

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

*На правах рукописи*

**Погадаева Евгения Владимировна**

**ПОЭТИКА УОЛТА УИТМЕНА И ПАБЛО НЕРУДЫ: ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ  
И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХОЖДЕНИЯ И НАЦИОНАЛЬНОЕ  
СВОЕОБРАЗИЕ**

Специальность 5.9.2. – Литературы народов мира  
(филологические науки)

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук,  
профессор Б. М. Проскурнин

Пермь – 2025

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
ГЛАВА 1. ПОЭТИКА УОЛТА УИТМЕНА .....	26
1.1. Основные этапы формирования североамериканской самобытности .....	26
1.2. Появление нового типа североамериканского художественного сознания в первой половине XIX в.....	32
1.3. История создания книги стихов «Листья травы» Уолта Уитмена и ее место в творчестве поэта .....	37
1.4. Америка как бытийная субстанция в поэзии Уолта Уитмена .....	43
1.5. Топор как символ Америки – самобытной и неевропейской .....	68
1.6. Пионерство как специфически американское и общеконтинентальное... ..	87
Выводы по первой главе .....	104
ГЛАВА 2. ПОЭТИКА ПАБЛО НЕРУДЫ .....	108
2.1. Основные этапы формирования латиноамериканской самобытности....	108
2.2. Появление нового типа латиноамериканского художественного сознания в первой половине XX в. ....	113
2.3. История создания книги стихов «Всеобщая песнь» Пабло Неруды и ее место в творчестве поэта .....	118
2.4. Америка как бытийная субстанция в поэзии Пабло Неруды .....	123
2.5. Мачу-Пикчу как символ латиноамериканского пограничья .....	153
2.6. Хуан = Джон: общеконтинентальное видение Пабло Неруды .....	166
Выводы по второй главе .....	179
ГЛАВА 3. «ОБЩЕАМЕРИКАНСКОЕ» И НАЦИОНАЛЬНОЕ В ПОЭЗИИ УОЛТА УИТМЕНА И ПАБЛО НЕРУДЫ.....	183
3.1. Обоснование типологического сопоставления поэзии Уолта Уитмена и Пабло Неруды .....	183
3.2. «Листья травы» Уолта Уитмена и «Всеобщая песнь» Пабло Неруды как лироэпические книги стихов .....	188
3.3. Образы Америки и американца в поэзии Уолта Уитмена и Пабло Неруды.....	198
3.4. Общеамериканская культуротворческая нормативность в поэзии Уолта Уитмена и Пабло Неруды.....	209
Выводы по третьей главе .....	215
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	219
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	226

## ВВЕДЕНИЕ

Поэтическое наследие Уолта Уитмена (Walt Whitman, 1819–1892) и Пабло Неруды (Pablo Neruda, 1904–1973), двух поэтов-гигантов, *pes plus ultra* североамериканской и латиноамериканской литератур соответственно, живших на двух разных частях континента и творивших с разницей почти в целый век, и индивидуально неповторимо, и типологически и онтологически близко.

Под «североамериканской литературой» в нашем исследовании мы понимаем литературу США, являющуюся частью европейской (западной) культурно-исторической цивилизационной общности (см.: [Шемякин 2001: 7]), евроамериканской цивилизации (см.: [Спиридонова 2023]). Понятием «латиноамериканская литература» нами обозначается литература латиноамериканской культурно-исторической цивилизационной общности, стоящая «на общих и единых мироустроительных основаниях, бытийных началах», противопоставленных западной онтологии [Гирич 2020: 76]. В нашей работе мы обращаемся только к испаноамериканской части латиноамериканской цивилизации, состоящей, по С. П. Мамонтову, из следующих литературных зон, некоторые из которых совпадают со странами, некоторые включают в себя несколько стран: Мексика, страны Центральной Америки (Гватемала, Сальвадор, Гондурас, Никарагуа, Коста-Рика, Панама), Антильские страны (Куба, Доминиканская Республика, Пуэрто-Рико), Венесуэла, Колумбия, Андские страны (Боливия, Перу, Эквадор), Чили, страны Ла Платы (Аргентина, Парагвай, Уругвай) (см.: [Мамонтов 1983: 8–9]). По И. Г. Неупокоевой, при сравнительном анализе национальных литератур, необходимо рассматривать их в соотнесении с более крупными единицами – в первую очередь с региональными массивами: этим вызвано наше частое обращение к региональным общностям латиноамериканских и европейских литератур (см.: [Неупокоева 1976: 185]).

Обе национальные литературы, литература США и Чили, сложились достаточно поздно. Национальная литература США, миновав эпохи средних веков и Возрождения, выделяемые во многих крупнейших западноевропейских

литературах, была «создана одномоментно» в XVII в., когда от английской литературы вместе с отправившимися в Северную Америку переселенцами отделилась ее определенная часть, связанная по большей мере с пуританством. Главные черты национального характера американской литературы начинают проявляться еще в раннеколониальный период: основатели колоний Новой Англии, бежавшие от королевской власти и англиканской церкви, мечтали создать Новый Мир. Новая литература, зачастую сознательно противопоставляемая ими, как они полагали, далекой от Нового Завета и Священного писания аристократической и греховной английской литературе, базировалась на библейской образности (см.: [История литературы США ... 1997: 12–20]). Расцвет же становящейся, молодой американской литературы пришелся на вторую половину XIX в., период, когда как раз начинает свой творческий путь Уолт Уитмен.

Что касается национальных литератур Латинской Америки, они также сформировались достаточно поздно, лишь в XIX в., в период обретения государствами этого континента политической независимости и самостоятельности (см.: [Кутейщикова, Тертерян 1970: 3]). Выход Латинской Америки в Современность, возникновение «нового типа художественного сознания, освобождающегося от периферийного локализма и обретающего черты универсальности», как утверждает В. Б. Земсков, происходит на рубеже XIX–XX вв. и по-настоящему разворачивается лишь с 1920-х годов [Земсков 2014: 393], именно тогда Неруда начинает петь «всеобщую американскую песнь».

Оба поэта, и Уитмен, и Неруда, творили в переломное время. Уолт Уитмен начинает публиковать первые стихотворения во второй половине XIX в., в кризисный для США период. В стране, недавно возникшей и получившей независимость от Англии, обозначились буржуазные противоречия, обострилась антирабовладельческая борьба, которая вылилась в Гражданскую войну, закончившуюся установлением американской демократии. В это время также осваивался Запад североамериканского континента, стремительно развивались экономика, техника, промышленность, и США превращались в мощное индустриальное государство. Технический прогресс приводил в восторг и вызывал

преклонение перед возможностями человеческого разума и человеческих рук. Творчество Уитмена, действительно, неотделимое от истории его страны, проникнуто противоречиями национального сознания американцев того времени: неприятием капиталистического хищнического строя, социального неравенства и рабства и одновременно верой в прогресс, демократию, «американскую мечту», особую роль Америки.

Неруда, как и Уитмен, также создает американский эпос в условиях очень нестабильной общественно-политической обстановки: в целом во всем мире XX в. – кризисное, переходное время, охваченное революциями – революциями как в Латинской Америке (например, Мексиканская революция 1910–1917 г., Гватемальская революция 1944–1952 гг., Кубинская революция 1953–1959 гг.), так и во всем мире (особенное влияние на политическую жизнь латиноамериканских стран оказала Октябрьская революция в России 1917 г.), определившими «значимость левой составляющей в культуре континента» [там же: 394–395] – и мировыми катастрофами (Первая мировая война 1914–1918 г., Гражданская война в Испании 1936–1939 гг., потрясшая весь испаноязычный мир, Вторая мировая война 1939–1945 гг.). Человек в это время ощущает онтологический страх и потерянность в мире, оставленном богом («Бог умер», как объявил Ф. Ницше еще в XIX в.) и охваченном мировыми катаклизмами.

В конце XIX – начале XX вв. Чили, родина поэта, погружается в глубокий экономический кризис, вызванный Гражданской войной 1891 г., закончившейся падением правительства Х. М. Бальмаседы и приведшей к еще большей зависимости Чили от Великобритании, Германии, Франции и в особенности – от США (см.: [Лавров 1993: 72–83]). Народ высказывается против феодальной олигархии и монополий США, рабочие селитряных рудников, угольных копей и сельскохозяйственных поместий устраивают митинги и забастовки. С 20-х до конца 50-х гг. XX столетия торгово-латифундистская олигархия начинает вытесняться, происходит переход к капиталистической модернизации, индустриализации, одновременно распространяются – в противовес западной идеологии и в связи с набирающим силу фашизмом по всему миру – идеи коммунизма (см.: [Земсков 2014:

394]) – «новой мифологии», как называет ее Ю. Н. Гирин, представляющей в самосознании латиноамериканцев утопию [Гирин 2005: 129].

Неруда и Уитмен, творившие в крайне тревожные времена, своей поэзией ищут бытийную основу, фундамент, на который можно было бы опереться. В ее поисках Уитмен и Неруда сначала отталкиваются от себя, а затем, понимая невозможность «славить себя и только себя» [Whitman 2011: 188], поэты, вписываясь в контекст мировой истории, находят эту основу вовне, в бытии простого существа (земного, природного) и тем самым обретают себя в идентичности коллективного «я» (см.: [Гирин 2005: 121–131]).

Таким образом, Уитмен и Неруда, разделенные территориально и далекие по времени творчества, оказываются погруженными в схожий историко-культурный контекст, что сроднило их творчество как с идейной стороны, так и со стороны формальной: оба поэта развивают идеи «американского» (Уитмен – «североамериканского», Неруда – «латиноамериканского»), переходящего в «общеамериканское», а затем – в универсальное, космическое, выходящее за границы обеих Америк, и используют для развертывания образа Америки те же инструменты – верлибр и прием «каталогизации», позволяющие поэтам наиболее полно передать сущность формируемых ими национальных образов. Исследователи [Гирин 2005; Nolan 1994; Rumeau 2006], сравнивая Уолта Уитмена и Пабло Неруду, не раз указывали на специфические мировосприятие и мироощущение поэтов, характеризующиеся способностью видеть органическое единство всего со всем, и называли их поэтами-космовидцами.

### **Историко-литературная и теоретическая актуальность работы.**

Актуальность диссертационного исследования обусловлена значением творчества Пабло Неруды и Уолта Уитмена для мировой литературы и литератур обеих Америк. Анализ книг стихов поэтов представляется особенно важным для изучения истории американской и латиноамериканской лирики и связи между ними. Исследователи (см., например: [Осповат 1978; Loyola 2014; Wilson 2008]), анализирующие источники формирования творческой личности Неруды, не раз отмечали огромное влияние, которое оказал на чилийского поэта Уитмен,

нашедший немало «учеников» в Латинской Америке, что проявилось, по их мнению, в эпической универсальности поэзии Неруды, гиперболизме его образов и откровенности его поэтической речи. Это подтверждает и сам Неруда, который в мемуарах «Признаюсь, я жил» (“Confieso Que He Vivido”, 1974) пишет: «И если моя поэзия имеет какую-то значимость, то причиной тому ее стремление к пространству, к безграничности, стремление, которому тесно в четырех стенах. Я сам должен был перейти свою границу, но линию ее я никогда не проводил за кулисами чужестранной культуры. Я старался остаться самим собой и достичь такой же необозримой протяженности, какая есть у земли, на которой мне выпало родиться. Другой поэт нашего континента помог мне идти этим путем. Это – Уолт Уитмен, мой товарищ из Манхаттана» [Неруда 1978: 340]. Однако анализируя поэтику Неруды и Уитмена, следует, скорее, говорить не о проблеме влияний и заимствований (как верно отметил Ф. Алегрía: «Изучать творчество Уолта Уитмена в латиноамериканской поэзии – все равно что искать следы призрака, присутствие которого везде ощущается, но нигде не видится» [Alegría 1944]), а о типологических и онтологических схождениях в их поэзии – мировоззрение развивавшихся независимо друг от друга поэтов сформировали сходные социокультурные условия, подтолкнувшие Неруду и Уитмена к созданию американского поэтического эпоса.

Основным **материалом** изучения являются книги стихов поэтов, в которых наиболее явно выражены их мировоззренческие установки, – «Листья травы» (“Leaves of Grass”, последнее опубликованное при жизни поэта издание 1891–1892 гг.; кроме того, при необходимости мы обращались к ранним редакциям книги) Уолта Уитмена [Whitman 2011; The Walt Whitman Archive] и «Всеобщая песнь» (“Canto General”, 1950) Пабло Неруды [Neruda 2022]. Пристально мы анализируем наиболее репрезентативные для творческой системы Уитмена и Неруды поэмы, в которых находят отражение практически все координаты поэтики авторов и наиболее ярко воплощаются онтологические и аксиологические основы

«американского»:<sup>1</sup> «Песня о себе» (“Song of Myself”), «Начиная с Поманок» (“Starting from Paumanok”), «Песня о топоре» (“Song of the Broad-Axe”), «Пионеры! О, пионеры!» (“Pioneers! O Pioneers!”) Уолта Уитмена, «Земной светильник» (“La Lámpara en la Tierra”), «Вершины Мачу-Пикчу» (“Alturas de Macchu Picchu”), «Пусть проснется лесоруб» (“Que Despierte el Leñador”) Пабло Неруды. Остальные произведения поэтов из «Листьев травы» и «Всеобщей песни», в которых прослеживается обращение к «американскому», представлены обзорно. Фрагменты из поэтических произведений Уитмена и Неруды, которые по ходу анализа мы приводим в пример, сопровождаются подстрочным переводом, выполненным нами, что позволяет продемонстрировать исследуемые особенности оригинального текста наиболее полно.

Кроме того, в работе мы также обращаемся к прозаическим произведениям Уитмена и Неруды как к вспомогательным, что позволило наиболее полно изучить «американское» в творчестве поэтов: в диссертационном исследовании изучаются «Демократические дали» (“Democratic Vistas”, 1871), «Избранные дни» (“Specimen Days”, 1882), «Ноябрьские ветви» (“November Boughs”, 1888) Уитмена [Whitman 1888; Whitman 1963; Whitman 1964б], а также его статьи, письма и критические заметки к его собственным работам [Уитмен 1955; Notes and Fragments 1899; Whitman 1920; The Uncollected Poetry and Prose of Walt Whitman 1921; Walt Whitman’s Workshop 1964; Whitman 1964а; Whitman 1965; Whitman 1984]. Среди работ Неруды нами рассматриваются мемуары «Признаюсь, я жил» (“Confieso Que He Vivido”, 1974), а также его эссе, статьи, лекции и речи [Неруда 1974; Неруда 1978; Пабло Неруда. Корреспондент АПН ... 1989; Neruda 2001; Neruda 2002; Neruda 2008], в которых нашли отражение его мировоззренческие установки.

**Объектом** исследования в диссертационной работе является поэтика Уолта Уитмена и Пабло Неруды.

---

<sup>1</sup> Анализ аксиологических основ «американского» проводится нами в рамках онтологической аксиологии (Г. Рикерт, М. Хайдеггер, М. Шелер, Н. Гартман, Н. О. Лосский и др.), рассматривающей *бытие* источником *ценностей*. Онтологическая аксиология предполагает, что *бытие* и *ценности*, существующие нераздельно, объединены между собой *мировоззрением* (см.: [Выжлецов 2018: 70]).

**Предмет** исследования – онтологические и типологические схождения («общеамериканское») в поэзии Уолта Уитмена и Пабло Неруды и национальное своеобразие их творчества.

**Цель диссертационного исследования** состоит в выявлении онтологических и типологических схождений в поэтике Неруды и Уитмена и одновременном изучении национального своеобразия их творчества.

Этим определяются основные **задачи** исследования:

1. Выявление типологически близких социальных, исторических и культурных условий формирования мировоззренческих установок Уолта Уитмена и Пабло Неруды, нашедших воплощение в их творчестве.

2. Изучение онтологических и аксиологических основ «американского», отраженных в поэзии Уолта Уитмена.

3. Изучение онтологических и аксиологических основ «американского», отраженных в поэзии Пабло Неруды.

4. Выявление типологических схождений («общеамериканского»), проявляющихся в жанровых особенностях «Листьев травы» Уолта Уитмена и «Всеобщей песни» Пабло Неруды, в образах Америки и американца, представленных в книгах стихов, и культуротворческой нормативности, присущей творчеству поэтов.

5. Изучение национального своеобразия творчества поэтов.

Характер материала, цель и задачи его анализа и интерпретации определяют **методологическую базу исследования**. Методологическая основа исследования особенностей лиро-эпического общеамериканского мироощущения Уитмена и Неруды и идейно-художественной специфики стихотворной системы поэтов определяется сочетанием культурно-исторического, биографического, сравнительно-исторического, теоретико-литературного, структурно-художественного методов. Для анализа поэтики лирического текста произведений применяется структурно-семантический метод. Для рассмотрения «Листьев травы» и «Всеобщей песни» как книг стихов, представляющих собой макротекстовый, метажанровый ансамбль, воплощающий определенную претендующую на

универсализм мифологичную концепцию мира и человека, которая развивается в культурном и социальном контексте, используется жанрологический метод. Основой нашей работы послужили труды Ю. М. Лотмана, посвященные структурно-художественному анализу стихотворений [Лотман 1972; Лотман 1996], работы Н. В. Барковской, У. Ю. Веринной, Л. Д. Гутриной, В. Ю. Жибуль, Н. Л. Лейдермана, Н. А. Петровой, изучающие жанровые особенности книги стихов [Барковская, Верина, Гутрина, Жибуль 2016; Лейдерман 2010; Петрова 1991], научные труды М. Л. Гаспарова, В. М. Жирмунского, Т. И. Сильман, В. Е. Холшевникова по истории и теории западноевропейского и русского стиха [Гаспаров 1997, 2000, 2001, 2003, 2012; Жирмунский 1975; Сильман 1977; Холшевников 2002], работы М. Л. Гаспарова, Д. М. Дреевой, С. А. Матяш, Т. В. Скулачевой по анализу верлибра [Гаспаров, Скулачева 2004; Дреева 2012; Матяш 2015, 2017а, 2017б], а также работы Г. Д. Гачева, Ю. Н. Гирина, В. Б. Земскова, А. Ф. Кофмана, предлагающих методику анализа ключевых особенностей национального художественного мышления [Гачев 1998; Гирин 2008, 2019, 2020; Земсков 2014; Кофман 1997, 2023].

В нашем исследовании при сопоставлении поэтики Уитмена и Неруды мы руководствуемся сравнительно-историческим методом, основы которого были заложены А. Н. Веселовским. Проведя широчайшее типологическое сопоставление аналогичных литературных и фольклорных явлений, встречающихся у разных генетически не связанных между собой народов, ученый приходит к выводу о том, что наблюдаемые сходства связаны с однородными стадиями общественного развития [Веселовский 1989]. Искания А. Н. Веселовского в этой области были продолжены такими учёными, как Д. Дюришин, В. М. Жирмунский, Н. И. Конрад, И. Г. Неупокоева и др. [Дюришин 1975; Жирмунский 1979; Конрад 1966; Неупокоева 1976].

Понятие «типологические схождения» (или «типологические аналогии», «конвергенции») впервые было введено в научный оборот В. М. Жирмунским. Внутри сравнительно-исторического метода В. М. Жирмунский выделяет три различных ответвления, смешение которых нужно стараться избегать: историко-

генетическое сравнение, сравнение культурных взаимодействий (влияний и заимствований) и историко-типологическое сравнение. Последнее отличается объяснением «сходства генетически между собою не связанных явлений сходными условиями общественного развития» [Жирмунский 1979: 186]. Как утверждает Н. И. Конрад, задачей сравнительно-типологического исследования является анализ каждого из изучаемых явлений сначала по отдельности, а затем их сопоставление друг с другом, дающее более полную, чем при их изолированном изучении, картину (см.: [Конрад 1966: 309–310]). И. Г. Неупокоева отмечает, что сравнительный анализ позволяет найти новые подходы к изучению магистральных явлений или процессов национальных литератур, а также открыть их новые грани, ранее не видимые и казавшиеся относительно второстепенными (см.: [Неупокоева 1976: 99–100]). Согласно Д. Дюришину, при типологическом сравнении особенно важно следовать принципам комплексного исследования: сходства и отличия должны рассматриваться не только на фоне литературных направлений, жанров и жанровых форм, но и в русле таких слагаемых художественного произведения, как идейно-художественная составляющая, композиция, сюжеты, мотивы, образная система, метрико-ритмическая организация, используемые художественные приемы и средства и т.д. (см.: [Дюришин 1975: 183–184]).

**Степень разработанности проблемы.** Онтологические и типологические схождения, которые можно выделить в творчестве Уитмена и Неруды, все еще являются проблемным полем исследования. Первые шаги в этом направлении были сделаны зарубежными учеными.

Так, Дж. Нолан в монографии “Poet-Chief: The Native American Poetics of Walt Whitman and Pablo Neruda” (1994), одном из первых компаративистских исследований «Листьев травы» Уитмена и «Всеобщей песни» Неруды, пользуясь методами антропологии, лингвистики, литературоведения, предлагает междисциплинарный подход к изучению творчества поэтов двух Америк. Нолан отмечает «параллельную природу этих двух монументальных книг», создающих мифологическую основу для ранее не имеющей ее Америки, и называет «Всеобщую песнь» Неруды «самой уитменианской работой» поэта [Nolan 1994: 4–

б]. Его сопоставительное исследование основывается на утверждении о том, что творчество Неруды и Уитмена имеет общую основу, общие корни: оно вырастает из устного народного творчества индейцев Северной и Южной Америк, обладающих своим по-настоящему американским голосом, шаманским, племенным – и именно этим голосом проникнуты и «Листья травы» Уитмена, и «Всеобщая песнь» Неруды. Кроме того, Дж. Нолан справедливо замечает, что Неруду и Уитмена нужно рассматривать не в парадигме влияний североамериканского поэта на латиноамериканского – оба творца, по словам Дж. Нолана, не только создали американский миф, но и сами стали мифами, влияющими друг на друга, переплетающимися, неразрывно связанными (см.: [там же]).

Среди последних работ, посвященных этой теме, можно выделить диссертационное исследование У. Аллегреззы “*Politicizing the Reader in the American Lyric-Epic: Walt Whitman’s *Leaves of Grass* and Pablo Neruda’s *Canto General*”* (2003), в котором ученый обращается к политическим и идеологическим установкам Уитмена и Неруды и рассматривает «Листья травы» и «Всеобщую песнь» как «политические лиро-эпические справочники» демократии и коммунизма соответственно. В этой связи У. Аллегрезза анализирует тему товарищества и братства в творчестве Уитмена и Неруды, указывает на то, что развертывание истории в их книгах мифологично, утопично и происходит строго по законам демократии и коммунизма. Ученый также подчеркивает дидактическую природу их произведений, направленных, в первую очередь, как считает литературовед, на читателей-демократов и коммунистов. Кроме того, анализируя истоки «Всеобщей песни», У. Аллегрезза отмечает, что Неруда, знакомый с существующей до него латиноамериканской лиро-эпической традицией – поэмой «Араукана» (“*La Araucana*”, 1569) Алонсо де Эрсильи-и-Суньиги, произведением «Америка» (“*América*”, 1823) Андреса Бельо – при создании своего поэтического эпоса отталкивается именно от «Листьев травы» Уитмена (см.: [Allegrezza 2003]).

Статья другой исследовательницы Д. Рюмо “*Walt Whitman and Pablo Neruda, American Camerados*” (2006) посвящена проблемному вопросу влияния творчества

Уитмена на Неруду. Как заключает Д. Рюмо, Неруда, нарочито сравнивающий свои работы с поэзией Уитмена и называющий североамериканского поэта учителем, сознательно выстраивает связь между своими книгами и «Листьями травы», что, безусловно, не может не влиять на читательскую рецепцию и заставляет смотреть на работы Неруды через призму уитменовских произведений. Связь, существующая между творчеством двух поэтов, как отмечает исследовательница, прежде всего идейная, а не стилевая: поэзию и Неруды, и Уитмена можно назвать «нечистой» (*poesía impura*) и пространственной. Однако, как утверждает Д. Рюмо, художественное пространство Неруды разворачивается вертикально, укладываясь в короткие тянущиеся столбиком строки, оно наполнено историческими событиями, в то время как пространство, созданное Уитменом, – горизонтально, пусто и протяженно, что заметно даже в длинных стихах, растянутых на несколько строк (см.: [Rumeau 2006]).

Еще один ученый Дж. Б. Хэндли в монографии “New World Poetics: Nature and the Adamic Imagination of Whitman, Neruda, and Walcott” (2007) проводит компаративистское исследование творчества Уитмена и Неруды с позиций экокритицизма. Литературовед приходит к выводу о том, что поэты двух Америк ощущают сущностную общеамериканскую потребность в создании новой онтологической реальности, Нового Мира. Как отмечает Дж. Б. Хэндли, Новые Адамы поэтов существуют не только в первозданном, оторванном от реальности райском мире, они осведомлены и обо всех исторических коллизиях, выпавших на долю их наций, и экологических проблемах, вызванных колонизацией континента, преобразовавшей некогда девственную и нетронутую землю до неузнаваемости. Кроме того, как подчеркивает ученый, при сравнительном исследовании творчества поэтов необходимо концентрироваться не на проблеме влияний Уитмена на Неруду, а, скорее, на сущностной общности их поэтик как творцов двух частей американского континента (см.: [Handley 2007]).

