, что Вергилий, как никакой другой поэт, с поразительным чувством меры использовал греческую и раннюю латинскую поэзию. Именно развитие одной литературы или цивилизации во взаимодействии с другой придает Вергилиевой этике своеобразную значительность. У Гомера конфликт между греками и троянцами немногим больше по масштабу, чем междоусобица между одним греческим городом-полисом и коалицией других городов. За рассказом же об Энее сознание более глубокого различия: различия двух великих культур, которое в то же время есть утверждение их соотнесенности и, в конце концов, примирения в общей судьбе.

В этой историчности сознания проявляются зрелость как Вергилиева ума, так и его эпохи. Для меня зрелость ума связана с нравственной зрелостью и цивилизованностью общества. Уверен, что если бы современный европеец оказался внезапно низвергнут в прошлое, то социальные отношения римлян и афинян показались бы ему одинаково дикими, варварскими и оскорбительными. Но, по-моему, если поэт вообще задается целью изобразить нечто более высокое по отношению к современному состоянию нравов, то самый верный путь здесь — не мечтать о каком-то несбыточном нравственном идеале, а как бы прозревать в настоящем возможность лучшего нравственного бытия своего народа. К примеру, вечера в богатых английских домах в начале века несколько отличались от тех, что описаны на страницах Генри Джеймса; но изображенное им общество было все-таки своего рода идеализацией общества существующего, а не какой-то утопией. Я думаю, что в Вергилии, как ни в каком другом латинском поэте — ибо рядом с ним Катулл и Проперций выглядят неотесанными, а Гораций немножко плебеем, — мы различаем нравственную чистоту, исходящую из умения тонко чувствовать, что особенно проявляется в описании взаимоотношений полов — этой проверке нравов. Я полагаю, не стоит в столь просвещенной аудитории пересказывать историю об Энее и Дидоне. Но хочу сказать, что сцена встречи Энея с тенью Дидоны в шестой книге всегда была для меня не только самой пронзительной, но и самой цивилизованной во всей мировой поэзии. Написана она многозначительно и скупо, ибо повествует не только об отношении Дидоны, но и — что гораздо важнее — об отношении Энея. Поведение Дидоны кажется почти проекцией совести самого Энея: мы чувствуем, что именно такой реакции ждет от нее совесть Энея. Главное, по-моему, не в том, что Дидона не хочет простить — с ее стороны, заметьте, никаких упреков, одно холодное молчание (зато какое красноречивое!) — а в том, что Эней не может себе простить. А ведь он прекрасно знает, что все случившееся от него не зависело, то был рок, судьба или вмешательство богов, которые сами, мы чувствуем, всего лишь орудия некой великой непостижимой силы. Здесь видно, как приведенный мною пример цивилизованности нравов развертывается в нечто большее — свидетельство цивилизованности самого сознания, самой совести; но при этом все уровни, на которых можно рассматривать данный эпизод, составляют единое целое. И последнее замечание. Поведение героев Вергилия (за исключением Турна, человека без судьбы) никогда не следует чисто местному или племенному нравственному кодексу: оно всегда продиктовано временем — римским и европейским одновременно. Так что в нравственном отношении Вергилий, конечно, не провинциален.

Доказывать зрелость его языка и стиля в данном случае лишнее: иные из присутствующих сделали бы это лучше меня, к тому же, я надеюсь, в этом вопросе мы все единодушны. Хочу только подчеркнуть, что стиль Вергилия не сложился бы, если б за ним не стояла литература, которую он знал досконально: ведь он, можно сказать, переписывал латинскую поэзию — в том смысле, что он, например, брал у предшественника какую-то фразу или пример и доводил их до совершенства. Он был образованным автором, причем его знания не лежали мертвым грузом, в его активе было ровно столько литературы, сколько нужно. Что же касается зрелости стиля, я не думаю, чтобы какой-либо поэт лучше его овладел сложной структурой содержания и музыки стиха, не утратив при этом способности черпать из источника ясной, краткой и изумительной простоты, когда это требовалось. Распространяться об этом не стоит, а вот сказать об общем стиле, по-моему, надо, поскольку это явление не в характере английской поэзии, и мы склонны его недооценивать. В европейской литературе нового времени ближе всего к идеалу общего стиля стоят, пожалуй, Данте и Расин, а в английской поэзии — Поуп, но стиль Поупа можно только с очень большой натяжкой назвать общим. Ведь общий стиль — не тот, что заставляет нас воскликнуть: «Вот гений! как владеет языком!», а тот, что убеждает: «Вот гений английского языка, явленный в слове». Читая Поупа, мы этого не говорим, ибо слишком хорошо осознаем, сколько кладовых английской речи он оставил нетронутыми. Самое большее, что мы можем сказать о нем: «Вот гений английского языка, явленный в слове данной эпохи». О Шекспире или Мильтоне мы тоже этого не скажем, поскольку в первую очередь думаем о гениальности этих поэтов, о том, какие чудеса творит поэт с языком. Пожалуй, ближе к общему стилю Чосер, но у него общий стиль идет, на наш взгляд, от недостаточной развитости самой речи. Как показывает история, и Шекспир, и Мильтон оставили потомкам много возможностей дальнейшего развития английского языка: тогда как после Вергилия никакое дальнейшее значительное движение было невозможно, пока сам латинский язык не изменился коренным образом.