Несмотря на то что зарубежные исследователи намечают главные схождения поэтики Уитмена и Неруды, проявляющиеся в создаваемых поэтами образах, категориях времени и пространства, влиянии на их творчество индейского

фольклора, на данный момент ни в зарубежном, ни в российском литературоведении нет работ, посвященных целостному сопоставительному анализу их творчества.

Что касается «американского» в «Листьях травы» Уитмена и «Всеобщей песне» Неруды, эта тема является более разработанной в работах, посвященных отдельно Уитмену и Неруде. К «американскому» в творчестве Уитмена обращаются как отечественные, так и зарубежные литературоведы. Так, первые российские исследователи Уитмена М. О. Мендельсон в работах «Уолт Уитмен» (1954) и «Жизнь и творчество Уитмена» (1965), Н. И. Самохвалов в главе «Уолт Уитмен» (1971) из «Истории американской литературы», А. И. Старцев в труде «От Уитмена до Хемингуэя» (1972) рассматривают «американское», скорее, в общественно-политическом ракурсе, что заслоняет эстетическую сторону поэзии Уитмена, и обращаются к поэту в первую очередь как к революционеру и демократу, не принимающему капиталистическую и рабовладельческую идеологию, голосу американского простого люда, отмечая при этом склонность поэта к идеализации Америки (см.: [Мендельсон 1954, 1965; Самохвалов 1971; Старцев 1972]).

Среди последних работ российских исследователей можно выделить труды Т. Д. Венедиктовой, предлагающей обзорный анализ творчества Уолта Уитмена и выделяющей узловые моменты его поэтики в монографии «Поэзия Уолта Уитмена» (1982) и главе «Уолт Уитмен» (2003) из «Истории литературы США». Т. Д. Венедиктова уделяет много внимания мировоззренческим установкам поэта, связанным с «американским», и особенно подчеркивает важность образа народа в его поэзии, выступающим в книге стихов «естественной демократической стихией», «хранителем американского духа» (см.: [Венедиктова 1982; Венедиктова 2003]).

Другая исследовательница И. В. Никитина в диссертационном исследовании «Мифопоэтика “Листьев травы” Уитмена» (2012) обращается к поэту как к мифотворцу. Литературовед указывает на то, что поэт строит идеальную Америку, соединяя два архетипа – «Град на холме» и «Спаситель», олицетворяющих соответственно Америку и Уитмена. Также, по мнению И. В. Никитиной, в

творчестве Уитмена доминирует образ «американской мечты», который можно трактовать только в утопическом ключе: для того чтобы эта мечта не сводилась только к материальному изобилию, поэт-пророк должен объединить Душу и Природу, приобщить читателя к Любви и Демократии, создав тем самым новую религию, осуществив спасение Америки (см.: [Никитина 2012]).

«Американской мечте» и ее концептуализации в творчестве Уитмена посвящает свою диссертацию «Концепт “American dream” в творчестве Уолта Уитмена» (2013) А. Л. Логинов. Ученый определяет заложенные в концепте «the American dream» идеи, проявляющиеся и в творчестве Уитмена: свобода, равенство, братство, вера в лучшее будущее, в исключительность американского народа, в нового человека – Нового Адама, «человека мира», способного объединить всех людей планеты, с которым Уитмен олицетворяет себя. Исследователь также отмечает, что Америка Уитмена – это нечто становящееся и устремленное в будущее (см.: [Логинов 2013]).

Что касается зарубежных литературно-критических работ, среди них особенно выделяется монография Р. Чейса “Walt Whitman Reconsidered” (1955). Исследователь обращает внимание на важнейшую роль комического, а не только реалистического и пророческого, начала в «Листьях травы» Уитмена. Кроме того, Р. Чейс отмечает двойственную природу образа американца в поэтическом мире Уитмена: Новый Человек выступает и индивидуальностью, уникальной и обособленной от всего мира, и отождествляет себя со всем человечеством, что, по мнению литературоведа, представляет собой «парадокс идентичности» (“paradox of identity”), стирает всякую простую отдельную личность, которую намеревался воспеть Уитмен и приводит к крайне абстрактному и механизированному повествованию, которое сложно воспринимать всерьез (см.: [Chase 1955]).

Другой ученый Р. У. Б. Льюис в статье “The New Adam: Holmes and Whitman” (1955) полагает, что в «Листьях травы» представлен новый Адам, человек, начинающий «с чистого листа» в Новом Мире, в Америке. Обращаясь к архетипу Адама, Уитмен видоизменяет его, наделяя его качествами американца: Адам, как и американец, предприимчивый и творческий, он сам создал себя и свой дом, он

невинный, гордый, торжествующий, самодовольный, сострадательный, стремящийся к единству, при этом одинокий, мистический, беспокойный, чувствительный, живой – человек, который ест, пьет и размножается, выступает за равенство всех людей и не знаком с повиновением (см.: [Lewis 1955]).

Дж. Э. Миллер в монографии “A Critical Guide to *Leaves of Grass*” (1957) отмечает, что Уитмен в «Листьях травы» построил архетип человека Нового Мира – личности одновременно и отдельной, и соединенной с народом, участвующей в войне, которая решает судьбу Нового Мира. Каждый человек Америки Уитмена может быть эпическим героем, если он осознает вложенные в него возможности, свою витальность, если он способен на глубокие чувства, душою сливаясь с миром. Дж. Э. Миллер также замечает, что Уитмен в своей поэзии создает идеальную Америку (см.: [Miller 1970]).

Р. Асселино в монографии “The Evolution of Walt Whitman” (1962) особенно подчеркивает телесность, пронизывающую весь художественный мир поэта. Как утверждает исследователь, в центре поэзии Уитмена находится любовный союз между мужчинами, становящийся основой идеального американского демократического общества, построенного на братстве и любви (см.: [Asselineau 1999б]). Концепция Р. Асселино во многом пересекается с идеями Г. У. Аллена, представленными в исследованиях “The Solitary Singer” (1955) и “The New Walt Whitman Handbook” (1975) (см.: [Allen 1955, 1975]).

Дж. Киннерд в статье “*Leaves of Grass* and the American Paradox” (1962) отмечает, что рецепция «Листьев травы» во многом зависит от предисловия, предваряющего поэмы и стихотворения, с помощью которого Уитмен настраивает нас на определенную интерпретацию его поэзии, не позволяя читателю самому выбрать дорожку в поэтическом лесу «Листьев». Ученый считает, что без предисловия мы никогда не поняли бы, что находимся в Америке. Художественный мир, созданный Уитменом, магический и нереальный, при этом трансцендентного перехода в «Америку» или «Новый Мир», по словам Дж. Киннерда, не происходит (см.: [Kinnaird 1962]).

Итак, в отечественном уитменоведении, зародившимся во второй половине XX в., творчество Уитмена сначала рассматривалось, скорее, с политических, а не эстетических позиций. Новый взгляд на поэзию североамериканского творца появляется в последние десятилетия в работах Т. Д. Венедиктовой, И. В. Никитиной и А. Л. Логинова. В зарубежном литературоведении пик исследовательских работ по творчеству поэта приходится на 50–70-е гг. XX в., именно в этот период намечаются главные координаты поэтики Уитмена, которые затем разрабатываются, углубляются, дополняются литературоведами конца XX – начала XXI в. (см., например: [Walt Whitman. Bloom's Major Poets 1999; Leaves of Grass: The Sesquicentennial Essays 2007]). О неугасающем интересе к творчеству Уитмена также свидетельствует существование журнала "Walt Whitman Quarterly Review", выходящего с 1983 г. четыре раза в год (см.: [Walt Whitman Quarterly Review 1983–2025]).

К «американскому» у Неруды обращаются как российские, так и зарубежные ученые. Что касается отечественных критических работ, посвященных Неруде, почти все они были написаны в советское время. Среди них можно выделить книги «Пабло Неруда» (1952) В. Н. Кутейщиковой и А. Л. Штейна (см.: [Кутейщикова, Штейн 1952]), «Пабло Неруда» (1960) Л. В. Осповата (см.: [Осповат 1960]), «Великий чилийский поэт Пабло Неруда» (1976) З. И. Плавскина (см.: [Плавский 1976]). Все упомянутые исследователи в своих анализах обращаются к Неруде в первую очередь как к поэту-коммунисту, поэту-борцу за свободу Чили, политическому и общественному деятелю, другу Советского Союза и автору книги «Испания в сердце», которая мгновенно нашла отклик у наших неравнодушных к судьбе Испании читателей. В свои труды советские литературоведы сосредотачиваются на политизированности поэзии Неруды, для них – поэта социального реализма, на теме борьбы за мир во всем мире, что долгие годы заслоняет эстетическую сторону произведений Неруды.

После 80-х гг. XX в. о Неруде на русском почти не писали. Из последних авторитетных работ, посвященных чилийскому поэту, можно выделить главу Ю. Н. Гирина «Пабло Неруда» (2005), помещенную в пятом томе «Истории

литератур Латинской Америки». Исследователь отмечает свойственный поэтике Неруды теллуризм, означающий для поэта явленность бытия, все сущее и подлинное [Гирин 2005: 128]. Как отмечает Ю. Н. Гирин, Неруда, живший в кризисное время, своей поэзией ищет бытийную основу. В ее поисках лирическое «я» сначала исходит от себя, а затем находит эту основу в бытии простого люда, в отстаивании его интересов и в слитности с ним (см.: [там же: 121–131]). Ю. Н. Гирин в своей работе, лишенной политической ангажированности, свойственной предыдущим исследованиям, демонстрирует новый взгляд на творчество Неруды и рассматривает чилийского поэта как историко-литературный феномен. Кроме труда Ю. Н. Гирина, за последние десятилетия нельзя выделить ни одной русскоязычной работы по творчеству Неруды, также не было написано ни одной диссертации по его поэзии.<sup>2</sup>

Назовем также центральные критические работы зарубежных литературоведов, посвященные «американскому» во «Всеобщей песне» Неруды. Так, ведущий исследователь поэзии Неруды Э. Родригес Монегаль в монографии “El Viajero Inmóvil. Introducción a Pablo Neruda” (1966) отмечает, что Неруда создает надысторический образ Америки, обращаясь к реальным историческим событиям, «извлекая» их из хронологии линейного вектора и стирая тем самым всяческие временные границы (см.: [Rodríguez Monegal 1966: 238]). Говоря о лирическом «я» во «Всеобщей песне» Неруды, исследователь отмечает слитность субъекта и объекта, личного и всеобщего в книге: латиноамериканская земля становится матерью лирического героя, кровь, пролитая латиноамериканцами, – его кровью, судьба Латинской Америки – его судьбой (см.: [там же: 238–247]).

Другой исследователь, Ф. Рисс в монографии “The Word and the Stone: Language and Imagery in Neruda’s *Canto General*” (1972) исследует центральные образы «Всеобщей песни». Как утверждает ученый, Неруда в своей книге стихов находится в поиске национальной идентичности американца, желая найти онтологические основания собственной недавно возникшей цивилизации (см.:

---

<sup>2</sup> См., например: Электронная библиотека диссертаций disserCat [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.dissercat.com/search?page=2&q=Пабло+Неруда> (дата обращения: 05.06.2025).

[Riess 1972: xiv–xv]). Ф. Рисс подчеркивает теллуричность латиноамериканца во «Всеобщей песне», который рождается из земли и состоит из первоэлементов, связанных с ней. Кроме того, ученый разделяет общепринятое нерудоведами мнение о том, что лирический герой Неруды не индивидуализированный, он является «земножителем», заключающим в себе чувство вселенскости, которое позволяет ему стать причастным к множеству вещей и явлений в мире (см.: [там же: 1–42]).

Еще один из центральных исследователей творчества Неруды С. Юркиевич в статье “Mito e Historia: Dos Generadores del *Canto General*” (1972) обращается к историческому и мифологическому, переплетенным между собой во «Всеобщей песне» Неруды. Неруда, по С. Юркиевичу, строит свою теллуристическую космогонию, в которой все природно, происходит от земли и стремится к сакральному истоку, и одновременно с этим это не замкнутая на себе космогония – она не отделима от простого народа Латинской Америки с его нелегкой судьбой и от проблем всего человечества в целом, причастна всему бытию (см.: [Yurkievich 1972]).

Другой исследователь Р. де Коста в статье “Epic Poetry: *Canto General*” (1979) отмечает, что Неруда во «Всеобщей песне» ищет национальную идентичность американцев, строит мифологический, наполненный оптимизмом и верой в будущее образ Америки, Нового мира, выходящий в конечном итоге далеко за пределы Чили, охватывающий весь континент. Исследователь также обращает внимание на одну из центральных оппозиций, определяющих национальное сознание латиноамериканцев, пронизывающую «Всеобщую песнь» – противопоставление латиноамериканцев европейцам (см: [Costa 1982: 105–143]).

Еще одно исследование “Neruda’s Ekphrastic Experience: Mural Art and *Canto General*” (1999) У. Мендес-Рамиреса посвящено влиянию на Неруду мексиканского мурализма. Книга стихов Неруды рассматривается в монографии как экфрасис муралов Д. Риверы, Д. А. Сикейроса и Х. К. Ороско. Как утверждает ученый, муралы художников предшествовали книге стихов, которая «перевела» их с изобразительного языка на словесный, и именно они, а не Гражданская война в

Испании, послужили катализатором к написанию «Всеобщей песни» Америки и сделали поэтическое мировидение поэта поистине всеобъемлющим (см.: [Méndez-Ramírez 1999]).

Как видим, большее число исследований литературоведов, изучающих творчество Неруды, приходится на 60–90 гг. XX в. В представленных работах заостряются ключевые аспекты бескрайнего творчества Неруды и одного из его центральных произведений «Всеобщая песнь», которые продолжают разрабатываться в исследованиях начала XXI в. Об интересе современных ученых к творчеству Неруды свидетельствует существование посвященного творчеству поэта журнала “Nerudiana”, публикуемого Фондом Пабло Неруды (Fundación Pablo Neruda) с 2006 г. и притягивающего ученых со всего света. На настоящий момент последний номер журнала, № 25–26, датируется 2020 г. (см.: [Nerudiana 2020]).

**Научная новизна** нашей работы состоит в том, что она является первым в русскоязычном научном пространстве компаративистским исследованием творчества Неруды и Уитмена в рамках онтологии и типологии. На данный момент нет ни одного диссертационного исследования, в котором был бы проведен комплексный сравнительный анализ поэзии Неруды и Уитмена.<sup>3</sup> В зарубежном литературоведении работы такого плана также практически отсутствуют: попытки сравнения необозримого и неохватного творчества двух гигантов мировой литературы предпринимались лишь Дж. Б. Хэндли, Д. Рюмо, У. Аллегреззой и Дж. Ноланом. В нашей диссертации мы предлагаем историко-культурное обоснование феномена «американское», проявляющегося в творчестве Уитмена и Неруды, изучаем его онтологические основы и анализируем выход поэтов на уровень общеамериканского видения, идейно-эстетически углубляя и поэтологически доказывая положения, сформулированные ведущими уитменоведцами и нерудоведами, и выходя тем самым на качественно новый уровень осмысления этого феномена. Кроме того, мы впервые рассматриваем соотношение лирического и эпического в двух центральных работах поэтов – «Листья травы» и

---

<sup>3</sup> См., например: Электронная библиотека диссертаций disserCat [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.dissercat.com/search?page=2&q=Пабло+Неруда> (дата обращения: 05.06.2025).

«Всеобщая песнь», отмечая, что поэтам, творящим в типологически близких социальных, культурных, исторических условиях, удалось создать очень схожие образы Америки и американца, отличающиеся, однако, национальным своеобразием и никогда не оторванные у Уитмена от США, у Неруды – от Чили и Латинской Америки.

**Теоретическая значимость** нашего исследования заключается в разработке понятия «американское», выявлении онтологических, мировоззренческих основ, нашедших отражение в поэзии Уитмена и Неруды и составляющих фундамент национального сознания американцев. В работе обозначается взаимодействие лирического и эпического в «Листьях травы» Уитмена и «Всеобщей песни» Неруды и устанавливается их функциональная значимость в пределах художественного целого, что вносит существенный вклад в разработку теоретической проблемы взаимодействия эпики и лирики. Кроме того, нами разрабатывается проблема эпического общеамериканского мироощущения поэтов: выстраивание «мостика» между двумя Америками, переход к континентальному и планетарному видению достигается Уитменом и Нерудой в первую очередь с помощью использования лирического «я», воплощающего одновременно индивидуальность и всеобщность. Также работа вносит вклад в изучение понятия «книга стихов», жанрового единства, функционирующего в социокультурном пространстве и воплощающего целостное всеохватное восприятие мира.

**Практическая значимость** работы обусловлена тем, что ее результаты могут быть использованы в основных и специальных университетских курсах по «Теории литературы», «Истории американской литературы XIX в.», «Истории латиноамериканской литературы XX в.», а также при подготовке к изданию и комментированию поэзии и прозы Уолта Уитмена и Пабло Неруды.

**Основные положения диссертационного исследования, выносимые на защиту:**

1. В случае с Уолтом Уитменом и Пабло Нерудой, ведущими представителями национальных, североамериканского и чилийского, канонов, следует говорить, скорее, не о влиянии североамериканского поэта на латиноамериканского, а о

типологических схождениях в их поэзии. Книги стихов «Листья травы» Уолта Уитмена и «Всеобщая песнь» Пабло Неруды, живших и творивших в схожих социальных, культурных, исторических условиях, можно рассматривать как относительно синхронные явления.

2. Типологические схождения прослеживаются в жанровых особенностях «Листьев травы» и «Всеобщей песни», которые представляют собой книги стихов – художественные единства, воплощающие целостное и претендующее на универсализм восприятие мира. Кроме того, поэтические произведения, составляющие книги стихов, в которых наиболее ярко выражены онтологические основы «американского», написаны в жанре лироэпических нефабульных поэм с эпической доминантой и объединены лирическим «я», воплощающим одновременно индивидуальность и всеобщность. Однако поэты, творившие в разные эпохи, создают поэмы с противоположными завершениями: Уолт Уитмен – с монологическим, характерным для романтизма, Пабло Неруда – с полифоническим, выходящим за грани романтического мышления, что сближает «Всеобщую песнь» с латиноамериканским «тотальным романом».

3. В центре «Листьев травы» Уолта Уитмена и «Всеобщей песни» Пабло Неруды находится образ Америки, и типологически схожий, и отличающийся национальным своеобразием. «Общеамериканское» проявляется в поиске поэтами культурно-цивилизационного архетипа идеального общества – Нового Мира. Несмотря на то что модель Нового Мира предстает как надисторическая, мифологическая, универсальная бытийная субстанция, она отличается америкоцентризмом. Главное отличие двух национальных образов мира состоит в том, что Уолт Уитмен строит в первую очередь модель горизонтального разомкнутого пространства-космоса, основанного на ургии, Неруда – межпространственную модель вертикального мира-хаоса, основанного на гонии (термины Г. Д. Гачева).

4. Типологическая общность «Листьев травы» Уолта Уитмена и «Всеобщей песни» Пабло Неруды проявляется также в мечте поэтов об идеальном американце. Оба творца в книгах стихов создают образ этнотипа, Нового Человека, который

представляет собой не только совершенного американца, но и выступает моделью гармоничного всечеловека, «родового индивидуума», объединяющего собой и жителей двух Америк, и человечество всей планеты. Образ человека в поэзии Уолта Уитмена и Пабло Неруды отличается и национальным своеобразием: главной чертой, определяющей инаковость североамериканца по отношению к другим народам, в «Листьях травы» становится пионерство, центральной характеристикой истинного латиноамериканца во «Всеобщей песне» – его теллуристическая природа, уходящая корнями к индейскому.

5. «Общеамериканским» в творчестве поэтов становится также политическое, понимаемое ими в философско-нравственном смысле. Политический пафос «Листьев травы» Уолта Уитмена и «Всеобщей песни» Пабло Неруды связан с потребностями растущего национального самосознания становящихся североамериканской и латиноамериканской наций. В политическом проявляется и национальное своеобразие их поэзии: лирический герой Уолта Уитмена стремится к Демократии, Пабло Неруды – к Коммунизму.

6. Типологическим схождением становится также манифестируемая не-европейскость, нашедшая свое выражение в «Листьях травы» Уолта Уитмена и «Всеобщей песне» Пабло Неруды, связанная с обращением творцов к поэтике сверхнормативности. Однако если лирический герой Уолта Уитмена, противопоставляя себя Европе, признает преемственную связь с ней, герой Пабло Неруды активнее отказывается от всего европейского, видя свои корни преимущественно в автохтонном населении континента.

7. «Общеамериканской» особенностью является и культуротворческая нормативность, проявляющаяся в книгах стихов Уолта Уитмена и Пабло Неруды и выражающаяся в желании поэтов высказаться «как впервые» и обрести свой голос, что приводит к слому поэтических канонов и обращению к верлибру, позволяющему наиболее полно выразить сущность американских наций, а также активному использованию приема «каталогизации» (или «инвентаризации»), придающего слову Творца онтологическую и фундаментальную роль.

**Апробация работы.** Основные положения диссертации были представлены в виде докладов на международных и всероссийских научных и научно-практических конференциях: всероссийская научная конференция «Общенаучные концепции в свете достижений современной науки» (9 марта – 13 апреля 2023 г., Пермь), международная научно-практическая конференция «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (5 апреля 2024 г., 4 апреля 2025 г., Пермь), международная научная конференция «VI Казанский международный лингвистический саммит» (21–29 октября 2025 г., Казань), международная научная конференция «Донецкие чтения: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности» (5–7 ноября 2025 г., Донецк), международная конференция Общества по изучению культуры США «Понятия “Америка” и “американцы” в литературе и культуре США: исторические и современные коннотации» (2–6 декабря 2025 г., Москва).

Основные положения диссертационного исследования отражены в 8 научных работах.

**Статьи в научных периодических изданиях, рекомендованных ВАК:**

1. Погадаева, Е. В. Америка как бытийная субстанция в творчестве Уолта Уитмена (на материале поэм *Song of Myself* и *Starting from Paumanok*) // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. – 2023. – № 4 (81). – С. 97–108.

2. Погадаева, Е. В. Топор как воплощение «американского» в «Песне о топоре» (“*Song of the Broad-Axe*”) Уолта Уитмена // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2024. – Т. 9. – № 3. – С. 78–97.

3. Погадаева, Е. В. О *resistless restless race*: пионерство как единица идеологической системы Уолта Уитмена (на примере стихотворения “*Pioneers! O Pioneers!*”) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2025. – Т. 17. – № 2. – С. 135–145.

4. Погадаева, Е. В. Мачу-Пикчу как символ латиноамериканского пограничья в поэме Пабло Неруды «Вершины Мачу-Пикчу» // Вестник Костромского государственного университета. – 2025. – Т. 31. – № 4. – С. 157–164.

5. Погадаева, Е. В. Америка как бытийная субстанция в поэме *La Lámpara en la Tierra* Пабло Неруды // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. – 2025. – № 4 (89). – С. 145–157.

**Статьи в научных журналах, индексируемых в РИНЦ:**

6. Погадаева, Е. В. Хуан = Джон: общеконтинентальное видение Пабло Неруды (на примере поэмы “Que Despierte el Leñador”) // Мировая литература в контексте культуры. – 2025. – № 20 (26). – С. 70–82.

7. Погадаева, Е. В. Образ Америки в поэзии Уолта Уитмена и Пабло Неруды: онтологические и типологические схождения и национальное своеобразие // Евразийский гуманитарный журнал. – 2025. – № 4. – С. 99–106.

8. Погадаева, Е. В. «Листья травы» Уолта Уитмена и «Всеобщая песнь» Пабло Неруды как лироэпические книги стихов // Мировая литература в контексте культуры. – 2025. – Вып. 21 (27). – С. 97–109.

**Структура диссертации.** Диссертационное исследование объемом 246 страниц состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы, включающего 259 наименований.

## ГЛАВА 1. ПОЭТИКА УОЛТА УИТМЕНА

### 1.1. Основные этапы формирования североамериканской самобытности

Одной из центральных в творчестве Уолта Уитмена становится проблема самоидентификации формирующейся нации – проблема сущности Америки и американского человека. Эта проблематика возникает еще в колониальный период – именно в это время происходит «закваска» национального сознания американцев.

Господствующее место в колониальный период занимали «теократические» утопии. Изначально первые поселенцы относились к новой земле как к божественному дару, видели в ней возможность реализовать те идеи, которые не удалось воплотить в Европе из-за лежавших в ее основе устоявшихся многовековых традиций, сословности общества, давления религиозных институтов, запутанных конфессиональных конфликтов (см.: [Спиридонова 2023: 660]). Как отмечает Д. Бурстин, «новая цивилизация рождалась не столько из планов и проектов, сколько из того отрицания, какое Новый Свет привносил в обыкновения Старого» [Бурстин 1993: 10].

Значительный вклад в формирование идеи создания идеального теократического государства внес Джон Уинтроп, идеолог пуритан, прибывших в Новую Англию в 1630 г. на корабле «Арабелла». В его проповеди «Образец христианского милосердия» (“A Model of Christian Charity”, 1630) появляется ключевой для американского сознания библейский архетип «Града на Холме» (или «Нового Иерусалима»): «Мы должны понимать, что наш будущий дом подобен Граду на Холме. Взоры всех народов будут устремлены на нас; и если мы обманем ожидания нашего Господа в деле, за которое взялись, и заставим Его отказать нам в помощи, которую Он оказывает нам сейчас, мы станем притчей во языцех во всем мире» [Winthrop 1989: 41]. Как отмечает Д. Бурстин, «никому из описывавших это событие, даже спустя триста лет, не удалось лучше выразить американское предназначение» [Бурстин 1993: 11]. Особенно в речи Дж. Уинтропа выделяется идея о создании Нового Мира и его исключительности, ощущение Америки как

«центра мира», божественности особой миссии Америки и ее направленность в будущее – именно эти координаты станут определяющими в американском художественном сознании вплоть до наших дней.

На протяжении XVII и большей части XVIII в. пуританская идеология оставалась доминирующей и достигла своей вершины в творчестве Джорджа Эдвардса. Религия для пуритан, людей ренессансного склада, была неким действием, которое они могли применить на практике – построить «Град на Холме». Несмотря на то что их идеи отличались крайним ригоризмом, именно отцами-пилигримами, как отмечает В. Л. Паррингтон, «были завезены в Новую Англию два кардинальных принципа, по сути слившихся в один: принцип демократической церкви и принцип демократического государства» [Паррингтон 1962а: 56]. Как пишет В. Л. Паррингтон, пуритане заложили основы демократического государства, основанного на принципе политического равенства и естественно-правовой теории (см.: [там же: 44]).

Движение, начатое отцами-пилигримами, продолжили отцы-основатели, деятели Американской революции и первые строители демократической республики, Джордж Вашингтон, Джон Адамс, Александр Гамильтон, Джеймс Мэдисон, Бенджамин Франклин и Томас Джефферсон, которые в уникальных условиях Нового Света получили возможность осуществиться античную мечту «философов-правителей», применяя свои идеалы на практике. Особенно отцов-основателей, которые являлись одновременно теоретиками, революционными и государственными деятелями, отличало отношение к слову, которое было для них и «средством убеждения, и орудием борьбы и носителем буквы закона» [История литературы США ... 1997: 514].

Первое место в ряду блестящих общественных деятелей американского Просвещения по праву принадлежит Бенджамину Франклину. Выступающий за равенство всех людей, Б. Франклин поддерживал принципы эгалитаризма по отношению ко всем расам и выступал против рабства (см.: [Коренева 1988: 431]). В «Заметках относительно дикарей Северной Америки» (“Remarks Concerning the Savages of North America”, 1784) Б. Франклин настаивает на превосходстве над

испорченными европейцами индейцев, живущих в гармонии с природой (см.: [Франклин 1956: 400–405]). Воплотив в себе лучшие национальные черты американского народа, он стал настоящим олицетворением просветительского идеала личности. Б. Франклин, ставивший во главу угла труд, стал одним из первых примеров Нового Человека, который «сделал себя сам» (self-made man), что впоследствии станет одним из отличительных качеств американца.

Из всех отцов-основателей родоначальником «американского» (или «американскости», «американизма») считается Томас Джефферсон, яркий представитель американского Просвещения, автор Декларации независимости и третий президент США, ставший олицетворением американского идеализма. Именно в фигуре Т. Джефферсона, как пишет В. Л. Паррингтон, «воплотились идеалы великой революции – вера в человека, экономический индивидуализм, убеждение, что именно здесь, в Америке, политический демократии суждено изменить к лучшему долю простого человека» [Паррингтон 1962а: 422]. В памфлете «Общий обзор прав Британской Америки» (“A Summary View of the Rights of British America”, 1774) Т. Джефферсон, исходя из теории «естественного права», пишет о необходимости вернуть народу «права, выведенные из законов природы, а не как дара, пожалованного верховным правителем» [Джефферсон 1969: 25]. Во время революции он также выступает за свободу вероисповедания, отделение церкви от государства, устранение англиканской церкви, отмену рабства, проявления любых форм насилия над человеком.

«Декларация представителей США, собравшихся на общий конгресс» (“A Declaration by the Representatives of the United States of America in General Congress Assembled”, 1776) Т. Джефферсона, которая впоследствии получила название Декларации независимости, обозначила создание независимого американского демократического общества, идущего новой, в отличие от Европы, дорогой. Именно в Америке «была провозглашена первая декларация прав человека и был дан первый толчок европейской революции XVIII века» [Маркс, Энгельс 1960: 17]. В Декларации американский народ впервые официально заявляет о своем намерении обрести свободу, которая является их «естественным правом». Опираясь

на Дж. Локка, Т. Джефферсон несколько изменяет локковскую формулировку: право на «жизнь, свободу и собственность» становится у него правом на «жизнь, свободу и стремление к счастью»: «Мы исходим из той самоочевидной истины, что все люди созданы равными и наделены их Творцом определенными неотчуждаемыми правами, к числу которых относятся жизнь, свобода и стремление к счастью» [Декларация независимости 1993: 25]. Яро утверждая равенство всех людей между собой, Т. Джефферсон выступает не только американцем, но и представителем всего человечества. В Декларации педалируется высказанная еще Дж. Уинтропом идея «покровительства Божественного Провидения», то есть исключительной судьбы американцев, сопутствие им во всем Бога. Однако, в отличие от пуритан, которые видели достижение счастья в божественном мире, Т. Джефферсон выступал за земное счастье, достижимое здесь и сейчас.

К отцам-основателям Америки можно причислить и английского мыслителя и общественного деятеля, сторонника радикальной революционной идеологии Томаса Пейна, прибывшего в Америку в канун Войны за независимость. В памфлете «Здравый смысл» (“Common Sense”, 1776) Т. Пейн призывает к автономности американских колоний от метрополии, обосновывает их абсолютное право на свободу, строя свою концепцию на философских положениях просветителей Дж. Локка, Ш. Л. Монтескье и Ж.-Ж. Руссо об «общественном договоре» и «естественном праве». Доказывая противоречие тирании законам природы и божьему промыслу, Т. Пейн критикует английскую политику в отношении к метрополиям. Т. Пейн провозглашает мессианскую роль Америки: на смену всем устаревшим европейским институтам власти должен прийти Новый демократический Мир, справедливый и свободный: «В нашей власти начать строить мир заново. Со времен Ноя до настоящего времени не было положения, подобно существующему. Рождение нового мира не за горами, и племя, быть может, столь же многочисленное, как население всей Европы, получит свою долю свободы благодаря событиям нескольких месяцев» [Пейн 1959а]. Прослеживается и направленность мыслей Т. Пейна в будущее: задумываясь о счастье Америки, он

просит, чтобы читатель «великодушно поднялся в своих взглядах много выше пределов сегодняшнего дня» [там же].

В еще одном памфлете «Американский кризис» (“The American Crisis”, 1776) Т. Пейн пишет об исключительности американского народа по сравнению со всеми другими и о счастливом будущем Америки («Весь мир в ее руках...» [Пейн 1959б]). Можно сказать, что Т. Пейн создает утопический образ Америки, стоящей выше всех когда-либо существующих государств: «Римская империя – некогда гордая повелительница мира – первоначально являла собой банду головорезов ... Но Америке никогда не придется стыдиться своего происхождения и способов, благодаря которым она стала империей» [там же]. Революционные идеи Т. Пейна отличались универсальностью, и впоследствии ими вдохновлялись по всему миру: и в Англии, и деятели Французской революции, и участники декабристского восстания в Российской империи.

Несмотря на то что в период Американской революции 1775–1783 гг. и после нее сильнейшее воздействие на формирующееся американское сознание оказывало не литературное творчество, а философско-политические идеи отцов-основателей, а также Декларация независимости, Конституция и поправки к ней, составившие Билль о правах, среди поэтов, откликнувшихся на события того времени, следует выделить Джоэла Барлоу и Филипа Френо, в творчестве которых «американское» занимает центральное положение.

Джоэл Барлоу был одним из первых, кто предпринял попытку создания национального эпоса после победы Америки в освободительной войне: в его поэме «Колумбиада» (“The Columbiad”, 1807) открытие Америки становится божественным актом, а ее будущее поэт видит в союзе народов, «которые объединились, для того чтобы установить политическую гармонию среди людей» [Barlow 1807: 352]. Попытка создания Дж. Барлоу новой утопической американской модели, однако, будучи искусственной и крайне подражательной, оказалась неудачной.

Еще один поэт переходной эпохи Филип Френо в поэме «Восходящая слава Америки» (“The Rising Glory of America”, 1786) воссоздает архетипический акт

открытия и завоевания американского континента, подчеркивая исключительность становящейся Америки, в которой будут царить идеальные порядки, а также обращается к Америке как к «Новому Иерусалиму» и предрекает ей счастливое будущее (см.: [The Poems of Philip Frenau ... 1902: 50–84]). В поэзии Ф. Френо важное место занимает тема природы – именно через природу, как верно отмечает М. М. Коренева, осуществляется закон человеческого равенства. Природа, будучи воплощением высшего Разума, приобретает в творчестве поэта «характер единого организующего принципа мироздания» [Коренева 1988: 438]. В стихотворении «Индийское кладбище» (“The Indian Burying Ground”, 1788) Ф. Френо обращается к образу индейца, подчеркивая его гармоничную связь с природой, его растворенность в ней и вечное присутствие индейского в американском мире (см.: [The Poems of Philip Frenau ... 1903: 369–370]). Эта начатая Ф. Френо традиция глубоко эмоционального, сочувственного изображения индейской судьбы найдет свое продолжение в творчестве Дж. Ф. Купера, У. К. Брайента. Певец Американской революции Ф. Френо, наполнивший формирующуюся национальную поэзию гражданским содержанием, был первым поэтом, потребовавшим искоренение рабства (см.: [Романтические традиции американской литературы ... 1982: 82]). В его творчестве воплотилось утопическое видение Америки, божественной нации свободных, равных между собой, нераздельных от природы людей.

Динамика культурного процесса в Америке в колониальный период и эпоху Просвещения отмечена активным поиском становящейся нации своей сущности, который происходит и посредством отталкивания от европейского идейно-художественного поля, и противопоставления ему. Формирование американского сознания осуществляется под знаком утопических концепций с присутствующим в них сильным политическим и библейским началами, позволяющими «легитимизировать» осуществление предлагаемых утопий на новой земле. На начальных этапах становления американского сознания уже обозначаются его ключевые координаты, нашедшие свое развитие в последующих эпохах: концепции американской исключительности и «Предопределения судьбы», или «Явного

предначертания» (Manifest Destiny), образ американца как Нового Человека, деятельного и живущего в гармонии с природой гражданина Нового Мира.

## **1.2. Появление нового типа североамериканского художественного сознания в первой половине XIX в.**

В 1819 г., когда родился Уитмен, возраст нового американского государства немногим превышал сорок лет. Особенно явными стало несоответствие между заложенными демократическими идеалами и существующим рабовладением, что породило конфликт между индустриальным Севером и рабовладельческим Югом, который вылился в Гражданскую войну 1861–1865 гг. Именно в начале XIX в., в период интенсивного осмысления Америкой своей сущности, которую стране, раздираемой противоречиями, необходимо было как можно скорее найти, начинает закладываться фундамент ее национального своеобразия, появляется новый тип художественного сознания.

В первой половине XIX в. достигает расцвета американский романтизм, позволяющий освоить национальную действительность, и формируется национальная романтическая утопия, ставшая реакцией на процесс капиталистической индустриализации. Побывавший в 1831–1832 гг. в Америке французский историк А. де Токвиль в труде «Демократия в Америке» (“*De la Démocratie en Amérique*”, 1835) отмечает, что именно в этот период Америка выходит из окраинного положения и становится одной из ведущих держав мира (см.: [Токвиль 1992]). К середине XIX в., по словам Ф. О. Матиссена, происходит настоящее возрождение американской литературы, которая «впервые достигает зрелости и утверждает свое равноправие в контексте мирового искусства и культуры» [Matthiessen 1941: vii].

Обозначим идеи только тех основных деятелей этапа раннего (20–30-е гг. XIX в.) и зрелого (конец 30-х – середина 50-х гг.) романтизма (по классификации Ю. В. Ковалева (см.: [Ковалев 1989: 552]), связанные с «американским», которые впоследствии найдут свое развитие в творчестве Уолта Уитмена. В период творческого становления поэта в национальной литературе происходит

«художественно-философское освоение Америки, ее природы, истории, общественных и политических институтов, ее нравов» [Романтические традиции американской литературы ... 1982: 41]. Среди раннего романтического творчества особенно выделяется демократическая поэзия Уильяма Каллена Брайента. В поэме «Века» (“The Ages”, 1821) У. К. Брайент рассматривает исторические изменения, происходящие в современной ему Америке, как закономерный более продвинутый этап развития всего человечества и оптимистично высказывается о ее будущем (см.: [The Poems of William Cullen Bryant 1947: 40–48]). Продолжая романтические поиски Ф. Френо, У. К. Брайент в своей поэзии, проникнутой идеей свободы, равенства всех людей, сочувствием к тяжелой доле индейца, идеализирует «естественного человека», живущего в гармонии с природой, что можно увидеть, например, в стихотворениях «Индеец на месте захоронения своих предков» (“An Indian at the Burial-Place of His Fathers”, 1824), «Прерии» (“The Prairies”, 1832) (см.: [там же: 66–67; 101–103]).

Еще один писатель периода раннего романтизма, развивающий в своем творчестве американскую тему, Джеймс Фенимор Купер стремился «дать выражение патриотическому чувству гордости за молодое отечество, которое ... открывало новую страницу в истории человечества» [Ковалев 1989: 557]. В пенталогии о Кожаном Чулке (“The Leatherstocking Tales”, 1826–1841) Дж. Ф. Купер обращается к такому специфически американскому феномену, как пионерство, тяжелой судьбе индейцев на американском континенте, проблеме будущего Америки. В центре проблематики романов Дж. Ф. Купера – конфликт между цивилизацией и природой: воплощением цивилизации выступают не считающиеся с исконными обитателями континента белые, а природы – индейцы. Дж. Ф. Купер был первым, кто придал трагедии индейцев по-настоящему эпический масштаб, ополчившись против доминирующей в то время концепции «Предопределения судьбы». В пенталогии Дж. Ф. Купер предлагает образ идеального Нового Человека, нашедшего воплощение в образе пионера Натти Бампо, «естественного человека», соединившего в себе черты белых и индейцев, которого, как пишет сам Дж. Ф. Купер, «можно было уподобить Адаму до грехопадения» [Купер 1992: 132].

Его судьба оказалась глубоко трагичной, что верно замечает М. Горький: «Исследователь лесов и степей Нового Света, он проложил в них пути для людей, которые потом осудили его как преступника за то, что он нарушил их корыстные законы, непонятные его чувству свободы» [Горький 1923]. В романах о Кожаном Чулке Дж. Ф. Купер показал последствия конфликта между личностью, желающей быть полностью независимой и свободной, и ограничивающими ее буржуазными порядками, а также один из первых заявил о необходимости приобщения к индейскому, равенстве культурных потенциалов американцев и туземцев.

Зрелый этап романтизма ознаменован появлением такого американского философско-эстетического направления, как трансцендентализм, впитавшего в себя концепции античной философии (Платона, Плотина, Прокла), мистицизма (Э. Сведенборга), философии идеализма (И. Канта, Ф. В. Шеллинга, Ф. Г. Якоби, И. Г. Фихте), европейского романтизма (С. Т. Колдриджа, У. Вордсворта, Т. Карлейля, Новалиса), восточной философии (пантеизма, брахманизма), унитаризма (см.: [История литературы США ... 1999: 183–186]). Наиболее полное выражение трансцендентализм получил в творчестве Р. У. Эмерсона и Г. Д. Торо. В философском сочинении «Природа» (“Nature”, 1836) Р. У. Эмерсон обращается к природе как к всеобъемлющей категории, отражению высшего начала. Природа наделяется нравственным смыслом, особенно полно постичь который может только поэт: именно он, провидец, имеющий прямой контакт со Вселенной, способен пропустить природу «сквозь человеческую призму» и создать Искусство, тем самым связав воедино Истину, Красоту и Добро [Эмерсон 1977: 190]. По Р. У. Эмерсону, для того чтобы стать естественным человеком, необходимо установить «гармонию человека и природы» [там же: 182]). Согласно его философии, пребывая в одиночестве на лоне природы, человек способен установить сверхчувственный контакт с мировой душой (с Богом, разлитым в природе), что является обязательным для морального совершенствования. Центральным звеном философии Р. У. Эмерсона становится индивидуализм, который заключается в тождестве индивидуальной и мировой души, Сверхдуши (Over-Soul): «Вот я стою на голой земле ... Я становлюсь прозрачным глазным

яблоком; я делаюсь ничем; я вижу все; токи Вселенского Бытия проходят сквозь меня; я часть бога или его частица» [там же: 181–182].

Р. У. Эмерсон также разработал концепцию «доверия к себе» (self-reliance), ставшей продолжением франклиновской идеи «человека, который сделал себя сам» и, как писал В. Л. Паррингтон, являющейся настоящим «апофеозом индивидуализма» [Паррингтон 1962б: 453]. Учение о «доверии к себе» утверждает веру каждого в собственные силы – именно это делает человека поистине великим. Р. У. Эмерсон настаивает на воспитании достойных личностей, честных и совестливых, доверяющих Разуму индивидуальностей – настоящих американцев: «Мы боимся правды, боимся счастья, смерти, боимся один другого. Много ли есть в наш век личностей великих, доблестных?» [Эмерсон 2001: 77]. Суть его концепции состояла также в призыве к гражданскому протесту против несправедливости властей, в духовном нонконформизме, проявлении героизма (см.: [История литературы США ... 1999: 218]). Концепция «доверия к себе» составила фундамент американского менталитета и остается актуальной и по сей день.

Р. У. Эмерсон также разработал свою философию любви и дружбы, провозглашавшую любовь ко всему человечеству. В дружбе, которая почти ничем не отличается у Р. У. Эмерсона от любви, он видит вторую ступень «эротического пути познания», ведущего человека к совершенству. Идеальный американский мир он видит в единении «богоподобных мужчин и женщин ..., объединенных высокой духовной жизнью» [цит. по: там же: 220].

Ученик Р. У. Эмерсона Г. Д. Торо в своем творчестве также обращается к природе как воплощению единства истинного, морального и прекрасного, теме «естественного человека», дружбы как идеального союза людей, образу поэта-пророка как человека, способного познать высшую сущность. В произведении «Уолден, или Жизнь в лесу» (“Walden; or, Life in the Woods”, 1854) в качестве идеалов Нового Человека, настоящего американца выделяются самопознание, доверие себе, духовная независимость, слитность с природой, физический труд,

стремление к простоте. Каждый американец, по Г. Д. Торо, должен практиковать одиночество, чтобы стать полноценным членом общества (см.: [Торо 1979]).

Среди всех американских романтиков особенно заметно влияние на эстетические, этические, мировоззренческие установки Уитмена оказала философия трансценденталистов, в особенности Р. У. Эмерсона (см.: [Metzger 1961]), чью прозу его современники называли Духовной Декларацией Независимости (см.: [Венедиктова 1994: 29]). Сам Уитмен, как пишет его друг, американский писатель Дж. Т. Тробрэдж в автобиографии «Моя история: воспоминания об известных людях» (“My Own Story: With Recollections of Noted Persons”, 1903), утверждал, что творчество Р. У. Эмерсона послужило творческим катализатором и способствовало окончательному созреванию идей, вложенных им в «Листья травы»: «Я закипал, закипал, закипал; Эмерсон же довел меня до кипения» [Trowbridge 1903: 367]. По мнению Г. У. Аллена, вероятно, Уитмен сам до конца не осознавал, скольким он обязан Р. У. Эмерсону и философии трансцендентализма, которая открыла Уитмену новый образ жизни, дала ему новую «жизненную модель и цель», стала для него новой религией (см.: [Allen 1975: 38]).

Творчество деятелей романтизма пробудило американское сознание, пребывающее во сне разума, усилило самоидентификационную рефлексию американцев. Если в колониальный период и эпоху Просвещения основной враг американцев был внешний – Англия и ее порядки, то в период романтизма противник выявился внутри Америки – ощутимыми стали противоречия между демократическими идеалами и реальной действительностью. Романтики верили в «американскую мечту», ратовали за индивидуализм, свободу и мужество личности, следование высоким демократическим идеалам, критиковали социальную несправедливость, прагматизм испортившейся нации, не принимали стяжательство, любое угнетение, рабство. В уходе Натти Бампо Дж. Ф. Купера в прерии, Г. Торо – в лес заметно бегство американца от буржуазной цивилизации, его нежелание подчиниться новому укладу жизни. Одной из важнейших заслуг романтиков, особенно трансценденталистов, является создание философии Нового американского Человека, Нового Адама, главными ценностями которого стали

самоуглубление, единение с природой, любовь, дружба, доверие к себе, нравственное совершенствование, борьба с любым проявлением несправедливости. Этот образ найдет свое развитие и авторское преломление в вершине американской литературы XIX в. – «Листьях травы» Уолта Уитмена.

### **1.3. История создания книги стихов «Листья травы» Уолта Уитмена и ее место в творчестве поэта**

Творческая деятельность Уолта Уитмена – явление поистине уникальное и не имеющее аналогов в мировой литературе. На протяжении всей своей жизни поэт создал лишь одну книгу – «Листья травы», меняя порядок поэтических произведений из издания в издание, добавляя новые поэмы и стихотворения, корректируя и видоизменяя старые. Книга бесконечно разрасталась, расплзалась в разные стороны, словно трава, вечно живая и не знающая ограничений.

Исследователям, изучающим творчество Уитмена, рождение книги, ставшей американским национальным эпосом, кажется чудом: в Уитмене 30-40-х гг. ничего не предвещало Уитмена 50-60-х гг. В 1830 г., на двенадцатом году жизни, Уитмен, вынужденный покинуть школу, устраивается работать посыльным сначала у юриста, затем у доктора. К счастью, его первый равнодушный работодатель предоставляет мальчику возможность получать книги в библиотеке, которые Уитмен жадно изучает (см.: [Asselineau 1999a: 20]). Следующим важным этапом в жизни будущего поэта становится обучение типографскому делу, длящееся до 1834 г. В 1835 г. Уитмен получает первую работу в этой сфере – выполняет обязанности наборщика. В 1836–1838 гг. он вынужденно работает учителем, а в 1838–1839 гг. вновь возвращается на начатую журналистскую стезю, выполняя теперь уже роль одновременно репортера, редактора, наборщика и распространителя собственной газеты «Лонг-Айлендер» (“Long Islander”). В 1840 г. Уитмен пробует свои силы на политической арене, выступая во время президентской кампании за кандидата от демократической партии Мартина Ван Бюрена. В 1841 г. едет в Нью-Йорк, где выступает на политических митингах, задумывается стать оратором, пишет статьи на злободневные темы в «Демократик

Ревью» (“Democratic Review”), а также создает свои первые стихи, которые отличает плоская назидательность, «погребальная» тональность, идущая от У. К. Брайента, стремление к сенсационности, экзотике в духе газетных «триллеров» (см.: [Венедиктова 2003: 82]). В 22 года Уитмен, уже проявивший себя проникательным и амбициозным журналистом, становится главным редактором серьезной нью-йоркской газеты «Аврора» (“Aurora”), поддерживающей принципы «американизма» (см.: [Венедиктова 1982: 12]). Уитмен все сильнее осознает тесную связь газетчика с читателями, схожую с «братской или сестринской привязанностью»; вместе с тем Уитмен понимает, что газетчик должен быть наставником, духовным учителем своих братьев, вести их по правильному пути [Венедиктова 2003: 80].

В середине 1940-х гг. Уитмен пробует писать рассказы и новеллы, в чем не преуспевает (см.: [Мендельсон 1965: 28]). «Приближаясь к тридцати годам жизни, Уитмен должен был почувствовать, что не стал ни поэтом, ни новеллистом», — пишет о начале творческого пути поэта М. О. Мендельсон [там же: 30]. Не получилось у Уитмена сделать и карьеру журналиста: поэт, которому постоянно предъявляют обвинения в неуживчивости, лени, спесивости, слишком ярлом отстаивании демократических принципов, не оставаясь надолго ни на одном месте, переходит из газеты в газету.

Исследователи не раз задавались вопросом, что же внезапно сделало Уитмена-журналиста, далекого от поэзии, не получившего никакого образования, Великим Поэтом. Так, Х. Б. Биннз выдвигает гипотезу о том, что в 1848 г. во время работы в новоорлеанской газете «Кресцент» (“Crescent”) Уитмен влюбляется в женщину, которая и меняет ход истории, становясь музой для поэта, вселяя в него невероятное вдохновение, способствующее написанию будущей книги (см.: [Binns 1905: 46–55]). Были исследователи, которые считали, что на рубеже 40-50-х гг. на Уитмена снизошло некое мистическое озарение, превратившее его в поэта (см.: [Canby 1943: 15]).