И я здесь снова возвращаюсь к уже намеченному мною вопросу: является ли классик — в подразумеваемом смысле — безусловным благом для своего народа и языка, даже если это всегда предмет национальной гордости? Вопрос этот возникает в сознании, стоит лишь обратиться к латинской поэзии после Вергилия и увидеть, до какой степени тень его величия затмевала жизнь и творчество более поздних поэтов: мы восхваляем или хулим их по его меркам — бывает, радуемся, как находке, какой-то необычайной вариации или даже просто звуковым сочетаниям, приятно напоминающим далекий образец. В этом отношении английской поэзии, да и французской тоже, посчастливилось: их величайшие поэты исчерпали далеко не всё. Мы не можем сказать, что после Шекспира и Расина в Англии или во Франции была по-настоящему первоклассная поэтическая драма. Или великая эпическая поэма после Мильтона, хотя поэмы-великаны у нас были. Это правда, что каждому большому поэту — классику, не классику — свойственно истощать ту почву, которую он возделывает, и когда урожай на ней рано или поздно начинает оскудевать, ее полезно оставлять под паром на несколько поколений.

Могут возразить, что истощающее воздействие на литературу, которое я приписываю классику, идет не от классического характера его произведений, а просто от того, что это великое творение: ибо я отказал Шекспиру и Мильтону в титуле классика в том смысле, в каком я пользуюсь этим понятием, и все же признал, что после них великой поэзии того же рода создано не было. Каждая большая работа в поэзии делает невозможным создание столь же великих творений того же рода — это бесспорно. И причиной здесь — отчасти сознательная цель поэта: ни один первоклассный поэт не будет пытаться заново сделать то, что уже сделано в языке и сделано превосходно. Язык должен сильно измениться — и с течением времени и социальными сдвигами — и даже не столько словарь и синтаксис, сколько музыка языка — чтобы мог появиться новый драматический поэт, равный Шекспиру, или новый эпический поэт, подобный Мильтону. Не только каждый великий, но и любой настоящий, менее крупный поэт осваивает раз навсегда какую-то возможность языка и, таким образом, оставляет потомкам на одну возможность меньше. Разработанное им может быть всего лишь маленькой жилкой, или, наоборот, большой формой, эпической ли, драматической. Но в любом случае исчерпывается не весь язык, а только одна из его форм. Когда же великий поэт еще и великий классик, то он исчерпывает не только форму, но и язык своего времени; и разработанный им язык эпохи становится отныне эталоном. Так что мы должны учитывать не только поэта, но и язык, на котором он пишет: поэт-классик исчерпывает язык, но и сам язык должен поддаваться исчерпыванию, чтобы породить классика.