Однако появление «Листьев травы» было подготовлено и идейными исканиями молодого Уитмена, и общественно-политическими событиями того

времени, в гуще которых он как газетчик постоянно находился. Глубокие перемены в мировосприятии Уитмена произошли в годы его работы в бруклинской газете «Дейли Игл» (“Daily Eagle”), совпавшими с Американско-мексиканской войной 1846–1848 гг. Исходя из доктрины «Явного предназначения», Уитмен сначала поддерживает экспансию США (см.: [Whitman 1920: 242–244]), однако вскоре становится ее противником: «...война – это ужасное зло, при любых обстоятельствах и в любом случае; и мы надеемся (и уверены), что правительство Соединённых Штатов прислушается к общественному мнению – весь цивилизованный мир выступает против войны» [там же: 248]. «Поправка Уилмота» о запрете рабства на захваченных у Мексики территориях, принятая в 1846 г. и впоследствии отвергнутая сенатом, закон о возвращении беглых рабов, вступивший в силу в 1850 г., стали сильнейшими импульсами всенародного движения против невольничества. Уитмен, до той поры стоящий в стороне от аболиционистских проблем и не имеющий насчет них устоявшейся точки зрения, становится ярким противником рабства: «Неужели наша страна – та самая страна, и наше время – то самое время, когда рабство нужно поддерживать и распространять?» [там же: 202]. Уитмен с горечью замечает, что его демократическая партия предаёт высокие идеалы, к которым она должна стремиться, практически становясь партией рабовладельцев.

Разочарованный в современном ему политическом устройстве страны, Уитмен продолжает отстаивать принципы «американизма» и верить в общественный прогресс. Он понимает, что единственный способ изменить социальные условия – обратиться к американскому человеку, простому народу. Он становится на сторону трудящихся, рабочих и фермеров, и призывает простых плотников, каменщиков, кузнецов, корабельных мастеров, слесарей, землекопов, кучеров – людей всей профессий – встать против рабства и самим стать свободными и независимыми, не сведенными до положения рабов (см.: [Мендельсон 1965: 56]).

Помимо аболиционистской борьбы, развернувшейся на Родине поэта, мощнейшее влияние на него оказали европейские революции 1848–1849 гг., на которые он откликнулся стихотворением «Европа» (“Europe”, 1850). Несмотря на неудачу революций в ряде европейских стран (Франции, Германии, Венгрии), поэт выражает уверенность в непобедимости революционного духа народа,

выступающего у поэта как всемирное торжество свободы (см.: [Whitman 2011: 406–407]). На примере европейских революций поэт призывает американцев ценить свободу, заложенную Конституцией, которую Уитмен называет «великолепным, цельным сооружением, воздвигнутым не для блага отдельных людей, а для блага всех», «величайшим образцом нравственного строительства» [Уитмен 1954: 247].

В 1855 г. появляется первое наполненное оптимизмом и «космическим» восторгом издание «Листьев травы», состоящее из 12 поэм, в предисловии к которому Уитмен уже определяет себя поэтом-пророком Америки. Через год, в 1856 г., выходит второе издание – из 32 вошедших в нее поэм 12 публикуются впервые. Второй книгой Уитмен, как утверждал он сам, хотел объединить нацию, сплотить охваченных противоречиями американцев: «...единство всех частей тела не менее важно, чем единство наших Штатов» [Whitman 1965: 733]. Третье издание, выпущенное в 1860 г., включало в себя 154 стихотворения. В книге, выпущенной накануне Гражданской войны, начинают преобладать тревожные, трагические тона, вызванные все нарастающим национальным кризисом. В ней Уитмен впервые экспериментирует с расположением поэм по циклам, или разделам: так, он оформляет десять циклов, среди которых – ставшие впоследствии знаменитыми «Дети Адама» (“Enfans d’Adam”, в следующих изданиях переименованный в “Children of Adam”), посвященный любви женщины и мужчины, и «Аир благовонный» (“Calamus”), ставящий в центр любовь между мужчинами. Как писал сам Уитмен, раздел «Аир благовонный» является политическим заявлением, поскольку единение мужчин становится основой нерушимого Демократического Союза (см.: [Walt Whitman. An Encyclopedia 1998: 363]). По сравнению с предыдущим изданием третья книга, пропитанная верой в нерушимый братскую связь американцев, еще более яростно настаивала на следовании демократическим идеалам и явилась еще одной попыткой спасти Союз.

В 1861 г. разразилась Гражданская война, закончившаяся в 1865 г. Уитмен, в стихах воодушевленно выступавший за дело Севера, за целостность Союза и освобождение рабов, сам в войне не участвовал, скорее всего, поскольку, как замечают исследователи, он, убежденный, что «враги в этой войне не южане и

северяне, а народ Америки и торговцы, политиканы, рабовладельцы, прочие паразиты, к нему присосавшиеся» [Венедиктова 1982: 104], не мог примкнуть ни к одной стороне в этой раздирающей Америку войне, которая привела к тому, что «мечта человечества, славный союз, который мы считали таким крепким, непоколебимым, – вдруг разлетелся вдребезги, как фарфоровая тарелка!» [Уитмен 1954: 257] – пишет Уитмен в «Избранных днях» (“Specimen Days”, 1882). Однако он не стоял в стороне от национальной катастрофы, с 1862 г. по 1865 г. день и ночь работая в военных госпиталях и лазаретах и выхаживая раненых солдат. Опыт тех лет, безусловно, повлиял и на все последующее творчество Уитмена. Как писал он сам: «Если бы не те три или четыре года и все, что я тогда пережил, “Листьев травы” сейчас не существовало бы» [Whitman 1888: 14].

Четвертое издание «Листьев травы» вышло после окончания войны в 1867 г. вслед за отдельно опубликованными книгами с военной лирикой «Барабанный бой» (“Drum-Taps”, 1865) и «Продолжение Барабанного боя» (“Sequel to Drum-Taps”, 1865–1866). Это издание книги стихов было одним из самых хаотичных – что, безусловно, было вызвано последствиями войны, после которой Уитмен не мог «собрать» воедино ни себя, ни «Листья» – и издавалось в виде четырех сшитых между собой книг: отредактированной версии «Листьев травы» 1860 г., «Барабанного боя», «Продолжения Барабанного боя» и цикла «Песни перед уходом» (“Songs Before Parting”, превратившегося затем в “Songs of Parting”). В этой редакции книга стихов впервые открывалась стихотворением «Посвящения» (“Inscriptions”), впоследствии ставшим «Одного я пою»: в нем появляется важный образ *one's-self*, превращающийся в *en-masse*, «родового индивидуума». По сравнению с предыдущим изданием цикл «Аир благовонный» был сдвинут ближе к началу книги стихов, что было вызвано, вероятно, еще более сильным желанием автора в послевоенное время утвердить в «Листьях» образ идеального братского союза американских людей. В книгу также входят написанные после смерти Авраама Линкольна, истинного американского героя и символа Демократии, такие знаковые поэтические произведения, как «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень» (“When Lilacs Last in the Dooryard Bloom’d”) и «О, капитан! Мой

капитан!» (“O Captain! My Captain!”), возвещающее возрождение Нового Мира из пепла войны.

Пятое издание «Листьев травы» было опубликовано в 1871–1872 гг. Оно несколько раз переделывалось Уитменом, желающим добиться идеальной структуры. Это издание вышло в виде трех книг – отредактированного издания 1860 г., отдельной книги «Путь в Индию» (“Passage to India”), включающей в себя 72 поэмы, 24 из которых издавались впервые, и книги «В конце концов, не только создавать» (“After All, Not to Create Only”, впоследствии ставшей поэмой “Song of the Exposition”). Вместе с изданием также шел памфлет «Как сильная птица с окрепшими крыльями и другие поэмы» (“As a Strong Bird on Pinions Free, and Other Poems”), содержащий новое предисловие к «Листьям». Военные стихи, ранее составляющие отдельные книги «Барабанный бой» и «Продолжение барабанного боя», в этом издании были рассеяны по книге: военная тематика теперь не была сконцентрирована в одном месте, а пронизывала все «Листья». Издание стало новым, еще более мощным манифестом единения нации.

Годы, проведенные на войне, очень скоро дали о себе знать: постоянное подвергание своего здоровья, как физического, так и ментального, опасности не могло не сказаться на поэте. Он навсегда остался невротиком и, в конечном счете, сделался инвалидом – в 1873 г., в 54 года, его разбил паралич (см.: [Pattee 1915: 172–173]), что выбило у Уитмена – всегда ратующего за здоровье, человеческие силу и мощь – почву из-под ног. Сражение с болезнью не могло не сказаться на творческом потенциале поэта. Вышедшее в 1876 г. шестое издание книги стихов мало чем отличалось от пятого: оно почти в точности повторяло предыдущую книгу и содержало лишь пять новых стихов.

В седьмом издании 1881–1882 г. Уитмену удалось, как он считал сам, добиться совершенной структуры, создать гармоничный ансамбль, к которому он так долго стремился (см: [Whitman 1964a: 231]). Именно это издание считается окончательным вариантом «Листьев» – почти без изменений оно издавалось в последующие годы. Ставя точку, Уитмен стремился запечатлеть американскую

историю как специфический опыт «революционного века», «Первого века» «Нулевого века» Америки (см.: [Венедиктова 2003: 141]).

Предпоследнее восьмое издание 1888–1889 гг. полностью повторяло предыдущее, в него были внесены лишь некоторые незначительные стилистические коррективы. В последнее издание 1891–1892 гг. Уитменом также были внесены некоторые правки, однако, можно сказать, что оно также повторяло издание 1881–1882 гг. Последняя книга отличалась от предыдущих добавленными в конец двумя приложениями со стихами, написанными Уитменом в последние десятилетия его жизни: «Дни семидесятилетия» (“Sands at Seventy”) и «Прощай, мое Вдохновение!» (“Good-Bye, My Fancy”).

В «Листьях травы», гигантской книге, в которую Уитмен вложил всю свою душу и, которая, кажется, стала воплощением самого Уитмена (как он сам говорил: «...это не книга, а, скорее, человек, в чьей груди бьется живое сердце; не листы бумаги перед вами, а губы, говорящие с вами» [Walt Whitman’s Workshop 1964: 131]), поэту, действительно, удалось осуществить свою идею – «создать настоящему широкий, правдивый и полноценный образ Личности, настоящего человека (себя, американца, живущего во второй половине девятнадцатого века)» [Whitman 1965: 573–574].

#### **1.4. Америка как бытийная субстанция в поэзии Уолта Уитмена**

Сосредоточимся на анализе «американского» в двух знаковых поэмах поэта из сборника «Листья травы» – «Начиная с Поманока» (1860, 1881)<sup>4</sup> и «Песня о себе» (1855, 1881), идущих в анализируемом нами последнем издании «Листьев травы» 1891–1892 гг. друг за другом и идейно связанных между собой (см. об этом: [Погадаева 2023]). Как верно подмечает Г. У. Аллен, именно в этих поэмах наиболее явно выражены мировоззренческие установки поэта (см.: [Allen 1975: 96–119]).

---

<sup>4</sup> Первая дата здесь и далее обозначает первую редакцию поэтического произведения, вторая – последнюю.

Поэма «Начиная с Поманока» ранее не ставилась в центр исследований зарубежных ученых и рассматривалась лишь обзорно (см., например: [Chase 1955: 111; Allen 1975: 64, 88–89, 113, 119, 189–190]). Однако среди трудов, на которые стоит обратить внимание, можно выделить, например, работу Ч. Фиделсона “Whitman as Symbolist” (1953), в которой исследователь утверждает, что в поэме начало Нового Мира связывается с индейцами, жившими на континенте до прихода на него английских завоевателей. Литературовед также обращает внимание на то, что лирический герой, представляющий собой сначала отдельного индивидуума, по мере развития лирического сюжета сливается со всеми людьми (см.: [Feidelson 1962: 82]). Другой ученый Дж. Э. Миллер в монографии “A Critical Guide to *Leaves of Grass*” (1957) отмечает, что в поэме Уитмен предлагает собирательный образ типичного американца, Нового Человека. По мнению Дж. Э. Миллера, «Начиная с Поманока» являет собой концентрат идей поэта, связанных с образом Нового Мира, в основе которого в первую очередь находится любовь (см.: [Miller 1970: 192–194, 258]). Что касается российской литературной критики, произведение ранее не анализировалось отечественными учеными. Как видим, ни зарубежные, ни российские ученые ранее детально не изучали поэму «Начиная с Поманока» с точки зрения «американского».

Вторая поэма, пристально анализируемая нами в этом параграфе, «Песня о себе» является одной из самых изученных поэм Уитмена в зарубежном литературоведении. Остановимся на центральных трудах, анализирующих «американское» в этом произведении. Среди многочисленных исследований выделяется, например, работа Р. В. Чейса “Walt Whitman Reconsidered” (1955), который называет «Песню о себе» комической поэмой (“comic drama of the self”) и сравнивает лирического героя Уитмена с Кристофером Ньюменом, героем романа Г. Джеймса «Американец» (“The American”, 1877), который «ни от чего не зависит, готов хвататься за любые возможности, предоставленные ему судьбой» [цит. по: Chase 1955: 60]. По словам Р. В. Чейса, лирический герой Уитмена – настоящий американец, изменчивый, личность которого до конца не сформирована, изо всех сил старающийся определить себя, однако в итоге остающийся без определения

(см.: [там же]). Другой исследователь Дж. Э. Миллер в работе “A Critical Guide to *Leaves of Grass*” (1957) отмечает, что лирический сюжет строится на переживании лирическим героем-американцем некоего «инвертированного мистического опыта», позволяющего ему слиться со всей Америкой и всем миром (см.: [Miller 1970: 6–35]). Б. Эрккила в монографии “*Song of Myself and the Politics of the Body Erotic*” (1990) отмечает, что в центре «Песни о себе» стоит героическая американская личность, которая, как и американская нация, еще до конца не сформировалась. Как считает Б. Эрккила, эта личность выступает в поэме символом демократического единства (см.: [Erkkila 1990: 56–57]). У. Аллегрезза в работе “*Politicizing the Reader in the American Lyric-Epic: Walt Whitman’s *Leaves of Grass* and Pablo Neruda’s *Canto General*” (2003) замечает, что Уитмен выражает в «Песне о себе» принципы своей собственной демократии: толерантность, отсутствие сословий, главенство литературы в нравственном воспитании американца, индивидуализм. Лирический герой поэмы, выразитель демократических идеалов, как отмечает исследователь, представляет собой в первую очередь индивидуальность, а не всеобщность (см.: [Allegrezza 2003: 14; 44; 71]).*

Что касается работ российских литературоведов, в них «Песня о себе» рассматривается обзорно. М. О. Мендельсон в работе «Жизнь и творчество Уитмена» (1965) сосредотачивается на политическом, нежели эстетическом в «Песне о себе», особенно выделяя аболиционистскую направленность поэмы. Литературовед отмечает, что лирическое «я» Уитмена синтезирует в себе американскую жизнь и одновременно выступает в роли всеобщей человеческой личности ([Мендельсон 1965: 138–142; 205–217]). А. И. Старцев в книге «От Уитмена до Хемингуэя» (1972) особенно выделяет гигантизм, протеизм лирического героя «Песни о себе», который «личен и безличен, и индивидуален, и тысячелик» [Старцев 1972: 19]. Т. Д. Венедиктова в труде «Уолт Уитмен» (2003) отмечает, что лирический герой Уитмена, Новый Человек, настоящий американец, всегда определяет себя через природу и выступает символом Человеческого в его лучшем, высшем развитии (см.: [Венедиктова 2003: 94–98; 101–104]). Среди всех российских исследований особенно выделяется анализ «Песни о себе»,

представленный Н. А. Петровой в монографии «Лироэпическая нефабульная поэма» (1991). Литературовед отмечает, что поэма держится на эпическом мотиве двойного рождения героя: сначала появляется частное «я» – средний американец, затем – родовое «я» – продукт эволюции Вселенной и человечества, символическое, космическое, социальное, философское, трансцендентное «я», или «Я En – masse» (см.: [Петрова 1991: 43–44]). Несмотря на большое количество работ, посвященных феномену «американское» в «Песне о себе» Уитмена, уже существующие наблюдения исследователей творчества поэта требуют расширения и уточнения.

Впервые поэма «Протолист» (“Proto-Leaf”), в дальнейшем несколько измененная и имеющая другое название – «Начиная с Поманока» (“Starting from Raumanok”), была опубликована в 1860 г. и открыла собой третье издание «Листьев травы» (см.: [Allen 1975: 88]). Начиная именно с этой поэмы третью книгу стихов, Уитмен указывает тем самым на важность этого программного для поэта произведения: именно с «протолиста» начинается рост всех остальных листьев травы, именно от Поманока, так индейцы, первые жители континента, называли Лонг-Айленд, идут корни образа Америки поэта. Однако, как отмечает Б. Эрккила, если в первой редакции поэма концентрировалась, скорее, на теме любви и образе поэта, то в следующих версиях главенствующей стала демократическая тема (см.: [Erkkila 1989: 261]). Так или иначе поэма «Начиная с Поманока» становится в творчестве Уитмена точкой отсчета в его понимании «американского».

Что касается «Песни о себе», то поэма впервые была опубликована без названия в 1855 г. в первом издании «Листьев травы», затем она несколько раз редактировалась поэтом, и ее название также менялось: во втором издании 1856 г. она носила имя «Поэма об Уолте Уитмене, американце» (“Poem of Walt Whitman, an American”), в третьем издании 1860 г. – «Уолт Уитмен» (“Walt Whitman”). Только в 1881 г. поэма приобретет знакомое читателям название «Песня о себе» (“Song of Myself”) (см.: [Miller 1970: 6]). Трансформация названий этой ключевой для Уитмена поэмы, обращающейся к основным темам его творчества, подчеркивает особое место, которое занимает в ней «американское», неразрывно связанное с личностью поэта.

Уитмен, строя сложный и многослойный образ Америки, выделяет определяющие ее пять измерений, которые появляются во II главе «Начиная с Поманок»: *victory* (победа), *union* (союз), *faith* (вера), *identity* (идентичность), *time* (время):

Victory, union, faith, identity, time,  
The indissoluble compacts, riches, mystery,  
Eternal progress, the kosmos, and the modern reports.

This then is life,  
Here is what has come to the surface after so many throes and convulsions.

Победа, союз, вера, идентичность, время,  
Нерушимые соглашения, богатства, тайна,  
Вечный прогресс, космос и современные открытия.

Это и есть жизнь,  
Вот что вышло на поверхность после стольких мук и конвульсий.  
("Starting from Paumanok", II)<sup>5</sup> [Whitman 2011: 176].

Америка, словно живой организм, возникшая в конвульсиях и путем многих жертв – кровопролитных завоевательных войн и войн за независимость, предстает страной-победительницей, идущей впереди всех остальных стран, вечно развивающейся (*eternal progress*); страной единой веры в прогресс и в американца, движущего страну вперед; страной-авангардом мира, за достижениями которой (*the modern reports*) следит весь остальной мир; страной, где насущной является проблема национальной идентичности; страной, существующей, словно в мифе, вне времени. Америка для Уитмена – страна-загадка (*mystery*), возникшая, казалось бы, чудом; страна, полная богатств (*riches*), которые еще предстоит обнаружить. Америка, бескрайняя и охватывающая собой все, также сравнивается автором с космосом (*the kosmos*),<sup>6</sup> упорядоченной системой, существующей в соответствии с

---

<sup>5</sup> Здесь и далее римской цифрой обозначается номер главы анализируемой поэмы.

<sup>6</sup> Уитмен сохраняет немецкое написание слова «космос» – "kosmos", выстраивая тем самым связь с одноименной работой А. фон Гумбольдта «Космос. Опыт физического мироописания» ("Kosmos – Entwurf Einer Physischen Weltbeschreibung", 1845). А. фон Гумбольдт понимал природу как гармонически упорядоченную систему, «одно великое целое, движимое и одухотворенное внутренними силами» [Humboldt 1864: 9], что, безусловно, было близко Уитмену.

нерушимыми соглашениями (*indissoluble compacts*), неписаными и писаными (Конституцией). Уитмен передает космичность Америки не только на содержательном, но и на формальном уровне: используя синтаксический верлибр, характеризующийся совпадением метрического членения с синтаксическим, поэт усиливает ступенчатое, гармоничное, «правильное» развитие Америки.

Образ становящейся Америки, в реальность которой сложно поверить, приобретает божественные черты:

How curious! how real!  
Underfoot the divine soil, overhead the sun.

Как удивительно! как правдиво!  
Под ногами – божественная земля, над головой – солнце.  
("Starting from Paumanok", II) [там же: 176].

Одну из центральных для своей поэзии идей вечного расширения, развития, во многом базирующуюся на достижениях естественных наук того периода,<sup>7</sup> а также поддерживаемую Р. У. Эмерсоном, Уитмен связывает с образом бескрайней Америки, огромной и еще до конца не освоенной территории (*vast trackless spaces*). Она увеличивается, и по ней бесконечной рекой, будучи у Уитмена словно одной из природных стихий, разливаются бесчисленные «американос», стоящий выше всех остальных народ (*the foremost people*), приносящий с собой новую политику, новое искусство, новую религию, наилучшее мироустройство:

See, vast trackless spaces,  
As in a dream they change, they swiftly fill,  
Countless masses debouch upon them,  
They are now cover'd with the foremost people, arts, institutions, known.

---

<sup>7</sup> В то время в США широкое распространение находят идеи стихийного материализма, что не могло не оказать влияния на мировосприятие Уитмена. Уитмен знакомится с научными текстами по астрономии и видит безграничность вселенной в пространстве и во времени, во всеобщем и беспрестанном движении. Кроме того, Уитмен читает научные труды по геологии, в которых уже в то время выдвигалась эволюционная концепция (что заметно, например, в работах Ч. Лайеля). Все это, как пишет сам Уитмен, стало «перегноем, из которого проросли Листья» [цит. по: Венедиктова 1982: 25–26]. Наука питала его поэзию, была ее опорой, поддержкой и фундаментом, как отмечает поэт (см.: [Whitman 1973: 720]). Влияние возникших в науке эволюционных теорий на творчество Уитмена подчеркивает и К. И. Чуковский – в них поэт, как утверждает литературовед, нашел «опору для своих космических чувств» [Чуковский 1969: 13].

Посмотрите на безграничные пространства,  
Они меняются, как во сне, с огромной скоростью наполняются,  
Бесчисленными массами людей, которые разливаются по ним,  
Теперь это земля самых лучших людей, искусств, институтов.  
("Starting from Paumanok", II) [там же: 177].

Мотивы превосходства американцев и уникальности американской нации, тесно связанные с образом идеальной Америки, находят свое продолжение в XVII главе «Начиная с Поманока»:

...A world primal again, vistas of glory incessant and branching,  
A new race dominating previous ones and grander far, with new contests,  
New politics, new literatures and religions, new inventions and arts.

...Вновь первозданный мир, мечты о славе, бесконечные и разрастающиеся,  
Новая раса, доминирующая над всеми предыдущими и намного более великая, с новыми вызовами,  
Новая политика, новая литература и религия, новые изобретения и искусства.  
("Starting from Paumanok", XVII) [там же: 187].

Американец, оказавшийся на новой земле, полон оптимизма, он жаждет славы и побед (*vistas of glory*), для описания которых поэт использует эпитет *incessant* (*бесконечные*) и природную метафору *branching* (*разрастающиеся*), – побед нескончаемых и приумножающихся, вечно разрастающихся, словно ветви деревьев. Кроме того, сверхдлинные, синтаксически законченные стихи, позволяют поэту еще ярче передать зарождение и расширение Нового Мира по горизонтали континента.

Уитмен восхваляет завоевателей и гордится своими предками, покорившими Америку, совершившими почти невозможное и отбившимися от бывшей метрополии, получив независимость:

Americanos! conquerors! marches humanitarian!  
Foremost! century marches! Libertad! masses!

Americanos! победители! марши гуманистов!  
Передовые! марши века! Свобода! массы!  
("Starting from Paumanok", III) [там же: 177].

Неслучайно для обозначения американцев Уитмен использует испанское слово *americanos*: поэт понимает, что ибероамериканцы, живущие по ту сторону Америки, пережили схожий с североамериканцами опыт, открыв Новый Свет, а потом, как и США, утвердив свою независимость от метрополии. Словом *americanos* Уитмен простираивает «мостик» между двумя Америками и выражает свое восхищение американцем вообще (североамериканцем и латиноамериканцем) – Новым Человеком, смелым и свободным, совершившим невозможное – создавшим Новый американский Мир.

Пришедшие в Америку люди, ставшие американцами, уже не остановятся, теперь они – полноправные хозяева этой бескрайней земли, и им открыты все дороги:<sup>8</sup>

With firm and regular step they wend, they never stop,  
Successions of men, *Americanos*, a hundred millions,  
One generation playing its part and passing on,  
Another generation playing its part and passing on in its turn...

Они идут твердым и равномерным шагом, никогда не останавливаясь,  
Колонны людей, *Americanos*, сто миллионов,  
Поколение исполняет свою роль и уходит,  
За ним другое поколение исполняет свою роль и уходит вослед...  
("Starting from Paumanok", II) [там же].

Эпитеты *firm* (твердый) и *regular* (равномерный), описывающие движение американцев, перечислительная интонация, синтаксически параллельные конструкции ("...One generation playing its part and passing on, / Another generation playing its part and passing on in its turn...") множат американцев и усиливают их бесконечные силу, мощь, готовность идти вперед. Повторы указывают на цикличность времени в мифологической, идеальной Америке поэта, где все повторяется и идет по кругу. Уитмен, чье мировоззрение во многом было сформировано под влиянием философии трансценденталистов, вероятно, подобно

---

<sup>8</sup> Характерный для романтизма мотив пути, странствия, путешествия по «большой дороге» Америки и всего мира находит особенно яркое воплощение в поэме Уитмена «Песня большой дороги» ("Song of the Open Road").