Тогда возникает вопрос: не счастье ли, что мы обладаем языком, который не может породить классика, зато отличается богатым разнообразием в прошлом и возможностью обновления в будущем? Ибо пока мы живем в литературе, пользуемся одним и тем же языком и имеем в основе ту же самую культуру, что породила литературу прошлого, мы всегда будем стремиться сохранить две вещи: гордость прошлыми достижениями нашей литературы и веру в ее будущие дела. Разуверься мы в будущем — и прошлое перестанет быть целиком нашим: оно омертвеет. И эта мысль особенно убедительно должна действовать на умы тех, кто занят попыткой пополнить сокровищницу английской литературы. В английском языке нет классика — значит любой современный поэт вправе сказать себе: еще есть надежда, что я или поэты, которые придут после меня, — ибо кто же спокойно признает себя последним поэтом, понимая, что за этим стоит? — еще напишем что-то стоящее, долговечное. Хотя для вечности такая заинтересованность в будущем безразлична: когда оба языка мертвые, бессмысленно спрашивать, какой из них более великий — тот, в котором много разнообразных поэтов, или тот, чей дух наиболее полно воплотился в работе одного поэта? Я хочу утвердить одновременно две мысли: поскольку английский язык живой и мы в нем существуем, можно радоваться, что он не исчерпал себя до конца в работе одного поэта-классика; и тем не менее, критерий классика жизненно важен для нас. Он нам необходим для того, чтобы судить о каждом из наших поэтов индивидуально, хотя мы и отказываемся сравнивать в целом нашу литературу с той, что породила классика. Завершится ли литература явлением классика — вопрос судьбы. Во многом, я подозреваю, это зависит от внутренней однородности самого языка: романские языки, возможно, более благоприятны для классика не просто потому, что они романские, а потому что они однороднее, чем английский, и более естественно тяготеют к общему стилю. Английский же, как самый богатый по составу, тяготеет скорее к разнообразию, чем к совершенству, медленнее раскрывает свои потенциальные возможности и поэтому таит в себе, возможно, еще много неразработанного. Ему присуща, пожалуй, несравненная способность изменяться, оставаясь самим собой.

Здесь мы подходим к различию между классиком относительным и абсолютным, между литературой, которую можно назвать классической по отношению к ее собственному языку, и такой, которая является классичной для ряда других языков. Но прежде я хотел бы указать еще одну сторону классика, помимо перечисленных, которая поможет сформулировать это отличие, и установить разницу между классиком типа Поупа и таким классиком, как Вергилий. Наверное, здесь уместно повторить кое-что из сказанного выше.

В начале доклада я высказал предположение, что одним из признаков зрелой личности часто — а может, и всегда — является сознательный или бессознательный процесс отбора, развитие одних потенциальных возможностей за счет других; и, возможно, в развитии языка и литературы происходит нечто подобное. А если это так, то мы вправе ожидать, что в малой классической литературе, — скажем, английской конца XVII и XVIII веков, — ради обретения зрелости либо будет отвергаться все больше возможностей развития языка, либо эти потери будут особенно ощутимыми. И наше удовлетворение достигнутым всегда будет омрачено мыслью о том, что наработанное предшественниками оказалось похоронено. Классическая эпоха английской литературы не может похвалиться общечеловеческим духом, то есть мы не вправе сказать, что классический дух явлен целиком — ив итоге, как я объяснил, мы все еще можем строить планы на будущее, ссылаясь на тот или иной литературный период. Таков английский язык, он допускает широкие отклонения от общепринятого стиля; кажется, никакая эпоха и уж конечно никакой писатель не в состоянии установить для него норму. В сравнении с ним французский гораздо сильнее привязан к нормативному стилю. И все же даже в нем — несмотря на то, что он, кажется, раз и навсегда установился в XVII веке — есть esprit gaulois[2], некое изобильное начало, преобладающее в Рабле и Вийоне, которое заставляет нас усомниться в целостности Расина или Мольера, ибо у них оно, мы чувствуем, не только не нашло воплощения, но и было им попросту чуждо. Напрашивается вывод: совершенна та классика, в которой угадывается дух всего народа и которая не может иначе проявиться в языке, как выразив этот дух полно и целостно. Таким образом, в наш список характерных черт классика следует внести и всеохват-ность. Классика должна в пределах избранной формы выражать по возможности всю полноту чувства, присущего народу, говорящему на данном языке. Она должна представлять его на лучших примерах, и тогда оно найдет широчайший отклик у своего народа, у людей разных классов и разного общественного положения.