Р. У. Эмерсону, обращался к кругу как символу совершенства и гармонии. Как писал Р. У. Эмерсон в эссе «Круги» (“Circles”, 1841): «... в природе эта первичная фигура [круг] повторяется бесконечно» [Emerson 1904: 301].

Композиционно лирическое «я» в поэтике Уитмена нередко занимает вершинную позицию, поднимаясь над современной ему Америкой, смотря в будущее: “Still the present I raise aloft, still the future of The States I harbinge glad and sublime...” («Я по-прежнему превозношу настоящее, я по-прежнему предвещаю великое и счастливое будущее этим Штатам...») (“Starting from Paumanok”, XVI) [Whitman 2011: 186]. В этом отрывке мы видим образ поэта-провидца (“I harbinger” («я предвещаю»)), безусловно, неотделимого от самого Уитмена, оптимистично настроенного, на что указывают эпитеты *glad* (счастливое) и *sublime* (великое), описывающие будущее страны, и повтор слова *still*, подчеркивающий неизменность позиции лирического героя. Однако Уитмен понимает, что знакомая ему Америка не возникла из ниоткуда: он с любовью и благоговением обращается к аборигенам, населявшим Америку задолго до прихода колонизаторов, подарившим его Родине свои имена, которые поэт перечисляет в XVI главе «Начиная с Поманока»: “...And for the past I pronounce what the air holds of the red Aborigines” («...А ради прошлого я произнесу имена краснокожих Аборигенов, что хранятся в воздухе») (“Starting from Paumanok”, XVI) [там же].

Огромное число различных народов, проживающих на территории Америки (*the woolly-pates* – темнокожие, *the squaw* – индианка), по Уитмену, сделали американцев американцами, включающими в себя все эти народы, что можно увидеть в главе XVI «Песни о себе»: “I am ... One of the Nation of many nations, the smallest the same and the largest the same...” («Я...Представитель Нации, состоящей из многих наций, и величайших, и самых малых...») (“Song of Myself”, XVI) [там же: 203]).

Среди всех образов представителей других рас особенно выделяется образ возницы-негра, представленный в XVIII главе «Песни о себе». Лирический герой восхищается его физической и духовной красотой, ставя его вровень себе, видя в

нем такого же титана и гиганта, как он сам, что еще ярче высвечивается за счет сверхдлинных верлибрических стихов:<sup>9</sup>

His glance is calm and commanding, he tosses the slouch of his hat away from his forehead,  
The sun falls on his crispy hair and mustache, falls on the black of his polish'd and perfect limbs.  
I behold the picturesque giant and love him...

Его взгляд спокойный и повелительный, он заламывает поля шляпы, открывая лоб,  
Лучи солнца падают на его курчавые волосы и усы, на его черные лощеные и прекрасные  
руки и ноги.

Я гляжу на этого живописного гиганта и люблю его...  
("Song of Myself", XVIII) [там же: 198–199].

Американец Уитмена многоликий по природе, и нет ничего лучше этой многоликости: "I resist any thing better than my own diversity" («Я могу противостоять всему, но только не моей многоликости...») ("Song of Myself", XVI) [там же: 204]). В этой же главе также заметно не только разнообразие народов, но и все возрастающее смешение рас в Америке (*the quadroon girl* – на одну четвертую афроамериканка, *the half-breed* – человек смешанной расы), что еще больше усложняет многоуровневый образ американца, созданный поэтом. К тому же американец, появившийся вроде бы совсем недавно, вбирает в себя многовековой опыт европейцев и, беря лучшее из него, строит свою цивилизацию: "...a novice beginning yet experient of myriads of seasons" («...начинающий новичок, несущий в себе опыт мириад веков») ("Song of Myself", XVI) [там же]).

Человек Америки, воздвигая новый мир, стремительно развивающуюся промышленную страну, мчится, словно поезд или, скорее, космический корабль,

---

<sup>9</sup> Схожее живописное описание представителей других рас, проживающих на территории Америки, и восхищение ими лирическим героем можно увидеть, например, в поэме «Спящие» ("The Sleepers") ("...A red squaw came one breakfast-time to the old homestead, / ... Her hair, straight, shiny, coarse, black, profuse, half-envelop'd her face, / Her step was free and elastic, and her voice sounded exquisitely as she spoke..." («...Однажды краснокожая индианка пришла в их старую усадьбу во время завтрака / ... Ее волосы, прямые, блестящие, густые, черные, пышные почти наполовину закрывали ее лицо, / Она ступала свободно и грациозно, а когда она говорила, ее голос был необыкновенен...») [Whitman 2011: 547]) и "Salut Au Monde!" ("...You dim-descended, black, divine-soul'd African, large, fine-headed, nobly-form'd, superbly destin'd, on equal terms with me!..." («...Ты, африканец, спустившийся из темноты, чернокожий, с божественной душой, огромный, с правильным профилем, благородных пропорций, с высоким предназначением, во всем равный мне!...») [там же: 294]).

вперед, что мы видим в «Песне о себе»: “...speeding through space, speeding through heaven and the stars” («...несясь через космос, через небо и звезды» (“Song of Myself”, XXXIII) [там же: 223]). В целом все творчество Уитмена – также и урбанистического поэта, восхвалявшего не только природу и простоту, но прогресс, развитие науки и техники – проникнуто оптимизмом и доверием к жизни, верой в вечное движение вперед и эволюцию: «Усовершенствование – кровь, текущая по телу Вселенной» [The Uncollected Poetry and Prose of Walt Whitman 1921: 79], – пишет поэт. Идею прогресса, вечного усовершенствования продвигал в своих работах и Р. У. Эмерсон, однако, если Р. У. Эмерсон видит корень эволюции в Душе, для Уитмена она проистекает из единения духовного и материального (см.: [Allen 1975: 351]).

В поэтическом мире Уитмена Америка движется вперед и вперед, она будто бы переживает Золотой век и уже достигла апогея своего развития, что подчеркивается синтаксически параллельными стихами, каждый из которых в приведенном ниже отрывке заканчивается эпифорой *now*, выделяющей важность в поэтической системе Уитмена настоящего:

There was never any more inception than there is now,  
 Nor any more youth or age than there is now,  
 And will never be any more perfection than there is now,  
 Nor any more heaven or hell than there is now.

Никогда еще не было такого начала, как здесь и сейчас,  
 Ни такой юности, ни такой старости, как здесь и сейчас,  
 Никогда не будет таких совершенств, как здесь и сейчас,  
 Ни такого рая, ни такого ада, как здесь и сейчас.  
 (“Song of Myself”, III) [Whitman 2011: 190].

Двери идеальной Америки Уитмена открыты всем и, кажется, она готова впитать в себя весь мир, бесконечно расширяясь: “Pleas’d with the native and pleas’d with the foreign pleas’d with the new and old” («Доволен родным и доволен чужим, доволен новым и старым» (“Song of Myself”, XXXIII) [там же: 222]). Идея вечного расширения появляется и в XVII главе «Начиная с Поманока», где поэт обращается

к античному топосу возникновения мира из хаоса: Америка зарождается, словно из первозданного вихря, расширяясь и находясь в вечном движении вперед:

Expanding and swift, henceforth,  
Elements, breeds, adjustments, turbulent, quick and audacious...

Отныне все расширяется и стремительно движется,  
Стихии, поколения, навыки – все в бурном, быстром и дерзком вихре...  
("Starting from Paumanok", XVII) [там же: 186–187].

Опираясь на Америку реальную, поэт выходит на космический уровень, превращая Америку в бытийную субстанцию, в *бытие вообще* для человека вообще. Часто границы между общим и конкретным в поэтике Уитмена становятся неразличимыми, и кажется, что весь мир – это Америка, и все люди – американцы; другой мир существует, но он не господствует, не доминирует. Бытие-Америка гармонично, синкретично, это бытие находится в вечном развитии и становлении, являя собой вечно эволюционирующий, наполненный нескончаемыми жизненными силами – витальностью – «космос». Трижды повторяя в приведенном ниже отрывке слово *urge* и составляя стих исключительно из него и двух повторяющихся союзов *and*, поэт будто бы поторапливает рождающуюся у него на глазах Америку как можно скорее развиваться:

Urge and urge and urge,  
Always the procreant urge of the world.

Еще, еще и еще,  
Вечное стремление мира рождать.  
("Song of Myself", III) [там же: 190].

Только это развитие, – и в этом заметно противоречие, определяющее образ Америки Уитмена, – скорее, происходит по кругу, то есть его нельзя назвать полноценным развитием: время в этом бытии, как и в мифе, циклично, все снова и снова повторяется, что усиливается повтором слова *always*, стоящего не только на начальной позиции стиха, но и предваряющего каждое последующее перечисление составляющих этого круговорота:

...always substance and increase, always sex,  
Always a knit of identity, always distinction, always a breed of life.

...вечно материя и рост, вечно секс,  
Вечно ткань из различий и тождеств, вечно зарождение жизни.  
("Song of Myself", III) [там же].

Это и другие противоречия (Америка, достигшая максимальной точки развития – Америка развивающаяся, Америка, идущая по кругу – Америка прогрессирующая, движущаяся вперед) вписываются в рамки художественного замысла поэта, уравнивающего все возникающие оппозиции и создающего тем самым более сложный и наполненный образ Америки:

I find one side a balance and the antipodal side a balance,  
Soft doctrine as steady help as stable doctrine...

Я знаю, что эта сторона в равновесии и противоположная сторона в равновесии,  
Мягкая доктрина может помочь в той же степени, что и жесткая доктрина...  
("Song of Myself", XXII) [там же: 209].

Do I contradict myself?  
Very well then I contradict myself,  
(I am large, I contain multitudes.)

Я противоречу себе?  
Ну что же, значит я противоречу себе,  
(Я огромен, я заключаю в себе множество людей.)  
("Song of Myself", LI) [там же: 246].

В бытии, построенном Уитменом, все сосуществует, все взаимосвязано, оно представлено во всей его тотальности и в то же время оно неокончательно, как и сам творческий субъект: "...I too am of one phase and of all phases" («...Я тоже нахожусь на одной стадии и на всех стадиях» ("Song of Myself", XXII) [там же: 208]). Образ бытия-Америки – центр космической модели, созданной поэтом, объединяет собой все основные образы, темы, проблемы и мотивы поэтики Уитмена, являясь сложным конструктом, загадкой загадок, разгадать которую, как и понять свое «я» до конца, невозможно: "...the puzzle of puzzles, / And that we call

Bein” («...загадка загадок, / Которую мы называем Бытие» (“Song of Myself”, XXVI) [там же: 215]).

Высшей ценностью в поэтическом универсуме Уитмена является человек. «Меняется вся картина, меняется соотношение позиций: на первый план выходит человек – естественный, совершенный, Душа, Судия, обычный Человек выступает вперед и возносится над всеми», – пишет сам Уитмен, анализируя свои работы [Walt Whitman’s Workshop 1964: 43]. Эти перемены были вполне закономерны: в конце XVIII – начале XIX в., в период динамических исторических изменений, второй глобальной революции (начинается преодоление механистической картины мира, развиваются частные науки, в биологии и геологии возникают эволюционные идеи [Степин 1989: 13], в астрономии впервые выявляется строение Вселенной), стереотипы, на которые опирались философские, научные, нравственные и социальные представления о мироустройстве, разрушаются [Спивак 2005: 67], и, таким образом, мысль концептуализируется, а человек, который раньше был лишь «ничтожной подробностью в Космосе» [Вернадский 1931: 404], снова выдвигается на первый план, становится «хозяином материи, времени, пространства» [Спивак 2005: 81]. В этот период человек начинает ощущать заложенные в нем мощные созидательные возможности и чувствует себя субъектом социального и исторического творчества. Так и Уитмен, воспевая себя, подобно У. Шекспиру, поет славу человеку как «венцу творения».

После того как человек помещается в центр Вселенной, в ней уже, закономерно, нет места Богу. Уитмен пишет: «...до настоящего момента вся идея Бога, в течение тысячелетий существовавшая в мировых религиях ... не без причины исчезает» [Walt Whitman’s Workshop 1964: 43]. Несмотря на то что в приведенном ниже отрывке слово *God* повторяется пять раз, что указывает на его кажущееся могущество, последний стих фрагмента заканчивается ударным словом *myself*, что усиливает важность в поэтической вселенной Уитмена человека, микрокосма, божественного по своей природе:

And I say to mankind, Be not curious about God,  
For I who am curious about each am not curious about God,

(No array of terms can say how much I am at peace about God and about death.)

I hear and behold God in every object, yet understand God not in the least,  
Nor do I understand who there can be more wonderful than myself.

И я говорю всем людям: не интересуйтесь Богом,  
Даже мне, кому интересен каждый, не интересен Бог,  
(Никакими словами не объяснить, как мало меня тревожат Бог и смерть.)

Я слышу и вижу Бога в каждой вещи, но совсем не понимаю его,  
И еще я не понимаю, кто может быть более чудесным, чем я сам.  
("Song of Myself", XLVIII) [Whitman 2011: 244].

Думается, что на такое понимание сущности человека не могла не повлиять квакерская концепция «внутреннего света» (Inner Light), признававшая присутствие Бога, как говорил известный проповедник, друг отца Уитмена Э. Хикс, «в каждом человеке и в каждой травинке» [цит. по: Templin 1970: 169], а также концепция Сверхдуши Р. У. Эмерсона – идея мировой души, Бога, разлитого в природе. Однако Уитмен не был по-настоящему пантеистом и мистиком и воспевал не слияние с Богом, не его поиск, а единение человека с другими людьми и со всем миром. Бескрайнее лирическое «я» Уитмена видит себя в каждом человеке планеты: "In all people I see myself, none more and not one a barley-corn less" («Во всех людях я вижу себя, ни один из них не больше меня и не меньше меня даже на ячменное зерно» ("Song of Myself", XX) [Whitman 2011: 206]). Оно бесконечно расширяется, охватывая собой всё и становится причастным ко множеству вещей и явлений в мире:<sup>10</sup>

...my elbows rest in sea-gaps,  
I skirt sierras, my palms cover continents,

---

<sup>10</sup> Такое мироощущение также оказывается ярко явленным, например, в поэме Уитмена "Salut au Monde", в которой лирический герой обнимает собой весь земной шар, сливая всех людей планеты ("Within me latitude widens, longitude lengthens..." («Внутри меня широта расширяется, долгота удлиняется...» [Whitman 2011: 287]), в поэме «На Бруклинском перевозе» ("Crossing Brooklyn Ferry"), в которой поэт ведет интимный диалог с людьми со всего мира, со своими современниками и теми, кто придет после него, подчеркивая свое вечное присутствие рядом с ними ("...I am with you, you men and women of a generation, or ever so many generations hence..." («...Я с вами, мужчины и женщины моего поколения и множества поколений грядущих» [там же: 308]), а также в поэме «Путешествие в Индию» ("Passage to India"), где поэт призывает к духовному единению всех людей, живущих на земле ("O my brave soul! / O farther farther sail!" («О, моя храбрая душа! / Плыви все дальше и дальше!» [там же: 540])).

I am afoot with my vision.

...мои локти покоятся в морских пучинах,  
Я обнимаю съерры, мои ладони покрывают континенты,  
Я шагаю и все вокруг вижу.  
("Song of Myself", XXXIII) [там же: 219].

Несмотря на то что человек у Уитмена, с одной стороны, – человек вообще как воплощение его родовых качеств, Уитмен в первую очередь пишет об американце. То же самое можно сказать и о лирическом «я» поэта: несмотря на то что оно максимально обобщено и выступает, по мнению И. Никитиной, как некое «сверхлицо», выражение подлинной сути человеческого бытия» [Никитина 2012: 40], и существует вне времени и пространства (как в мифе), включая в себя все бытие, оно никогда не оторвано от Америки. Уолт Уитмен не просто человек вообще, он в первую очередь сын Манхэттена: "Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son..." («Уолт Уитмен, космос, сын Манхэттена...») ("Song of Myself", XXIV) [Whitman 2011: 210]. Неслучайно Уитмен рассматривает Манхэттен, или Манна-хату ("...Dweller in Mannahatta my city..." («...Житель Манна-хаты моего города...») ("Starting from Paumanok", I) [там же: 176]), а также Поманок (а не Лонг-Айленд) местом своего рождения: именно на индейской почве выросла американская нация.

Онтологические проблемы, ставящиеся в поэзии Уитмена, универсальны и, кажется, знакомы каждому: "To be in any form, what is it? / (Round and round we go, all of us, and ever come back thither)" («Существовать в любом обличье, каково это? / (Мы ходим кругами, все мы, и вечно возвращаемся назад)» ("Song of Myself", XXVII) [там же: 215]), "And what is reason? and what is love? and what is life?" («И что есть разум? и что есть любовь? и что есть жизнь?» ("Song of Myself", XLII) [там же: 236]), "What is a man anyhow?" («И что есть человек, так или иначе?» ("Song of Myself", XX) [там же: 206]). Этими вопросами задавались и американцы того времени, чувствующие себя гражданами нового становящегося мира и ощущающие нужду в самоопределении, в твердой почве под ногами, фундаменте: "what am I? what are you?" («кто я? кто ты?» ("Song of Myself", XX) [там же]).

В центр своего творчества Уитмен ставит главную для него проблему: что это значит – быть американцем?

The friendly and flowing savage who is he?  
Is he waiting for civilization, or past it and mastering it?

Дружелюбный и мягкий дикарь – кто он?  
Ждет ли он цивилизации или уже превзошел ее и теперь господствует над ней?  
("Song of Myself", XXXVIII) [там же: 231].

В образе дикаря (*savage*) просвечивает двойственная природа американцев: американцы воспринимаются дикарями, истребившими индейцев, забравшими себе их земли; также американец может ощущать себя дикарем по сравнению с жителями цивилизованной Европы, из которой от перебрался в девственные земли Америки, вынужденный участвовать в войнах, чтобы выжить, и осваивать неизведанные земли, преодолевая фронтир, границу между «цивилизацией» и «дикостью», заново организуя хозяйство и возводя города – начав, по сути, с чистого листа, строя новый мир.

С возникновением Америки людям была предоставлена еще одна попытка создать рай на земле, мир снова стал первозданным ("a world primal again" («вновь первозданный мир»)) ("Starting from Paumanok", XVII) [там же: 187]); однако долго этот рай нетронутым сохранить не удалось. Сквозь Америку идеальную и желаемую в поэзии Уитмена видна Америка реальная, земная с ее уродливым миропорядком, разрушающими человека войнами, лживыми законами, которые сковывают человека:

...Many sweating, ploughing, thrashing, and then the chaff for payment receiving,  
A few idly owning, and they the wheat continually claiming.

...Большинство обливается потом, пашет, молотит и за работу получает мякину,  
Меньшинство без усилий в достатке и постоянно требует у них пшеницу.  
("Song of Myself", XLII) [там же: 235].

Самое страшное, что может произойти с человеком, по Уитмену, – это война, поскольку именно война истребляет, расчленяет священное – человеческое тело

(что можно увидеть, например, в главе XXXVI «Песни о себе» – кульминации последствий военных действий).

Уитмен, еще больше разочарованный после Гражданской войны 1861–1865 гг. в политике и в современном ему обществе, в эссе «Демократические дали» пишет следующее: «...общество в этих штатах гнилое, покрытое язвами, незрелое, полное суеверий <...> Во всех наших начинаниях либо отсутствует, либо сильно ослаблен или недоразвит самый важный элемент, хребет, который поддерживает любое государство или любого человека – нравственное сознание» [Whitman 1964б: 369]. Несмотря на то что, как заключает поэт, «должен сказать, демократия нашего Нового Мира ... обернулась почти полной неудачей» [там же: 370], Уитмен продолжал поддерживать принципы «американизма».

Признавая дидактическую функцию искусства, Уитмен верит в то, что одна из задач литературы – еще больше сплотить людей, дать им единые общественные и этические идеалы, быть для граждан страны образцом нравственности, способным противостоять моральному разложению (см.: [Allen 1975: 131]). По Уитмену, для достижения настоящего прогресса в стране должны преобладать великие Человеческие Личности (Personalities), которым не чужды основные морально-этические принципы – такие люди соответствовали бы великой стране: «Есть ли у нас великая нравственная и религиозная культура – единственное оправдание материальной культуры?» [Whitman 1964б: 371]. Лирический герой Уитмена берется за воспитание американца, помогая тем самым Америке стать по-настоящему идеальной:

I am the teacher of athletes,  
He that by me spreads a wider breast than my own proves the width of my own...

Я учитель атлетов,  
Тот, у кого грудь после моих наставлений станет шире, чем моя, докажет, что и моя широка...  
("Song of Myself", XLVII) [Whitman 2011: 242].

Но кто же готов стать «атлетом», человеком, достойным Нового Мира? Находясь под влиянием идей просветителей, прежде всего Т. Джефферсона и

Т. Пейна, яростно выступающих против феодализма, выражающих интересы народа («Я не из тех, кто боится народа ... От народа, а не от богачей зависит сохранение нашей свободы», – писал Т. Джефферсон [цит. по: Американские просветители 1968: 59]), а также романтиков (в первую очередь Р. У. Эмерсона, провозгласившего ценность человеческой личности своей концепцией «доверия к себе», предполагавшей избранничество, уникальность каждого человека, веру в его способности), будущее Америки Уитмен видел в обычном американце, «незапятнанном нездоровыми безумствами, которые мы видим» [Walt Whitman's Workshop 1964: 57], выражающем собственно американский дух.

Уитмен «активен, полон сил, полон решимости сделать людей радостней и счастливей. Уитменом движет любовь к человеку, любовь непрестанная, неутомимая, могущественная», – пишет М.О. Мендельсон [Мендельсон 1965: 62]. Любовь к человеку, действительно, – одно из главных измерений поэзии Уитмена, определяющее пафос его стихотворений и поэм. Уитмен любит каждого человека, каждую женщину и каждого мужчину, каждую американку и каждого американца. Для того чтобы стать ближе к народу, лирическое «я» поэта сливается с ним, перевоплощаясь в него, как Протей, и проживает жизнь каждого американца. Это можно увидеть, например, в главе XVI «Песни о себе»: лирическое «я» предстает в виде молодого и старика, матери и отца, мужчины и ребенка, северянина и южанина, янки и кентуккийца... Готовый поставить себя на место любого, в этой главе лирический герой становится и представителем разных профессий и социальных слоев:

Of every hue and caste am I, of every rank and religion,  
A farmer, mechanic, artist, gentleman, sailor, quaker,  
Prisoner, fancy-man, rowdy, lawyer, physician, priest.

Я всех цветов и всех каст, всех рангов и вер,  
Фермер, механик, художник, джентльмен, моряк, квакер,  
Заключенный, сутенер, буян, юрист, врач, священник.  
("Song of Myself", XVI) [Whitman 2011: 204].

Также в главе XXXIII лирическое «я» становится то шкипером, то измученным рабом, то раненым, то «раздавленным» (*mash'd*) пожарным,

погребенным под обломками, то артиллеристом, участвующим в войне, то ведьмой, сожжённой на костре...: “And of these one and all I weave the song of myself” («И из них изо всех и из каждого я тку эту песнь о себе» (“Song of Myself”, XV) [Whitman 2011: 203]).

Лирический герой Уитмена готов не только стать каждым американцем, но и воспринять на себя все его грехи и страдания, становясь распятым Иисусом Христом:

That I could forget the mockers and insults!  
That I could forget the trickling tears and the blows of the bludgeons and hammers!  
That I could look with a separate look on my own crucifixion and bloody crowning.

Как же я мог забыть про насмешников и их оскорбления!  
Как же я мог забыть про бегущие слезы и удары дубин и молотков!  
Как же я мог смотреть равнодушно на собственное распятие и кровавое коронование.  
 (“Song of Myself”, XXXVIII) [там же: 231].

Идентифицируя лирического героя со всеми людьми Америки, Уитмен тем самым говорит о том, что каждый американец – Иисус, сострадательный, невинный, избранный, имеющий нелегкую судьбу и в то же время не прощающий унижения.

Больше всего простым американцам, идущим тернистым путем, поэт желает свободы. Ведомые мечтой о свободе приплыли к берегам Америки пуритане, затем под лозунгом свободы проходила Война за независимость, развивалось аболиционистское движение, осваивался Запад. “Libertad! masses!” («Свобода! массы!») (“Starting from Paumanok”, III) [там же: 177]) – слова, буквально грохочущие во всей поэзии Уитмена. В понимание свободы Уитменом заложены события американской реальности, однако она осознается им более глобально: свободен всякий человек, и отвечать он должен только перед Природой и Богом: «Я хочу внушить молодым людям такое чувство собственного достоинства, чтобы они никогда не знали, каково это – находиться среди тех, кто выше их», – пишет поэт [Walt Whitman’s Workshop 1964: 55].

Общество свободных и равных друг другу людей, по Уитмену, – демократическое общество. Действительно, один из столпов, на которых зиждется мировоззрение поэта, – вера в демократию: “One’s-self I sing, a simple separate person, / Yet utter the word Democratic, the word En-Masse” («Одного я пою, всякую простую отдельную личность, / И все же Демократическое слово твержу, слово “En-Masse”») («Одного я пою» (“One’s-Self I Sing”) [Whitman 2011: 165]). С уитменовской демократией связан не только мотив свободы, но и мотив равенства – того, без чего человек, по мнению поэта, не может существовать: “I will accept nothing which all cannot have their counterpart of on the same terms” («Я не приму ничего, что досталось бы не каждому на тех же условиях» (“Song of Myself”, XXIV) [там же: 211]). Равенство во всех пониманиях: равенство в любви во всех ее проявлениях, равенство мужчины и женщины, белого и темнокожего, раба и свободного человека, богатого и бедного, что достигает апогея в другой поэме Уитмена, «Песня разных профессий» (“A Song for Occupations”):

Offspring of ignorant and poor, boys apprenticed to trades,  
Young fellows working on farms and old fellows working on farms,  
Sailor-men, merchant-men, coasters, immigrants,  
All these I see...