Когда литературное произведение является вехой в своем языке и сверх того имеет столь же общее значение для ряда иностранных литератур, мы можем сказать, что оно обладает универсальностью. Можно, например, с достаточным основанием говорить о поэзии Гете как о классике, ибо она занимает очень высокое место в своем родном языке и литературе. Но все же из-за ее однородности, некоторой старомодности содержания и германского рода чувствительности, из-за того, что Гете кажется иностранцу ограниченным своей эпохой, своим языком и своей культурой, — настолько, что он не может представлять всю европейскую традицию, — и, подобно нашим писателям XIX века, несколько провинциален, мы не можем назвать его универсальным классиком. Он универсальный автор в том смысле, что с его работами должен познакомиться каждый европеец, — но это другое. И в итоге у нас нет шанса найти что-то близкое к классику ни в одном современном языке. Надо обращаться к двум мертвым языкам, — это важно, что они мертвые, поскольку мы через их смерть обрели свое наследство; в том, что они мертвые, нет ничего ценного, кроме одного: все народы Европы — их иждивенцы.

И из всех великих поэтов Греции и Рима, я думаю, именно Вергилию мы обязаны нашим стандартом классика, что, повторяю, вовсе не значит выдавать его за величайшего поэта или такого, кому мы во всех отношениях обязаны. Я говорю лишь о своеобразном долге. Совершенно особая широта Вергилиевой классики — следствие того уникального положения, которое занимает в нашей истории Римская империя и латынь, — положения, соответствующего их судьбе. Этот смысл судьбы обретает ясность в «Энеиде». Сам Эней от первого до последнего вздоха — «человек судьбы»: не авантюрист, не интриган, не бродяга, не карьерист, — он исполняет предначертанное ему судьбой не по принуждению или случайному указу, и уж конечно, не из жажды славы, а потому что волю свою подчинил некой высшей власти, стоящей над богами, способными разрушить его планы или, наоборот, направить на верный путь. Он предпочел бы остаться в Трое, однако становится изгнанником, и не просто изгнанником — он теряет родину ради великой цели, постичь которую разумом не может и все равно принимает, — и нет ему отныне в жизни ни счастья, ни удачи. Он — символ Рима, и что для Рима Эней, то же самое для Европы Древний Рим. Так Вергилий приобретает уникальное значение отца классики: он — сердцевина европейской цивилизации, и никакой другой поэт не может с ним соперничать или претендовать на его место. Римская империя и латинский язык были не просто одной из империй, одним из языков, — это были империя и язык с уникальной судьбой по отношению к нам, потомкам, и поэт, в ком эта империя и этот язык обрели сознание и выражение, является поэтом редчайшей судьбы.

А раз Вергилий — олицетворенное сознание Рима и высшее выражение его языка, то одними литературными оценками и критикой не исчерпать того фундаментального значения, которое он для нас имеет. Но даже и оставаясь в пределах литературы, или держась пограничной области литературы и жизни, мы едва ли сумеем выразить словами все, что думаем о значении Вергилия. Он задал критерий — в этом его главная заслуга. Повторяю, мы можем радоваться тому, что критерий этот задан поэтом, писавшим на чужом языке; но это не основание, чтобы его отвергать. Сохранять классический образец и соотносить с ним каждое конкретное литературное произведение — значит осознавать, что хотя наша литература в целом, возможно, и обладает полнотой, но каждому отдельному произведению наверняка чего-то недостает. Недостаток этот может быть закономерным: не будь его, не реализовалась бы какая-то важная сторона произведения. Главное же, чтобы, сознавая закономерность недостатка, мы все-таки воспринимали его именно как изъян. Без классической меры, о которой я говорю, — а она теряется, если смотреть только с позиции своей родной литературы, — мы начинаем брать с потолка оценки гениальных поэтов, — например, хвалим Блейка за его философию и Хопкинса за стиль. И постепенно приходим к еще большему заблуждению, смешивая второстепенное с первоклассным. Короче, без привычки постоянно соотносить явления литературы с классической мерой мы делаемся провинциальными.