Дети неграмотных бедняков, мальчишки-подмастерья,  
Работники молодые на фермах и работники старые на фермах,  
Моряки, торговцы, каботажники, иммигранты,  
Всех их я вижу...  
[Там же: 357].

В конечном итоге Уитмен приходит к выводу о том, что человек может развиваться и быть по-настоящему свободным, только если он соединится с природой. Однако поэт, безусловно, осознает, что человеческому обществу далеко до идеального мира животных, единственных в этом мире существ, полностью свободных и по-настоящему счастливых, что усиливается анафорами *they do not* и *no one*:

I think I could turn and live with animals, they are so placid and self-contain'd,  
I stand and look at them long and long.

They do not sweat and whine about their condition,  
 They do not lie awake in the dark and weep for their sins,  
 They do not make me sick discussing their duty to God,  
 Not one is dissatisfied, not one is demented with the mania of owning things,  
 Not one kneels to another, nor to his kind that lived thousands of years ago,  
 Not one is respectable or unhappy over the whole earth.

Я думаю, я мог бы жить с животными, они такие спокойные и самодостаточные,  
 Я стою и смотрю на них долго-долго.  
 Они не переживают за свой удел и не жалуются на него,  
 Они не лежат ночами без сна, рыдая из-за своих грехов,  
 Они не изводят меня, обсуждая свой долг перед Богом,  
 Никто не недоволен, никто не одержим желанием владеть вещами,  
 Никто не преклоняется перед другим, даже перед тем, кто жил тысячу лет до них,  
 Нет для них уважаемых или несчастных на всей земле.  
 (“Song of Myself”, XXXII) [там же: 218].

Единение с природой проповедовали и трансценденталисты. Однако Уитмен и Р. У. Эмерсон такое единение осознавали, безусловно, по-разному: в творчестве Р. У. Эмерсона мир, окружающий человека, терял объективность, превращаясь в «тень души» [Венедиктова 1982: 34], в то время как у Уитмена материальное и духовное равноправны, и одно зависит от другого.

По Уитмену, человек должен соединиться не только с природой, но и с другим человеком, и лирическое «я» поэта представлено прежде всего товарищем других людей – в чем заметно следование Новозаветному учению о братстве всех людей: “I am not an earth nor an adjunct of an earth, I am the mate and companion of people” («Я не Земля и не спутник Земли, я собрат и товарищ людей») (“Song of Myself”, VII) [Whitman 2011: 194]), “And that all the men ever born are also my brothers, and the women my sisters and lovers...” («И все когда-либо рожденные мужчины – мои братья, и все женщины – мои сестры и любовницы») (“Song of Myself”, V) [там же: 192]). Как считает Т. Д. Венедиктова, живя в условиях фронта, американец остро нуждался в товарище, энергичном, сильном человеке, способном на великие свершения [Венедиктова 2003: 123]. Это единение, переходящее у Уитмена, скорее, в любовь, он сам называл заимствованным им из френологии понятием “adhesiveness”, под которым он понимал «связь между мужчинами, более сильную, чем обычная дружба» [цит. по: Asselineau 1999б: 115].

Лирическое «я» стремится к единению не только с мужчинами, но и с женщинами, с человеком. Именно любовь к другому объединяет, являясь фундаментом, на котором держится Новый Мир Уитмена, также именно она открывает путь в глубины бытия, позволяя творческому субъекту познавать мир. Однако процесс познания у Уитмена чувственно-мистический, что мы видим, например, в V главе «Песни о себе», где, как замечает Т. Д. Венедиктова, Уитмен использует метафору познания (в библейском понимании) как любовного единения [Венедиктова 2003: 95]: возлюбленная лирического «я» материализуется из его души, и в их соединении рождается истина. Любовь, таким образом, становится в поэтике Уитмена гносеологическим фактором и придает жизни бытийственный, онтологический смысл: “And I know that ... a kelson of the creation is love...” («И я знаю, что ... кильсон, на котором держится все сущее, – любовь») (“Song of Myself”, V) [Whitman 2011: 192]).

Своей поэзией Уитмен проповедует не только единение людей – он диалектически сплавляет материальное и духовное, природное и социальное: “I am the poet of the Body and I am the poet of the Soul” («Я поэт Тела и я поэт Души») (*Song of Myself*, XXI) [там же: 207]), “I have said that the soul is not more than the body, / And I have said that the body is not more than the soul” («Я сказал, что душа не больше, чем тело, / И я сказал, что тело не больше, чем душа») (“Song of Myself”, XLVIII) [там же: 244]). Идея единства мира, человека с другими людьми, природой, Вселенной, космосом является доминантой творчества поэта. Только такой полноценный, сложный, обладающий индивидуальностью и слитный с другими людьми и множеством вещей человек (Уитмен называл это «общностью в обособленности») (“completeness in separatism”) [Whitman 1964б: 374]), может быть гражданином Нового Мира, «великой идеальной нации будущего, нации единых тела и души» [там же: 460–461].

Уитмен, новый Адам, поэт «границы», осваивающий «райский сад» Америки (“...I, chanter of Adamic songs, / Through the new garden the West...” («...Я, певец Адамовых песен, / Иду по новому саду, Западу...») («Век за веком снова и снова возвращаясь») (“Ages and Ages Returning at Intervals”, 1867) [там же: 264]), создает

новую американскую литературу и участвует в творении новой американской реальности. Библейский образ Адама не появляется ни в «Песне о себе», ни в «Начиная с Поманока», однако он подразумевается: Уитмен, будучи поэтом-материалистом, использует прием «каталогизации», или «инвентаризации», позволяя лирическому субъекту заново назвать и тем самым воссоздать мир в его множественности и одновременно раздвинуть границы бытия, наполняя его Америку жизненными и реалистичными образами. Это можно увидеть, например, в главах XV, XVI, XXXIII, XXXVI, XLI, XLII «Песни о себе» и в главах XIV, XVI, XVIII «Начиная с Поманока».

Однако, безусловно, эта библейская аллюзия связана не только с лирическим «я» поэта: Адам – каждый американец, воздвигающий города,двигающий прогресс, идущий на Запад и осваивающий новую землю, сдвигающий фронтир, и вместе с поэтом создающий Америку.

В приведенном выше отрывке мы видим одну из ключевых проблем поэзии Уитмена, повсеместно просвечивающую в его творчестве и связанную с американским, – проблему ощущения себя поэтом *всей* Америки. Так, например, в следующих строках лирическое «я» предстает ориентиром, ведущим американцев. Поэт будет указывать им путь вперед даже сквозь века, и взгляды будущих американцев будут устремлены на него:

With faces turn'd sideways or backward towards me to listen,  
With eyes retrospective towards me

Их лица смотрят в сторону или назад, на меня, чтобы слышать,  
Их глаза обращены назад на меня.  
("Starting from Paumanok", II) [там же: 177].

Возможно, в Адаме, слагающем американский эпос, и кроется ответ на вопрос: кто же он – настоящий американец? «Из всех наций, существовавших когда-либо на Земле, пожалуй, только американцы обладают наиболее поэтической натурой. Соединенные Штаты сами по себе – по-настоящему величайшая из поэм», – пишет Уитмен в предисловии к первому изданию «Листьев травы» [там

же: 5]. Настоящий американец, по Уитмену, – человек, строящий Новый Мир, человек «особенный, имеющий связь с космосом, творческий, заряженный Бесконечностью» [Whitman 1964б: 376], поэт со своим уникальным, не похожим ни на какой другой голосом, что мы и видим в «Листьях травы». Эта книга, написанная свободным, взросшим на древнем эпосе стихом, близким к прозе, но тем не менее мелодичным, имеющая естественный, свободный, раскованный, гибкий ритм, способный передать сложную природу Америки и американца, действительно, является воплощением американского духа.

Резюмируя все, что было сказано выше о природе истинного американца, подчеркнем: американец в творчестве Уитмена – «бесконечно гордый, независимый ... Он не признает ничего, кроме равенства в свободе» [The Uncollected Poetry and Prose of Walt Whitman 1921: 63], это «огромный, здоровый, совершенный Человек» [Walt Whitman's Workshop 1964: 136], Человек с большой буквы.

Тематика и проблематика «Начиная с Поманока» и «Песни о себе» Уитмена, а также мотивы и образы, в них появляющиеся и рассмотренные нами, связанные с «американским», лежащим в основе национального сознания американцев, пронизывают все произведения Уитмена, являясь неотъемлемой частью его поэзии. Осуществленный нами конкретный поэтологический анализ поэм позволил значительно углубить и эстетически уточнить выводы предыдущих исследователей поэзии Уитмена. Так, поэту свойственен космизм мироощущения: строя свой бесконечный, синкретичный, ступенчато движущийся космос, что особенно ярко проявляется в использовании поэтом синтаксического верлибра и многочисленных синтаксических повторов, упорядочивающих этот универсум, в его центр Уитмен помещает Америку.

В поэзии Уитмена сливаются образы Америки реальной и Америки идеальной, мифологической, надысторической, эпической, Америки-бытийной субстанции, и последняя в творчестве поэта доминирует. Поэтически осваивая Америку, Уитмен также придает ей величественность и мощь, обращаясь к образу распятого Иисуса Христа, библейским мотивам братства всех людей,

познания мира с помощью любовного слияния с ним, создания нового мира и его названия, что на формальном уровне проявляется в использовании приема «каталогизации».

Одна из центральных проблем, ставящихся в анализируемых поэмах, а также в поэтике Уитмена в целом, – ощущение себя американцем и ощущение себя поэтом. Образ американца так же, как и образ Америки, выходит на обобщенный уровень: американец предстает Человеком вообще, при этом он не теряет свои индивидуальные черты.

Образ американца, передово мыслящего гражданина Нового демократического Мира, у Уитмена – многоликий, сложный, становящийся, незавершенный. Американцы в поэзии Уитмена представлены как лучшая и лидирующая нация, нация свободных людей, стремящихся к равенству, идущих вперед и добивающихся успеха, за ними – будущее Америки. Уитмен определил устойчивые качества национального характера американцев: это нация людей энергичных, независимых, гордых, изобретательных, творческих, поэтов, творящих новый свободный мир, мир, в котором все едино и слитно: люди, природа, космос, Вселенная.

### **1.5. Топор как символ Америки – самобытной и неевропейской**

С «американским» в творчестве Уитмена неразрывно связано одновременно отталкивание и противопоставление «американского» всему «европейскому». Эта диалектика ярче всего явлена в одной из центральных поэм Уитмена «Песня о топоре» (см. об этом: [Погадаева 2024]).

Поэма «Песня о топоре» (“Song of the Broad-Axe”, 1856, 1881) впервые была опубликована в 1856 г. под названием “Broad-Axe Poem” и получила свое настоящее имя в 1867 г. «Песня о топоре» не раз переписывалась поэтом, в результате чего в последней своей редакции она, по словам А. Х. Розенфельда, стала «слишком запутанной мешаниной [тем и проблем], не позволяющей в одной работе проанализировать все ее аспекты» [Rosenfeld 1968: 354]. Действительно, ученые,

посвящающие работы «Песне о топоре», анализировали совершенно разные аспекты произведения: так, М. О. Мендельсон, рассматривая, скорее, политические, а не эстетические аспекты поэмы, видит в ней призыв к мятежу, борьбе за «правое дело», каранию всех неправых. Как утверждает исследователь, американцы обретут величие только тогда, когда они будут развиты духовно и полностью свободны от гнета (см.: [Мендельсон 1965: 156; 160]). Как отмечает Т. Д. Венедиктова, центральным в «Песне о топоре» является творческое начало: Уитмен любит Человеком Строящим, строящим в широком смысле и в первую очередь формирующим самого себя. Высший результат такого строительства, по Т. Д. Венедиктовой, – Демократия, «мудрый закон “космоса”, воплощенный в человеческом общежитии» [Венедиктова 1982: 70–72]. Дж. Э. Миллер рассматривает топор с религиозной точки зрения как «сложный символ, олицетворяющий одновременно индивидуальность и равенство, разобщенность и сплоченность, личность и народ», участвующий в поэме в разворачивании идеи «мистической эволюции» (“mystic evolution”) Америки [Miller 1970: 90]. А. Х. Розенфельд анализирует поэму с точки зрения психоанализа З. Фрейда: по мнению ученого, образ топора в поэме связывается в первую очередь с идеей любовного единения мужчин (adhesiveness), что и является воплощением Америки (см.: [Rosenfeld 1968]). Несмотря на то что «Песня топоре» была написана почти два века назад, она до сих пор до конца не исследована и ранее комплексно не изучалась с точки зрения онтологических основ «американского».

Уже в первой главе поэмы Уитмен намекает на то, что топор – не просто образ, в сознании американцев он, скорее, является сложным, наполненным множеством смыслов символом – “long varied train of an emblem” («длинный ряд единого символа» [Whitman 2011: 331]). В первую очередь, символом Америки. Идея поэмы долго продумывалась Уитменом, что можно заметить в его заметках, сделанных еще до публикации первого издания «Листьев травы» 1855 г., где Уитмен ставит себе следующую задачу: «Сделать его [топор] символом Америки, способным заменить орла» [Notes and Fragments 1899: 33]. Таким образом, как видно, авторская интенция Уитмена – сознательно создать новый более точно

выражающий истинную природу американцев символ Америки, наполнив его своими мировоззренческими установками.

Перейдем непосредственно к анализу исследуемой поэмы. Что касается лирической композиции «Песни о топоре», она построена на развитии и трансформации тематического образа топора и представляет собой композицию градации. Поэма разделена на двенадцать глав, каждая из которых является новой ступенью в развитии центрального образа. Сюжетное построение поэмы подчиняется лирической композиции: в ней можно выделить две части, эмпирическую и обобщающую, философскую. Эмпирическая часть начинается поэму (главы I–II), затем на протяжении всех остальных глав эмпирическая и обобщающая части перемежаются, причем серия обобщений, впервые в поэме возникающая в конце третьей главы, на протяжении всего произведения нарастает в своей значительности. С каждой главой лирическое напряжение усиливается и в итоге заканчивается смысловым толчком, пуантом, обобщающим все философские размышления о топоре и его связи с образом Америки. Приводимые Уитменом эмпирические факты и подробности не столько излагаются, сколько «излучаются» переживающим субъектом. Сюжет, таким образом, разворачивается отраженно, через переживания лирического «я».

В первом строфоиде<sup>11</sup> первой главы, являющимся лирическим зачином поэмы, образ топора олицетворяется, на что указывают эпитеты *shapely* (*привлекательный*, обычно о теле), *naked* (*обнаженный*), *wan* (*бледный и уставший*, обычно о лице), а также персонифицирующие метафоры, оживляющие топор: “head from the mother’s bowels drawn” («голова из утробы матери извлечена» [Whitman 2011: 330]), “wooded flesh and metal bone” («деревянная плоть и металлическая кость» [там же]), “limb only one and lip only one” («конечность одна и губа одна» [там же]) – первая сравнивает топор с ребенком, появившимся из утробы матери, остальные указывают на то, что топор обладает человеческими органами – плотью,

---

<sup>11</sup> Напомним, что под строфоидом понимают графически выделенные поэтом группы стихов, напоминающие строфы в стихотворных строфических произведениях или абзацы в прозе (см., например: [Гаспаров 2001: 192]).

костью, конечностью и губой. С помощью метафоры *organ*, имеющей двойственное значение, «óрган» и «оргáн», Уитмен еще больше усложняет природу образа топора, сравнивая его одновременно с человеческим органом и с музыкальным инструментом. Также уже в первом строфоиде вводится тема слитности топора с природой, его неотделимости от нее – металлическая часть с помощью метафоры *gray-blue leaf* (*серо-голубой лист*) окрашивается в серо-голубой цвет и приобретает природную форму листа, а рукоять связывается с одним из центральных образов поэмы – образом дерева, извлекаемым из метонимии “from a little seed sown” («из маленького посаженного семени» [там же]), где *seed sown* (*посаженное семя*) означает уже свое конечное состояние – дерево. Один из центральных образов поэмы, образ дерева, наряду с образом металла (двумя материалами, из которых сделан топор) определяет появление всех других деревянно-металлических образов, составляющих ассоциативный фон, придающий необычайную смысловую емкость и глубину лирическому образу Америки, символом которой в этой поэме выступает топор.

Кроме того, в первой главе Уитмен использует синестезию, под которой вслед за Т. Э. Никитиной мы понимаем «явление восприятия, когда совмещаются ощущения разных органов чувств» [Никитина 2015]. Образ топора, создаваемый Уитменом, пробуждает межчувственное воображение реципиента, апеллируя к зрению (цветовой эпитет *gray-blue*, эпитеты *shapely*, *naked*, *wan*, *strong*, относящиеся к форме и облику топора), осязанию (*wooded flesh*, *metal bone*), слуху (*dabs of music* (*удары музыки*), “fingers of the organist skipping staccato over the keys of the great organ” («пальцы органиста, выстукивающего стаккато на клавишах большого органа» [Whitman 2011: 331]), вызывающие звуковые ассоциации прерывистого, повторяющегося стука топора, превращающегося в орган). Звук топора отчетливее всего слышен в первом строфоиде первой главы – единственном строфоиде поэмы, написанном четырехстопным хореем, почти без отступлений от размера. Каждый стих первого строфоида заканчивается мужской клаузулой, что еще больше усиливает прерывистость и резкость ударов топора. Звуковая инструментовка играет важную роль в этой части поэмы: все стихи первого

строфоида имеют одну консонансную рифму (*wan – drawn – one – sown – upon – on*), кроме того, первый, пятый и шестой стихи – один начинающий строфоид и два заканчивающих его стиха – связаны одной ассонансной рифмой (*wan – upon – on*). Появление рифмы, а также регулярное чередование ударных и безударных слогов в лирическом зачине поэмы Уитмена является «минус-приемом» (термин Ю. М. Лотмана (см.: [Лотман 1972]), подготавливающим читателя к серьезным философским размышлениям, появляющимся далее (начиная со второго строфоида первой главы) и излагаемых верлибром, инструментом, с помощью которого Уитмен вскрывает глубины бытия, погружается в природу «американского».

Во второй главе поэмы Уитмен применяет характерные для него синтаксические конструкции: анафору, связывающую каждый стих главы (анафору *welcome* (*добро пожаловать*), начинающую первые одиннадцать стихов, *lands* (*земли*) – завершающую строфоид), синтаксический параллелизм, «каталогизацию». Уитмен, перечисляя, казалось бы, все существующие в мире земли (*all earth's lands*), ограничивается, однако, полезными ископаемыми и сельскохозяйственными культурами, которые можно найти на территории США, тем самым ставя знак равно между Америкой и всем миром. Строфоид заканчивается суммирующей все данные в нем бесконечные перечисления строкой “Lands of iron–lands of the make of the axe” («Земли железа – земли, где создается топор» [Whitman 2011: 331]), указывающей на то, что нет ничего лучше земель, где добывается железо и производится топор – самое важное орудие человека из всех существующих.

Третья глава также представляет собой «каталог», связанный синтаксическим параллелизмом и анафорой *the*, начинающей почти каждый стих самого длинного строфоида в этой поэме. В ней Уитмен, отталкиваясь от образа топора, который появляются уже в первом стихе главы: “The log at the wood-pile, the axe supported by it...” («Чурбан в грудe поленьев, топор воткнут в него...» [там же]), начинает разматывать клубок образов, бесконечных всплывающих в потоке сознания ассоциаций, связанных с топором и одновременно с Америкой.

В образно-смысловом отношении лирический сюжет главы можно разделить на несколько сменяющих друг друга частей. Глава начинается с приплытия колонизаторов в Северную Америку: Уитмен использует древний топос плавания по океану, связанный в поэме с пересечением границы между мирами – Старым и Новым Светом, предприятием опасным, сопровождаемым штормом, ведущим к переменам, к новой жизни, к новому возрождению. Открываемый переселенцами первозданный мир в первую очередь ассоциируется у поэта с деревом (“huge timbers of old-fashion’d houses and barns”):

...The thought of ships struck in the storm and put on their beam ends, and the cutting away of masts,  
 The sentiment of the huge timbers of old-fashion’d houses and barns,  
 The remember’d print or narrative, the voyage at a venture of men, families, goods,  
 The disembarkation, the founding of a new city,  
 The voyage of those who sought a New England and found it....

...Мысль о кораблях, попавших в шторм и опрокинутых им, срубание мачт,  
 Ощущение огромных бревен старинных домов и амбаров,  
 Запомнившиеся гравюра или рассказ, плавание наугад мужчин с семьями и скарбом,  
 Высадка на сушу, основание нового города,  
 Плавание тех, кто искал Новую Англию и нашел ее... [Там же].

Топосы путешествия и создания нового мира, которые также заметны в этой главе, не менее древние, чем топос хождения по океану. Это признает и сам Уитмен, называя колонизацию Америки чем-то до боли знакомым (“the remember’d print or narrative”): освоение новых земель, обоснование на них становится изначально свойственными миру, и в ряд всех остальных открытий как нечто закономерное встает колонизация Америки (и вслед за ней – освоение западных земель континента). Кроме того, называя завоевание Америки историей, нарративом (*narrative*) и гравюрой (*print*), поэт указывает на то, что факт этого завоевания также запечатлен во многих произведениях искусства, как в вербальных, так и в визуальных. «Поэма о топоре» встраивается в этот ряд, являясь продолжением нарратива об Америке.

Колонизаторы Америки, как и затем пионеры, осваивающие запад континента, понимали, что перед ними открылись бескрайние неизведанные ранее

никем пространства, и начать их исследование можно было с любой точки континента – “the outset anywhere” («точка отсчета в любом месте» [там же]). Построение этого Нового мира сначала шло медленно, пища была скудной, однако преодолеть все трудности и освоить континент американцу помогли три вещи: топор, винтовка и перемётная сума: “... The slow progress, the scant fare, the axe, rifle, saddle-bags...” («Медленный прогресс, скудная пища, топор, винтовка, перемётная сума...» [там же: 332]). Эти два последних образа наряду с образом топора дополняют сложный образ Америки Уитмена, неотделимый от мотивов открытия новых горизонтов и переустройства мира и темы пионерства, в использовании которых заметно эпическое дыхание поэта. Красоту этого Нового мира, а также людей, его строящих – предприимчивых, смелых (*adventurous and daring*) – Уитмен усиливает анафорой *the beauty of*:

...The beauty of all adventurous and daring persons,  
The beauty of wood-boys and wood-men with their clear untrimm'd faces,  
The beauty of independence, departure, actions that rely on themselves...

...Красота всех предприимчивых и смелых людей,  
Красота дровосеков, мальчишек и мужчин, с их чистыми необтёсанными лицами,  
Красота независимости, отъезда, решительных действий... [Там же].

Именно дровосеки (*wood-boys, wood-men*), молодые и сильные, строят Новый мир. Образ дровосека неразрывно связан с неотделимой от образа Америки темой старости и молодости, разрабатываемой в поэме: американцы в поэтической системе Уитмена – молодая нация, это люди независимые, самодостаточные, решительные (“independence, departure, actions that rely on themselves”), люди, обладающие всеми самыми лучшими качествами, люди, превзошедшие европейцев, Старый Свет.

В «Песне о топоре» Уитмен представляет и другие качества национального характера американцев. Они свободны и презирают уставы и обряды, всевозможные ограничения: “...The American contempt for statutes and ceremonies, the boundless impatience of restraint...” («...Презрение американцев к уставам и церемониям, безграничное неприятие несвободы...» [там же]). Они непостоянны,

их природа подвижна и подвержена изменениям (“the loose drift of character” («свободное дрейфование личности» [там же]), они очень разные, представляющие из себя плавильный котел культур и народностей (“the inkling through random types” («сквозь них высвечиваются разные люди» [там же])). Однако одновременно американцы, несмотря на то что они обладают противоречивой, разнообразной природой, – e pluribus unum, единая нерушимая, как глыба, нация – *the solidification* (*отвердевание*). Именно такая пестрота американского характера, объединившего в себе различные культуры, вероятно, даже предопределяет выход лирического героя поэмы – американца – на уровень всеобщего, общемирового, позволяя ему стать человеком планетарного масштаба, гражданином мира.

Затем в поэме Уитмен предлагает новый ряд образов, связанный со следующим смысловым пластом – применением топора. Сначала появляется ряд профессий, ремесел, деятельностей, связанных с орудованием топором. При их перечислении Уитмен использует градацию, доходя до самого важного образа – создателя топора. Итак, в «каталоге» сначала появляются мясник, матросы, плотовщик; после них – пионер, причем *пионер* (*pioneer*) становится ударным словом, несущим на себе наибольшую смысловую нагрузку, так как именно им заканчивается первая из строк-перечислений профессий: “...The butcher in the slaughter-house, the hands aboard schooners and sloops, the raftsmen, the pioneer...” («...Мясник на скотобойне, матросы на шхунах и шлюпах, плотовщик, пионер...» [там же]), что подчеркивает особую значимость пионерства для Америки. Затем появляется образ лесоруба, которому, в отличие от профессий, идущих до него в виде перечислений, Уитмен посвящает три стиха. В них лесоруб представляется частью природы, человеком, живущим будто бы первобытной жизнью:

...Lumbermen in their winter camp, daybreak in the woods, stripes of snow on the limbs of trees, the occasional snapping,

The glad clear sound of one’s own voice, the merry song, the natural life of the woods, the strong day’s work,

The blazing fire at night, the sweet taste of supper, the talk, the bed of hemlock-boughs and the bear-skin...