Под «провинциальностью» я понимаю нечто большее, чем нахожу по словарю. Для меня это не только «отсутствие столичной культуры или столичного лоска», которых, кстати сказать, в Вергилии, уроженце римской цивилизации, было больше, чем в любом из поэтов последующих веков, равном ему по стати. И разумеется, для меня это не только «ограниченность мышления, узкий культурный кругозор, нетерпимость в вопросах веры», ибо это скользкое определение: по нему и Данте, с точки зрения современного свободомыслящего человека, «недостаточно широк по мысли, культурному кругозору, нетерпим в вопросах веры», хотя еще неизвестно, кто ограниченнее, кто провинциальнее — сторонник многобожия или приверженец одной веры. Для меня это также и искажение ценностей, когда одни ценности отрицаются, другие раздуваются, и происходит это не из-за узости, так сказать, географического мышления, а оттого, что стандартами, приобретенными в ограниченной области, меряют весь человеческий опыт. Смешивают мелкое с существенным, сиюминутное с вечным. В наш век люди, кажется, как никогда склонны путать знания — с мудростью, простую информированность — со знанием, и проблемы жизни решать по-инженерному. И рождается новый вид провинциализма, заслуживающий, пожалуй, другого названия. Провинциализм не местоположения, а времени, для которого история — лишь смена орудий, отслуживших свое и выброшенных на свалку, для которого мир является безраздельной собственностью живущих, собственностью, в которой мертвые не имеют доли. Угроза такого провинциализма в том, что все мы, все народы на земле рискуем вместе стать провинциалами, а тем, кто не хочет быть провинциалами, остается только быть отшельниками. Если бы этот провинциализм делал людей более терпимыми, более великодушными, в нем еще что-то, может, и было бы. Но, похоже, он делает нас равнодушными в тех вопросах, в которых нам следовало бы держаться четких принципов или стандартов, и, наоборот, увеличивает нашу нетерпимость в вопросах, которые можно спокойно предоставить решать местному и личному вкусу. Пусть у нас будет сколько угодно разновидностей религии при одном условии: все мы посылаем наших детей учиться в одни и те же школы. Но меня здесь интересует только противоядие провинциализму в литературе. Мы должны напоминать себе, что Европа — это целое (и несмотря на прогрессирующие разрушения и уродство, по-прежнему зародыш любой будущей более мировой гармонии). И точно так же европейская литература — целое, отдельные члены которого не могут расцвести, если по всему телу не циркулирует один и тот же поток крови. Кровеносный поток европейской литературы — латынь и греческий, существующий как единая кровеносная система, ибо свое греческое происхождение мы осознаем через Рим. Какая же в наших разноязыких литературах еще другая общая мера мастерства, как не классическая? Какое еще взаимное понимание мы можем надеяться сохранить, как не наше общее наследие мысли и чувства в этих двух языках, в понимании которых ни один европейский народ не имеет преимущества перед другими? Ни один современный язык не может претендовать на всеобщность латыни, даже если на нем заговорят больше миллионов человек, чем когда-либо говорили на латыни, и даже если он станет универсальным средством общения между народами разных языков и культур. Ни один современный язык не может надеяться создать классика в том смысле, в каком я назвал классиком Вергилия. Наш классик, общеевропейский классик — это Вергилий.

В европейских литературах есть много такого, чем можно похвалиться и чему латынь не в состоянии ничего противопоставить. Но каждая литература велика по-своему, не изолированно, а благодаря своему месту в более широкой системе, установленной Римом. Я говорил об ответственности — точнее сказать, «жертвенности» нового исторического прозрения, состоявшего в преданности Энея Риму, будущему, выходящему далеко за пределы его жизненного существования. Его-то уделом стала лишь узкая береговая полоса да брак по политическому расчету, когда молодость уже прошла и только тень ее плывет среди теней по той стороне Кум. Так через судьбу Энея мы постигаем судьбу Древнего Рима. И нам, возможно, открывается значение римской литературы — на первый взгляд, это литература ограниченного масштаба, с бедным списком великих имен; и вместе с тем она универсальна, как никакая другая. Литература, бессознательно пожертвовавшая, в согласии с ее судьбой в Европе, своим возможным богатством и разнообразием для того, чтобы дать нам классика. Достаточно, что классический образец был установлен раз навсегда, не надо новой жертвы. Но поддерживать образец мы обязаны, ибо он — залог нашей свободы, защиты ее от хаоса. Мы можем напоминать себе об этой обязанности ежегодным почтением памяти великого призрака, направлявшего паломничество Данте. Тот, кому выпало вести Данте к божественному видению, которым сам он никогда не смог бы насладиться, вел также и Европу к христианской культуре, которой ему не дано было узнать, и, прощаясь, сказал свои последние слова на новом итальянском наречии:

il temporal foco e l’eterno
vecluto hai, figlio, e sei venuto in parte
dov’ io per me piu oltre non discerno.
И временный огонь, и вечный
Ты видел, сын, и ты достиг земли,
Где смутен взгляд мой, прежде безупречный.

«Чистилище», Песнь XXVII (перевод М. Лозинского).