...Дровосеки на зимовье, рассвет в лесу, полосы снега на ветвях деревьев, периодический треск сучьев,

Радостный чистый звук твоего собственного голоса, веселая песня, естественная лесная жизнь, тяжелая дневная работа,  
 Пламя костра ночью, вкусный ужин, разговор, кровать из тсуговых веток и медвежьей кожи... [Там же].

После этого начинается новый смысловой сдвиг – поэт, продолжая «каталог» деятельностей, переходит к строителю, одной из самых важных для художественного мира произведения профессий. Детально, по-журналистски точно описывая постройку всевозможных конструкций – домов, складов, верфей, мостов, пристаней, паромов, судов – и все манипуляции, с этим связанные, вплоть до обтески, распилки бревен, пригонки столбов в гнезда, укладки кирпича, обтесывания мачт, Уитмен рисует деятельность плотников и каменщиков, главных строителей Нового Мира. Однако в этот раз эта длинная-длинная цепочка действий по строительству прерывается пожаром, что в поэтическом мире «Песни о топоре» не составляет трагедии, наоборот, поэт отмечает отвагу пожарных, приехавших на помощь, взламывающих полы, под которым тлеет пламя, топором (что угадывается из стихов) – орудием не только строительства, но и разрушения: в данном случае разрушения ради спасения, разрушения ради создания нового.

Лирический сюжет развивается дальше: система образов, участвующих в создании тематического образа топора, расширяется. Предпоследний смысловой блок третьей главы поэмы связан с металлом, второй частью топора: тот, кто добыл и обработал железо, сварщик, закальщик, тот, кто сделал топор, – в художественном мире произведения они стоят выше всех остальных людей, поскольку именно они создали топор, универсальное орудие, способное, кажется на все.

Третья глава заканчивается цепочкой образов людей, использующих топор на протяжении всего времени его существования в целях как благих, так и низких и жестоких, причем использование топора во время войны в художественном мире произведения видится как наихудшее из всех возможных его применений: именно строка “...The hell of war, the cruelties of creeds...” («...Ад войны, жестокие убеждения...» [там же: 334]) заканчивает длинный «каталог» насильственных деяний, совершенных с помощью топора, заключая в себе наивысшее зло (такое видение войны свойственно в целом для всей поэтики Уитмена). Образ топора

становится концентратом как положительных, так и отрицательных деяний человека, высвечивает как сильные, так и слабые стороны личности. Таким образом, топор – бытовая, конкретная реалья – в художественной системе произведения мифологизируется и возводится в степень онтологической категории:

...The list of all executive deeds and words just or unjust,  
The power of personality just or unjust.

...Список всех совершенных деяний и сказанных слов, правых и неправых,  
Могущество личности, правой и неправой. [Там же].

Продолжение идеи двойственной природы образа топора – не только строящего, но и разрушающего, сеющего не только жизнь, но и смерть – заметно и в четвертой главе:

Muscle and pluck forever!  
What invigorates life invigorates death.

Мускулы и отвага навсегда!  
То, что дает жизнь, дает и смерть. [Там же].

Именно здесь, в четвертой главе, можно найти так называемую «основную точку отсчета» всей поэмы (понятие Т. И. Сильман (см.: [Сильман 1977]), решающий момент ее лирической концентрации: в тематическом развитии произведения происходит переход от чувственно-конкретного, единичного к общему: вещные «каталоги» сменяются онтологическими идеями важности человека, его избранничества, уникальности, до Уитмена уже развиваемые романтиками (как европейскими, так и американскими), особенно Р. У. Эмерсоном. Будущее Америки Уитмен видит в американце, наделенном всеми самыми лучшими качествами, и именно такому человеку отведена главная роль в построении и сохранении Нового мира:

...And nothing endures but personal qualities  
<...>  
A great city is that which has the greatest men and women,  
If it be a few ragged huts it is still the greatest city in the whole world.

...И ничто не вечно, кроме личных качеств.

<...>

Великий город – тот, в котором живут великие мужчины и женщины,

Даже если в нем всего лишь несколько ветхих лачуг, это по-прежнему самый великий город в мире. [Whitman 2011: 334–335].

Как видно, в поэме Уитмена выстраивается следующая цепочка укрупняющихся от главы к главе связанных между собой образов: дерево – металл – топор – создатель топора – человек (одновременно американец и человек вообще). Исходный образ дерева, первоэлемент, первооснова в художественном мире поэмы, из которого органически вырастают все другие образы, неразрывно связан с образом почвы, из которой оно появилось – “from a little seed sown” («из маленького посаженного семени» [там же: 330]). Вся система образов так или иначе теллуристична, неотрывна от образа почвы: не только дерево, но и сам топор вырастает из нее, а также человек неразрывно с ней связан: и пионер, осваивающий новые земли, и колонизатор, старающийся укорениться на новой земле – эти основания позволяют Уитмену в поэме уравнивать между собой образы земли и человека: “...For the roughness of the earth and of man encloses as much as the delicatessen of the earth and of man...” («...Суровость земли и человека не меньше нежности земли и человека» [там же: 334]).

В пятой главе поэт продолжает разрабатывать возникший в четвертой главе образ идеального города (образ города, употребленный в поэме метонимично, означает, скорее, страну) и горожан (или граждан) в нем живущих. Идеальный город, самую лучшую страну (и для Уитмена в первую очередь Америку) создают и ведут за собой ораторы и барды, причем они должны быть физически сильными и мускулистыми: “the brawniest breed of orators and bards” («дюжее племя ораторов и бардов» [там же: 335]). Мотивы физической силы, мужества, решительности, образы мускул, встречающиеся на протяжении всей поэмы, участвуют в развертывании образа американца. В пятой главе эти мотивы и образы впервые в поэме сливаются с образом поэта (барда, оратора), что создает гибридный образ американца, творца и одновременно атлета, сильного и созидательного. Характерные для романтиков вера в бесконечные творческие способности

человека, титанизм героя, обладающего незаурядной физической мощью, которые поэт использует при создании образа американца в «Песне о топоре», свойственны в целом всему творчеству Уитмена.

Идеальная страна, по Уитмену, – та, где к поэтам прислушиваются, где их понимают: “...Where the city stands that is belov’d by these, and loves them in return and understands them <...> There the great city stands” («... Там, где он любим ими, и где он любит их в ответ и понимает их <...> Вот где великий город» [там же]). Здесь проявляется вера Уитмена в дидактическую функцию литературы, способной сплотить людей, воспитать великих личностей, дать им единые общественные и этические идеалы, быть для граждан страны образцом нравственности, способным противостоять моральному разложению (см.: [Allen 1975: 131]). Романтическая идея о великих личностях, ведущих страну вперед, возникла у Уитмена, вероятно, после чтения и рецензирования книги Т. Карлейля «Герои, почитание героев и героическое в истории» (“On Heroes, Hero-Worship, & the Heroic in History”, 1841) (см.: [Smith 1940: 1147]).

В пятой главе Уитмен, вдохновленный идеями просветителей, прежде всего Т. Джефферсона и Т. Пейна, а также американских трансценденталистов Р. У. Эмерсона и Г. Д. Торо, обращающихся в своих произведениях к аболиционистской тематике, стремящихся преобразовать жизнь, сделать ее более справедливой (см.: [Венедиктова 1982: 21–23]), представляет утопическое понимание наилучшего миропорядка. Наилучшее общество – общество свободное и демократическое, где нет рабства, где все, мужчины и женщины, равны между собой, это общество простых людей, людей благоразумных, беспристрастных... Поэт перечисляет свои идеи с помощью анафоры *where* (*лучший город – это тот, где...*), к концу главы превращающуюся в “where the city of the...” с определенным артиклем *the*, являющимся частью превосходной степени прилагательного, эпитета, описывающего американцев («лучший город – тот, где самые лучшие...»), подчеркивающего превосходство американцев над другими народами:

...Where the city of the faithfulest friends stands,  
Where the city of the cleanliness of the sexes stands,

Where the city of the healthiest fathers stands,  
Where the city of the best-bodied mothers stands,  
There the great city stands.

... Там, где самые верные друзья,  
Там, где самые непорочные мужчины и женщины,  
Там, где самые здоровые отцы,  
Там, где самые крепкие матери,  
Вот где великий город. [Whitman 2011: 336].

В шестой главе вновь возникает образ сильного, великого человека, в художественном мире Уитмена равный образу американца. Новый Человек – американец, строящий Новый мир, ставится Уитменом в центр мира, вселенной, он заключает в себе всю человеческую мощь:

All waits or goes by default till a strong being appears;  
A strong being is the proof of the race and of the ability of the universe...

Все находится в ожидании или движется по инерции, пока не появится сильная личность;  
Сильная личность – доказательство величия народа и мощи Вселенной... [Там же: 336].

Новый Человек, колонизатор, приплывший к берегам Америки, пионер, осваивающий дикий Запад, заново воссоздает мир, отвергая мир старый, европейский (“... The old customs and phrases are confronted, turn’d back, or laid away” («... Старые обычаи и мысли ставятся под сомнение, отвергаются или изживают себя» [там же]), подчиняя себе все материальное, которое в его присутствии «благоговееет»: “materials are overaw’d” («материальное благоговееет» [там же]). Сильная личность, наделенная самыми лучшими качествами, в поэме как будто бы содержит в себе истину бытия, ответ на онтологический вопрос о том, каким должен быть человек, чтобы его жизнь имела смысл – вопрос, терзаемый американцев того времени, зыбко стоящих на еще не отвердевшей почве нового, но уже многообещающего мира:

Where are your jibes of being now?  
Where are your cavils about the soul now?

Где теперь ваши насмешки над жизнью?  
Где теперь ваши придирки к душе? [Там же].

В седьмой главе мотив превосходства человека над вещественным миром и образ идеального мира переплетаются: американцу доступны все нескончаемые материальные богатства Америки (“...What always served and always serves is at hand...” («...То, что служило во все времена и все еще служит – под рукой...» [там же]): полезные ископаемые, руда, которую можно переплавить во что угодно (вновь возникает образ металла, первоэлемента), и, самое главное, из нее можно сделать топор, универсальное и самое лучшее орудие человека: “Than this nothing has better served, it has served all...” («Ничто не служило лучше него, он служил всем...» [там же: 337]). В этой главе Уитмен не только повторяет идею об исключительной значимости топора в сознании американцев, но и продолжает цепочку деяний, совершенных с помощью топора, начатую в третьей главе, что подчеркивает двойственную природу этого тематического образа, созидающего и разрушающего.

Однако в этой главе в развитии образа топора происходит явный сдвиг: вперед выдвигаются его положительные качества, связанные с созданием, а не разрушением. Топор, пришедший из прошлого, из Европы, окрашен кровью, связан со смертью, нашедшей воплощение в образе европейского палача: “Whom have you slaughter’d lately European headsman? / Whose is that blood upon you so wet and sticky?” («Кого ты недавно обезглавил, европейский палач? / Чья кровь на твоих руках, мокрая и липкая?» [там же]). В Америке же, на континенте будущего, жизни и справедливости, лишено европейской жестокости (“I see the headsman withdraw and become useless, / I see the scaffold untrodden and mouldy, I see no longer any axe upon it” («Я вижу, палач уходит, он больше не нужен, / Я вижу эшафот, он заброшен и покрыт плесенью, я больше не вижу на нем топора» [там же: 338]), топор находит себе новое применение: он становится символом живой, молодой, обладающей наилучшим мироустройством Америки, которая заслоняет и превосходит во всем старую закостеневшую Европу: “...I see the mighty and friendly emblem of the power of my own race, the newest, largest race” («...Я вижу мощный дружеский символ силы моего народа, самой молодой, самой огромной нации» [там же]).

В девятой и десятой главах тематический образ топора связывается с новым «каталогом» деревянных соединяющих в себе теллуристическое и технократическое образов вещей, конструкций, построений, создаваемых с помощью топора. Этот список образов, являющийся продолжением «каталога», начатого в третьей главе, тем самым замыкает кольцевую композицию поэмы. В девятой главе и первом строфоиде десятой главы это образы, окрашенные положительно, во втором строфоиде десятой главы – отрицательно, в третьем строфоиде десятой главы образы, связанные с топором, имеют амбивалентную природу.

К концу поэмы развертывание образа топора находит свое завершение: когда-то – символ Европы, он окончательно становится символом Америки: американцы, пришедшие из европейских земель, принесшие с собой на новый континент европейские ценности, обычаи, традиции (или, иными словами, принесшие с собой топор, изначально заключающий в себе европейское), с одной стороны на базе европейского, с другой – в противовес ему, создают Новый мир, присваивая себе топор, преобразуя его, превращая его в символ Америки и творя с помощью него новый локус, его новый нарратив и формирующие его новые, прежде всего деревянные, природные образы. Дерево, выступая первоmaterией, первоосновой в поэтической системе произведения превращается в мифообраз, который бесконечно разрастается и порождает все новые и новые формы, новые кирпичики, или, скорее, балки, доски и бревна, из которых строится Америка Уитмена. На это указывает не только содержание последующих глав, но цепочка рефренов, начинающихся со строки “The axe leaps!” («Топор взлетает!» [там же: 338]) (первый строфоид IX главы), резонирующей в синтаксически параллельном ей повторяющимся пять раз рефрене “The shapes arise” («Возникают образы» [там же: 338, 339, 340]) (второй и третий строфоиды IX главы, первый, второй и третий строфоиды X главы), трансформирующимся в “Her shape arises...” («Её образ возникает...» [там же: 340]) (XI глава) и “The main shapes arise!” («Главные образы возникают!» [там же: 341]) (XII глава).

Местоимение *her* (*ee*) из рефрена «Her shape arises...» («Её образ возникает...»), как мы полагаем, относится в поэме к Америке, которая наделяется женской природой. Эта персонификация продолжается и в одиннадцатой главе, где Америка олицетворяется и наделяется такими качествами, как невинность, чистота, благоразумие, смекалка, смелость, гордость, сдержанность; с другой стороны, границы гендера Америки, скорее, размыты, что заметно и в самом ее символе, топоре, выступающим как олицетворение мужского и женского одновременно, что заметно в ассоциации этого в первую очередь мужского образа с образом Америки. Кроме того, Америка наделяется не только гендерными, но природными чертами, она приравнивается к закону природы, то есть поэтом вновь повторяется идея о предопределённости ее появления. Идея закономерности появления Америки и освоения ее земель, на которой настаивает Уитмен и в поэме, и во всем своем творчестве, безусловно, неслучайна: она была возвращена распространенной в Америке в ту эпоху концепцией «Явного предназначения», подчеркивающей исключительность американцев, их особую судьбу, безгреховность их деяний перед богом.

После того как Америка в художественном пространстве поэмы получает свои очертания, она наполняется идеологически: Америка в «Песне о топоре» – вечно творимая, находящаяся в процессе становления (“...Shapes ever projecting other shapes...” («...Образы, создающие всё новые образы...» [там же]), отталкивающаяся от многовекового европейского опыта, взявшая лучшее от него: “...Shapes of Democracy total, result of centuries...” («...Образы Демократии, взятой в ее тотальности, достигаемой веками...» [там же]). Ее двери открыты всем: “...Shapes of the friends and home-givers of the whole earth...” («...Образы друзей, готовых предоставить кров, по всей земле...» [там же]). В ней все люди – откуда бы они ни были – едины, и сам американец в лирическом мире Уитмена – не только гражданин Америки, но и земножитель, ощущающий связь со всеми людьми планеты: “Shapes bracing the earth and braced with the whole earth” («Образы, крепящие всю землю и крепнущие вместе со всей землей» [там же]). Америка

Уитмена поднимается под знаком демократии, символом которой также выступает топор.

Интересно, что в поздних редакциях «Песни о топоре» Уитмен значительно изменял последнюю обобщающую часть поэмы, связанную с возникновением новых форм и образов. Так, в издании 1856 г. перед строкой “Her shape arises!” («Её образ возникает!») можно увидеть строфоид, который Уитмен уже не включал в следующие после 1860 г. издания «Листьев травы». Приведем первый стих, с которого начинается этот строфоид, описывающий людей Нового мира: “Their shapes arise, the shapes of full-sized men” («Их образы возникают, образы полноценных людей!»), в издании 1860 г. трансформирующийся в “Their shapes arise, above all the rest—the shapes of full-sized men...” («Их образы возникают над всеми остальными – образы полноценных людей...»). Кроме того, в первых изданиях 1856 г. и 1860 г. после строфоида, посвященного в последнем издании, как было сказано, Америке и возникающим американским образам, шла часть, начинающаяся со слов “His shape arises!” («Его образ возникает!»), в которой возникал теперь еще и мужской образ идеального американца: “His shape arises <...> Of pure American breed, of reckless health, his body perfect, free from taint from top to toe...” («Его образ возникает <...> чистокровного американца с железным здоровьем, с от макушки до пят совершенным телом без единого изъяна...») [The Walt Whitman Archive].

Отказавшись в поздних изданиях «Листьев травы» от частей “Their shapes arise...” («Их образы возникают...») и “His shape arises...” («Его образ возникает...»), Уитмен еще больше обобщил концовку «Песни о топоре», придав поэме большую иносказательность и символичность: в ранних изданиях строфоиды “Their shapes arise...” («Их образы возникают...»), “Her shape arises...” («Её образ возникает...»), “His shape arises...” («Его образ возникает...»), следующие друг за другом, рисовали сначала всех жителей США, затем – типичных американца и американку; в поздних же изданиях, чьи концовки становятся более абстрактными, в образе «ее» (*her*) уже невозможно увидеть американку, «она» (типичная американка из ранних сборников) превращается в Америку.

Невключение в последние издания «Листьев травы» частей “Their shapes arise...” («Их образы возникают...») и “His shape arises...” («Его образ возникает...») и сохранение части “Her shape arises...” («Её образ возникает...») может быть также объяснено желанием Уитмена уравнивать «мужское» и «женское» в поэме, в которой почти до самого конца «мужское» явное превалировало над «женским». Возникающие с помощью топора (и пера поэта) образы, впервые упоминаемые еще в первой главе поэмы (“Strong shapes and attributes of strong shapes, masculine trades, sights and sounds...” («Образы силы и признаки образов силы, мужские ремесла, навыки и звуки...» [Whitman 2011: 330]), замыкают произведение – мужские образы встречаются с женскими, сливаются с ними, становятся неразделимыми, – что говорит о том, что поэма имеет не только прогрессирующую, развивающуюся, но и одновременно кольцевую композицию (в этом заметно явное противоречие, однако такая двойственность – одновременные цикличность и развитие – свойственны в целом поэтическому универсуму Уитмена).

На первый взгляд может также показаться, что в более поздних изданиях Уитмен, исключив части “Their shapes arise...” («Их образы возникают...») и “His shape arises...” («Его образ возникает...»), отказывается от чрезмерной гиперболизации, еще большей титанизации американца. Однако, напротив, отобрав лишь самые острые строки-концентраты идей, передающих авторские онтологические установки, поэт нисколько не уменьшает величие, громадность американцев, способных на все, прогрессивных, сильных, смелых, идущих вперед, скорее даже, проведя компрессию текста, рисуя изображаемое большими мазками, в последних изданиях поэт характеризует американцев более объективно, с еще большим эпическим размахом, выводя американца на уровень космический, универсальный.

Итак, в поэме «Песня о топоре» Уитмен, находясь в поисках национальной идентичности американца, желая найти онтологические основания собственной недавно возникшей цивилизации, обращается к природным, докультурным первоначалам – дереву, металлу, которые, обрабатываемые человеком-демиургом,

превращаются в мифологизированный образ топора – универсального инструмента, с помощью которого в поэме строится Новый Мир.

Как видно, в первой главе заметно сгущение образов, присутствие сложных, многоуровневых метафор, метонимии, синестезии, что выделяет первую, вводную главу на фоне других глав, где происходит дальнейшее приращение образа топора: образы – не менее сложные, чем в первой главе – развертываются в них уже на уровне большого текстового пространства и составляют совокупность многих образно-тематических векторов, зачастую хаотично разрастающихся, как трава (этот феномен, свойственный всей поэзии Уитмена, Г. У. Аллен называет «органическим методом» (см.: [Allen 1975: 15]), однако все из них, возбуждая лавину ассоциаций, сливаясь в единое эмоциональное мироощущение, участвуют в смысловом усложнении образа топора, становящимся к концу поэмы истинным символом Америки.

Американцы в поэме, как и недавно появившаяся Америка (которая в поэме олицетворяется и возникает закономерно, будучи словно законом природы), находятся в состоянии становления, изменения, развития, движения вперед. Американцы природны, естественны, мужское и женское в них стремится к гармоничному слиянию. Кроме того, они очень разнородны и представляют собой сплав различных культур. Это нация людей, обладающих всеми самыми лучшими качествами: американцы предстают смелыми, гордыми, решительными, творческими, независимыми, свободными. Стремление американца обрести свободу заметно и в пересечении океана и поиске нового места обитания, и в пионерстве – освоении диких западных земель.

«Песню о топоре» можно назвать настоящим гимном бесконечным созидательным возможностям человека вообще и американца в частности. Олицетворяющий собой одновременно подъем материальной цивилизации и духовное развитие человека, топор способен создавать и материальные, и нематериальные образы. Топор в поэме выступает как универсальный инструмент творчества и как будто приравнивается к перу – так и поэт формирует образы (*shapes*) Нового мира, Америки, идеального локуса, авангарда мира и выковывает

новых граждан этого мира, титанов, совершенных физически и морально.<sup>12</sup> Кроме того, топор, являясь в поэтической системе Уитмена символом привезенных из Европы ценностей, норм, традиций, конвенций, на новой земле, преобразовавшись до неузнаваемости, теряет свою еропейскость и становится национальной мифологемой, самостоятельным символом новой молодой и чистой нации, ничуть не похожей на дряхлую и порочную Европу.

### **1.6. Пионерство как специфически американское и общеконтинентальное**

С «американским» в поэзии Уитмена также неразрывно связана одна из единиц его идеологической системы – пионерство. Тему пионерства наиболее ярко можно проследить на примере анализа поэмы «Пионеры! О, пионеры!» (1865, 1881) (см. об этом: [Погадаева 2025a]).

В исследуемом нами произведении отражен период освоения фронтисменами (скваттерами, охотниками-пионерами, лодочниками, паромщиками) территорий, находящихся на западе от Аппалачей и принадлежащих до победы тринадцати британских колоний в революционной Войне за независимость 1775–1783 гг. Великобритании. Освоение Запада окончательно закончилось лишь в 1890 г., и Уитмен, можно сказать, был свидетелем этого уникального американского исторического процесса.

Ведущие отечественные исследователи Уитмена в своих работах либо вообще не обращались к поэме «Пионеры! О, пионеры!», либо комплексно не анализировали ее. Из существующих работ, посвященных поэзии Уитмена, в которых упоминается, но детально не изучается эта поэма, можно выделить книгу «Жизнь и творчество Уитмена» (1965) М. О. Мендельсона, в которой отмечается, что Уитмен романтизирует пионеров, представляет их в утопическом ключе, а также выходит за грани Америки и обращается к творческой деятельности человека

---

<sup>12</sup> Невероятный творческий потенциал Америки хорошо выражает следующая строка из поэмы «На берегу голубого Онтарио» (“By Blue Ontario’s Shore”) – уитменовского гимна «поэме поэм», Америке: “America brings builders, and brings its own styles” («Америка рождает строителей, рождает свой собственный стиль») [Whitman 2011: 470].

вообще, двигающего прогресс (см.: [Мендельсон 1965: 152–153]). Также среди последних работ российских ученых можно выделить диссертацию И. В. Никитиной «Мифопоэтика листьев травы» (2012), автор которой утверждает, что Уитмен в поэме «Пионеры! О, пионеры!» создает образ национального героя Америки, храброго, упорного, чувствующего бесконечные радость и оптимизм, являющегося человеком, равным богу, движущегося к достижению демократической мечты (см.: [Никитина 2012: 159–160, 161]). Кроме того, А. Л. Логинов в диссертации «Концепт “American dream” в творчестве Уитмена» (2013), обращаясь к поэме Уитмена, указывает на ключевую роль в ней темы труда, являющейся неотъемлемой частью всей поэтики Уитмена в целом: на примере образа пионера-первопроходца «поэт воспеваает труд, который неотделим от борьбы и познания окружающего мира» [Логинов 2013: 64–65].

Зарубежных исследований, посвященных поэме «Пионеры! О пионеры!», также не очень много. Среди трудов, в которых предлагаются некоторые замечания по метрике и ритмике поэмы, можно отметить исследования “Pioneers! o Pioneers!” (1947) Э. Г. Флетчера (см.: [Fletcher 1947]) и “On the Trochaic Meter of *Pioneers! O Pioneers!*” (1949) Г. У. Аллена (см.: [Allen 1949]). Кроме того, среди работ, в которых упоминается, но детально не изучается «американское» в поэме «Пионеры! О, пионеры!», можно выделить книгу “A Critical Guide to *Leaves of Grass*” (1970) Дж. Э. Миллера. Ученый предлагает некое религиозное трактование этой поэмы Уитмена: по его мнению, образ пионера в произведении участвует в развертывании идеи «мистической эволюции» (“mystic evolution”) Америки, стремящейся навстречу идеальному и универсальному, а движение на Запад является кульминацией этой эволюции (см.: [Miller 1970: 211–212]). Другой уитменовед Р. Асселино в монографии “The Evolution of Walt Whitman” (1999) отмечает, что в художественном мире поэмы «Пионеры! О, пионеры!» появляется новая раса, которая в своем единстве способна выполнить ее предназначение – реализовать демократическую мечту (см.: [Asselineau 1999a: 155–156]).

Несмотря на то что российские и зарубежные исследователи выделяют характерные особенности тематики и проблематики поэмы «Пионеры! О,

пионеры!»), одной из ключевых в творчестве Уитмена, в которой выразились его мировоззренческие установки, она до сих пор до конца не исследована и ранее комплексно не изучалась с точки зрения онтологических и аксиологических основ «американского».

Уитмена нельзя назвать первопроходцем в обращении к теме пионерства среди американских писателей: в какой-то мере поэт продолжает идеи Дж. Ф. Купера, разрабатывающего национальную тему «границы» (фронттира) в своей пенталогии о Кожаном Чулке. Однако, безусловно, тема пионерства раскрывается писателями по-разному: если Дж. Ф. Купер рассматривает продвижение пионеров на запад как «разбойный налет хищников» [Ковалев 1989: 559] и размышляет о трагической судьбе коренных жителей континента, безжалостно истребляемых пионерами, то Уитмен, наоборот, превозносит доблестных пионеров, двигающих Америку вперед, и, создавая собственную мифологию, обходит стороной индейскую тему, которая так и не стала основополагающей для североамериканской культуры в отличие от второй Америки, Латинской, где индейский субстрат стал неотъемлемой частью латиноамериканского художественного сознания (см.: [Зверев 1999: 46–47]).

Поэма Уитмена «Пионеры! О, пионеры!» (“Pioneers! O Pioneers!”) впервые была опубликована в 1865 г. в книге «Барабанный бой» (“Drum-Taps”). В дальнейшем произведение «Пионеры! О, пионеры!» было помещено без изменений в последующие издания «Листьев травы» 1867 г., 1871–1872 гг., 1876 г. в раздел «Маршируем! Война закончилась» (“Marches Now the War is Over”). В последних изданиях 1881–1882 гг., 1888–1889 гг. и 1891–1892 гг. оно также не подверглось изменениям, но публиковалось уже в разделе «Перелетные птицы» (“Birds of Passage”). Помещение произведения в новый раздел, поэмы которого объединены темой миграции, движения американца и человека вообще во времени и пространстве, как отмечают исследователи (см., например: [Asselineau 1999б: 132]), придало специфически американскому опыту универсальный масштаб.

Поэма вышла в печать в год окончания Гражданской войны, которая затронула жизни каждого американца. «Героическая мечта и воспоминание –

вырвались всепоглощающим пламенем и переросли в пожар, быстро и неистово распространяющийся и бушующий, покрывающий собой все», – пишет Уитмен о войне в «Ноябрьских ветвях» (“November Boughs”, 1888) [Whitman 1964б: 706]. Под «воспоминанием» поэт, вероятно, имеет в виду память об Американской революции 1775–1783 гг., обогнавшей Французскую революцию и закончившуюся успехом, в отличие от европейских революций 1848–1849 гг., в чем Уитмен видит явное превосходство передовой Америки по сравнению с Европой. Примером тому служат не только прозаические произведения поэта, но и, например, стихотворение «Европейскому революционеру, который потерпел поражение» (“To a Foil’d European Revolutionaire”, 1856).

Возможно, именно с памятью об успехах прошлого, с утопичной верой в «американскую мечту» и ничем не омраченное будущее Америки, страны избранных Богом, связано нежелание Уитмена при публикации новых изданий «Листьев травы» вносить какие-либо серьезные изменения в поэму, наполненную радостью и оптимизмом, провозглашающую священную миссию американцев раздвигать для всех остальных существующие границы, упорно двигаться к достижению демократической мечты.

Уже в возвышенно-патетическом названии «Пионеры! О, пионеры!» (“Pioneers! O Pioneers!”), содержащем два восклицательных знака, Уитмен вводит тематический образ пионера, на развитии и трансформации которого построена лирическая композиция поэмы. Всему произведению в целом присущ эмоционально-повышенный торжественный тон, сближающий поэму с песней или даже гимном.

Что касается формы поэмы, исследователи отмечают, что «Пионеры! О, пионеры!» в плане размера является одним из самых «регулярных» произведений Уитмена (см.: [Allen 1975: 241]). Несмотря на то что построенная на хореическом ритме поэма, действительно, выделяется на фоне всех остальных написанных верлибром произведений «Листьев травы», в полной мере регулярной ее назвать нельзя: в ней отсутствует рифма, строки различны по слоговому объему, и порядок их смены непредсказуем, спорадически в ней возникает ямб.



	Количество слогов
For we cannot tarry here,	7
We must march my darlings, we must bear the brunt of danger,	14
We, the youthful sinewy races, all the rest on us depend,	16
Pioneers! O pioneers!	7

Мы не можем дальше стоять на месте,  
Мы должны идти вперед, мои дорогие, мы должны принять удар,  
Мы, молодые и сильные расы, весь мир на нас надеется,  
Пионеры! О, пионеры! [Там же].

Обе разделенные цезурой части второго стиха начинаются с анафорического повтора *we must* (*мы должны*), апеллирующего к моральному долгу американцев не стоять на месте (*tarry here*), а двигаться вперед, преодолевая все опасности (“march” – «маршировать», “bear the brunt of danger” – «нести на себя тяжелое бремя, каким опасным оно ни было бы»). Используя анафору *we* (*мы*), которая объединяет вторую и третью строки и с помощью которой в поэме выражено лирическое «я», воплощающее собой всеобщность, поэт побуждает не только американцев, но и людей всего мира присоединиться к пионерам. Образ пионеров «оркестрован» на *r* (*tarry, here, march, darlings, bear, brunt, danger, races, rest, pioneers*), что придает ему воинственность и усиливает «ореол» центрального слова-образа *pioneers*, которое «окружается родственной звуковой средой» (подобное явление выявил Ю. Н. Тынянов, анализируя лирику М. В. Ломоносова) (см.: [Тынянов 1977]).

На уровне клаузулы стремление к расшатыванию «строгой», предсказуемой хореической структуры проявляется в прихотливом чередовании окончаний разных родов, что можно увидеть, например, в приведенных выше первых строфах поэмы, состоящих преимущественно из акаталектических стихов: только в третьем стихе второй строфы появляется мужское окончание (*depend*), концентрирующее на себе внимание читателя и еще больше подчёркивающее роль пионеров в раздвижении границ Америки и всего мира (*all the rest*), которое зависит именно от них, людей творческих, предприимчивых, смелых, решительных. Даже если в поэме «Пионеры! О, пионеры!» усматривается тенденция к использованию традиционного размера, поэт строго не следует его законам: ритм разрастается по

всему произведению словно трава или ветви дерева, гармонично, естественно и природно.

В поэме «Пионеры! О, пионеры!» и во всем своем творчестве Уитмен настаивает на идее закономерности освоения земель Америки. Используя для описания американцев синекдоху *youthful sinewy races* (молодые и сильные расы), Уитмен подчеркивает их избранность и исключительность: американцы – народ молодой, сильный, состоящий из множества рас и народностей, он превосходит все другие народы, и именно ему предначертано вести за собой весь остальной мир.

В третьей и четвертой строках поэт развивает мотивы, которые он вводит в первых двух четверостишиях: трижды повторяя слово *youths* (молодежь), Уитмен вновь указывает на молодость американской нации по сравнению в первую очередь с дряхлой Европой, для обозначения которой поэт использует синекдоху *the elder races* (старые расы). Используя повтор слова *full* (“...full of action, full of manly pride and friendship...” («...полна движения, полна человеческой гордости и дружбы...» [Whitman 2011: 371]), Уитмен выводит качества, присущие американцам, на новый уровень: они максимально, до предела решительные, гордые, дружелюбные, именно они представляют собой авангард мира (“...see you tramping with the foremost...” («...я вижу, как ты идешь с передовыми...» [там же]), именно они способны извлечь урок из прошлого многовекового опыта европейцев (что заметно в третьем стихе четвертой строфы, где повторяется союз *and*), и именно им суждено выполнить предназначение всего человечества, что выражено эпитетом *eternal* (вечный) в словосочетании *task eternal* (вечная задача), – двигаться вперед и вести всех за собой.

С пятого четверостишия по пятнадцатое темп поэмы усиливается, становится более резким и прерывистым за счет преобладающих мужских клаузул над женскими. Слова, находящиеся на финальной поэзии стихов и полустихий с мужскими клаузулами, представляют собой ряд слово-образов (термин Т. И. Сильман (см.: [Сильман 1977]), концентрирующих в себе многие образно-тематические векторы и участвующих в трансформации центрального образа

поэмы – образа пионера: *behind, world, seize, march, steep, ways, within, we, plateaus, come, intervein'd, race, all, exult, rear, ranks, dead, filled, defeat, on, die, us, beat, front.*

Первое слово в этой части поэмы, обращающее на себя внимание, – наречие *behind* (*позади*), которое связано с категорией времени в поэтике Уитмена: для пионеров, американцев не существует прошлого (“All the past we leave behind...” («Все прошлое мы оставляем позади...» [Whitman 2011: 372]), есть лишь сегодняшний день, *to-day* (“...We to-day’s procession heading, we the route for travel clearing...” («...Сегодня мы ведем за собой колонну, мы прокладываем путь для будущих путешествий...» [там же: 374]) и устремленность в будущее, в чем можно заметить продолжение Уитменом эмерсоновской идеи об американце-вечном искателе без прошлого за спиной, лежащей в основе его работы «Доверие к себе».

Второй слово-образ *world* (*мир*) охарактеризован поэтом эпитетами *newer* (*более новый*), *mightier* (*более могущественный*) и *varied* (*разнообразный*) и связан с образом Нового, наиболее могущественного и разнообразного из всех существующих мира, который строят американцы-пионеры, приехавшие из Европы на новую землю. Кроме того, в этом четверостишии появляется также мотив насильственного захвата земель Северной Америки, чем лирический герой гордится – американцам удалось завоевать первозданный, наполненный жизнью мир (“We primeval forests felling...” («Мы валим первозданные леса...» [там же: 372]), найти рай на земле, что выражено эпитетами *fresh* (*свежий*) и *strong* (*могучий*): “...Fresh and strong the world we seize...” («...Свежий и могучий мир мы покоряем...» [там же]).

Следующее ударное слово-образ *march* (*марш*) стоит в паре со слово-образом *labor* (*труд*) (“...world of labor and the march...” («...мир труда и марша...» [там же]), указывая на то, что Америка в художественном мире Уитмена стоит на двух столпах – труде и движении вперед. Мотивы труда и движения неразрывно связаны с образом пионера – человека в первую очередь созидательного и устремленного вперед.

Слова-образы *steep* (*круча*) (“...up the mountain steep...” («...вверх по горной круче...» [там же]) и *ways* (*дороги*) (“...go the unknown ways...” («...идем по

непроторенным дорогам...» [там же]), которыми заканчиваются второй и третий стихи шестой строфы, а также перечисления с устойчивым единообразием концовок *throwing* (бросая), *conquering* (покоряя), *holding* (выдерживая), *daring* (осмеливаясь), *venturing* (пуская) эмфатически подчеркивают быстрый безостановочный темп пионеров, для которых не существует никаких преград в завоевании новых земель.

Наречие *within* (вглубь), заканчивающее второй стих седьмой строфы и выделяющееся ударением на последнем слоге, указывает на устремленность пионеров вглубь широкого и бескрайнего континента (*surface broad*) и вновь подчеркивает отсутствие видимых для них границ, что усиливается с помощью синтаксического параллелизма во втором и третьем стихах четверостишия и сверхдлинными строками, не вмещающимися на страницу книги:

We the rivers stemming, vexing we and piercing deep the mines within,  
We the surface broad surveying, we the virgin soil upheaving...

Мы запруживаем реки, мы шахтами волнуем и глубоко пронзаем землю,  
Мы исследуем широкие пространства, мы взрыхляем девственные земли... [Там же].

Местоимение *we* (мы), вынесенное в конец первой строки восьмой строфы с инверсивным положением слов “Colorado men are we...” («Колорадские люди мы...» [там же]) и в конец синтаксически параллельного ей полустихия “...Central inland race are we...” («...Серединных штатов раса мы...» [там же]) в девятой строфе, а также ударные слова *plateaus* (плато), *come* (идем) и *intervein'd* (перемешана) связаны с образом пионеров-американцев,двигающихся на Запад из разных уголков Америки – их число бесконечно увеличивается с помощью анафорического повтора *from* (из). На своем пути они (из Европы – в Америку, с востока Америки – на Запад) сроднились друг с другом (“...continental blood intervein'd...” («...континентальная кровь перемешана...» [там же]): вне зависимости от того, что американцы движутся из разных частей континента и мира, они едины в поэтическом мире Уитмена:

Colorado men are *we*,<sup>13</sup>  
 From the peaks gigantic, from the great sierras and the high *plateaus*,  
 From the mine and from the gully, from the hunting trail *we come*,  
 Pioneers! O pioneers!

From Nebraska, from Arkansas,  
 Central inland race are *we*, from Missouri, with the continental blood *intervein'd*,  
 All the hands of comrades clasping, all the Southern, all the Northern,  
 Pioneers! O pioneers!

Колорадские люди мы,  
 С гигантских горных пиков, с величественных сиерр и высоких плато,  
 Из шахт и из оврагов, с охотничьих троп мы идем,  
 Пионеры! О, пионеры!

Из Небраски, из Арканзаса,  
 Серединных штатов раса мы, из Миссури, в нас континентальная кровь перемешана,  
 Мы идем со всеми товарищами за руку, со всеми южанами, со всеми северянами,  
 Пионеры! О, пионеры! [Там же].

Слово-образ *race* (*раса*), употреблённое в десятой строфе впервые в поэме в единственном числе, указывает на смысловой сдвиг, произошедший в развитии тематического образа: американцы, состоящие из разных рас и народностей, окончательно начинают рассматриваться как одно целое – раса пионеров. Кроме того, ударное слово *race* становится частью сложного образно-звукового комплекса: в первом стихе десятой строфы “O resistless restless race!” («О, неудержимая не знающая покоя раса!» [там же]) возникает локальная звукопись: повторяется скрежещущее, шипящее сочетание звуков *rsstss-rstrss-rs*, усиливающие решительность, непобедимость, энергичность, силу американцев, которых ничто не остановит на пути к их цели. Уитменовским стремлением к трансцендентной радости проникнута вся поэма,<sup>14</sup> но в особенности эти строки десятой строфы:

O resistless restless race!  
 O beloved race in all! O my breast aches with tender love for all!  
 O I mourn and yet exult, I am rapt with love for all.

О, неудержимая не знающая покоя раса!

<sup>13</sup> Здесь и далее выделение курсивом наше. – Е. П.

<sup>14</sup> В концентрированном виде это мироощущение воплотилось особенно ярко в поэме Уитмена «Песня радостей» (“A Song of Joys”).

О, самая любимая раса из всех! О, моя грудь болит от нежной любви ко всем вам!  
О, я торжествую и рыдаю, я обезумел от любви ко всем вам... [Там же].

Американский народ экзальтированно восхваляется и превозносится как с помощью анафоры, выраженной междометием *O!*, и повтора *all* (*всем вам*), так и использования антитезы *mourn* (*рыдаю*) – *exult* (*торжествую*), указывающей на неоднозначные чувства лирического героя к американцам.

Во вновь повторяющемся ударном слове *all* (*все*) в сверхдлинном втором стихе одиннадцатой строфы, одном из немногих стихов поэмы, имеющих двойную цезуру, виден призыв служить Америке, вечно соблюдая идеалы, заложенные в Конституции. Америка в поэме «Пионеры! О, пионеры!» предстает в виде женщины, матери:

Raise the mighty mother mistress,  
Waving high the delicate mistress, over all the starry mistress, (bend your heads all,)  
Raise the fang'd and warlike mistress, stern, impassive, weapon'd mistress...

Поднимите наше могущественное знамя матери-владычицы,  
Вверху развевающееся знамя нежной владычицы, многозвездной владычицы, (склоните голову перед ней,)  
Поднимите нашу клыкастую и воинственную владычицу, суровую, холоднокровную, вооруженную владычицу... [Там же].

Однако в произведении добавляется новое измерение в образе Америки: она олицетворяется и предстает женщиной-предводительницей пионеров, воительницей, ведущей их за собой, что подчеркивается пятикратным повтором слова *mistress* (*владычица*) в строфе. Именно персонифицированный образ Америки олицетворяет идеального американца-пионера: нежного, чувствительного (*delicate*) и сурового (*stern*), воинственного (*warlike*), холоднокровного (*impassive*) одновременно, наделенного природными чертами (*fang'd* – *клыкастый*).

Следующее ударное в этом выделяемом нами блоке поэмы слово *rear* (*позади*) (“...By those swarms upon our rear we must never yield or falter...” («...Этим толпам, идущими позади нас, мы никогда не уступим и не сдадимся...») [там же]), заканчивающее первое полустипение второго стиха двенадцатой строфы и

незапрограммированно рифмующееся с *pioneer*, вновь связано с мотивом избранности американцев, которые не могут подвести надеющийся на них весь мир: они не уступят европейцам, никогда не остановятся, оставляя всех далеко позади.

Тринадцатая строфа переполнена ударными словами *ranks* (ряды), *dead* (мертвые), *fill'd* (наполненные), *defeat* (поражение), получающими в ней особую эмфатическую силу. Четверостишие построено на выступающих здесь как параллельные конструкции (*on – on, with – with, through – through*), еще сильнее подгоняющих пионеров идти вперед: остановка немыслима в поэтическом космосе Уитмена, несущимся вперед со скоростью света: “...the darting bowling orb!..” («...шар земной летит, кружится!..» [там же: 374]). Активными организующими инструментровку в этой строфе являются согласные звуки *r* и *d*, на протяжении четверостишия как будто бы ведущие между собой борьбу: образ пионера, мотивы бесстрашия и движения вперед вновь оркестрованы на *r* (*ranks, accessions ever waiting, through the battle, through defeat, never stopping, pioneers, pioneers*), мотивы поражения, смерти – на *d* (*dead, fill'd, defeat*). Получающийся в строфе таким образом звуковой узор *r-r-dd-d-r-r-d-r-r-r* отражает смысловой сюжет поэмы: звук *r* окончательно поглощает звук *d* – даже смерть не способна остановить вечный ход пионеров.

Этой строфе семантически параллельна следующая за ней четырнадцатая строфа с ударными словами *on* (вперед), *come* (настал), *die* (умрем), *fill'd* (восполнят), в которой Уитмен вновь обращается к мотиву смерти. Смерть в ней начинает восхваляться (как и в десятой строфе возникает междометие *O!*): умереть пионером – значит умереть героем:

O to die advancing *on*!  
 Are there some of us to droop and die? has the hour *come*?  
 Then upon the march we fittest *die*, soon and sure the gap is *fill'd*...

О, умереть, идя вперед!  
 Есть среди нас тот, кто пасть готов и умереть? час уже настал?  
 Значит в марше мы, сильнейшие, умрем, и наше отсутствие очень скоро восполнят... [Там же].

В пятнадцатой, завершающий этот блок строфе заметно единение лирического героя со всем миром. Ударные слова располагаются в строфе следующим образом: *world – us – beat – front – us*. Смещением репризы с начальной части строфы в заключительную достигается эффект обратного интонационного движения, которым строфа и замыкается: реприза появляется именно тогда, когда она менее всего ожидается, после второй – обычно не вводимой поэтом в поэме – цезуры. Весь мир поддерживает пионеров, и весь мир марширует вместе с лирическим «я», выраженным коллективным местоимением *us*.

В следующем блоке поэмы, начинающимся с шестнадцатой строфы, темп произведения немного замедляется: лирический сюжет подходит к своему завершению. Заключительная часть начинается с использованием Уитменом приема «каталогизации» и повтора *all (все)*, с помощью которых поэт перечисляет всех существующих в мире пионеров. При этом это перечисление построено на оппозициях (*the righteous (правые) – the wicked (неправые)*, *the joyous (веселые) – the sorrowing (скорбные)*, *the living (живые) – the dying (умирающие)*), усложняющих образ пионера, становящийся еще более универсальным.

Лирическое «я», воплощающее в поэтическом мире Уитмена одновременно и индивидуальность, и всеобщность, на мгновение выходит из ряда пионеров: оно предстает впервые в поэме триединством «я», тела и духа, вместе составляющих единое «мы»: «*I – my soul – my body – we*»:

I too with my soul and body,  
We, a curious trio, picking, wandering on our way,  
Through these shores amid the shadows, with the apparitions pressing...

Я, моя душа и тело,  
Мы, удивительное трио, вместе ищем, бродим по дороге,  
Средь теней идем по берегу, и вокруг теснятся призраки... [Там же].

Только после окончательного осознания в себе нераздельности личного и всеобщего, лирический герой становится способен полностью приобщиться ко всему миру, слиться с ним – со всеми американцами, всеми людьми, живущими на

земле, выходя за ее пределы на космический уровень. Мир Америки Уитмена становится конгруэнтным миру космоса:

Lo, the brother orbs around, all the clustering suns and planets,  
All the dazzling days, all the mystic nights with dreams,  
Pioneers! O pioneers!

These are of us, they are with us...

И кругом братья-планеты, скопления всех солнц и планет,  
Все ослепительные дни, все таинственные ночи, наполненные снами,  
Пионеры! О, пионеры!

Это все из нас и с нами... [Там же].

В конце поэмы Уитмен отдельно обращается к женщинам-пионерам, женщинам-матерям и женам пионеров (“O you daughters of the West!.. O you mothers and you wives!” («О, вы, дочери Запада!.. О, вы, матери и жены!» [там же]) – в идеальном демократическом обществе, к которому движутся пионеры и к которому должен стремиться весь мир, все равны между собой. «В молчании, не торопясь, демократия вынашивает свой собственный идеал не только для искусства и литературы, не только для мужчин, но и для женщин. Сущность американской женщины (освобожденной от того допотопного и нездорового тумана, который облекает слово “леди”), женщины вполне развитой, ставшей сильным работником, равным мужчине, – ее сущность не только в работе, но и в решении жизненных и государственных вопросов. И кто знает, может быть, благодаря своему божественному материнству женщины станут даже выше мужчин» [Уитмен 1954: 278], – утверждает Уитмен в «Демократических далях».

Особую, самую важную роль в этом свободном обществе имеют поэты, творцы – певцы нового американского эпоса. Как пишет Уитмен в «Демократических далях»: «Штатам еще никогда так, как сейчас, не требовался современный поэт или современный литератор <...> национальная литература должна стать оправданием и опорой (в некотором смысле единственной опорой) американской демократии» [Whitman 1964б: 365–366]:

Minstrels latent on the prairies! <...>  
 Soon I hear you coming warbling, soon you rise and tramp amid us...

Менестрели, затаившиеся в прериях! <...>  
 Скоро я услышу, как вы поете, скоро вы поднимитесь и зашагаете среди нас... [Whitman 2011: 374].

Будущее Америки Уитмен видит в обычном американце, обычном человеке, которого он противопоставлял «самому вредному, отвратительному, что может появиться на земле» – «огромному, разнородному обществу, разжиревшему от изобилия денег, товаров, деловых авантур, развитому и в чисто интеллектуальном отношении, но совершенно лишенному здоровой моральной и эстетической основы, которая важнее всех на свете денег и интеллектуальных ценностей», – пишет Уитмен в эссе «Поэзия в современной Америке – Шекспир – будущее» (“Poetry To-day in America–Shakspeare–The Future”, 1881) [Уитмен 1955: 164]. Свободным и счастливым Новый человек, Новый гражданин идеального демократического общества может быть, только слившись с природой: «Демократия наиболее тесно связана с открытым воздухом, она солнечная, и храбрая, и разумная только в союзе с природой», – пишет Уитмен в «Избранных днях» [Whitman 1963: 294]. Подтверждение этим идеям мы видим в следующих строфах:

Not for delectations sweet,  
 Not the cushion and the slipper, not the peaceful and the studious,  
 Not the riches safe and palling, not for us the tame enjoyment,  
 Pioneers! O pioneers!

Do the feasters gluttonous feast?  
 Do the corpulent sleepers sleep? have they lock'd and bolted doors?  
 Still be ours the diet hard, and the blanket on the ground,  
 Pioneers! O pioneers!

Не сладостное наслаждение,  
 Не подушки и не туфли, не покой и не ученость,  
 Не надежность от постылого богатства, не для нас это унылое довольство,  
 Пионеры! О, пионеры!

Торжествующие обжоры торжествуют?  
 Спящие толстяки спят? закрыты ли их двери на замок и на щеколду?  
 Мы продолжим голодать, на полу на одеяле будем спать,

Пионеры! О, пионеры! [Whitman 2011: 374].

Лирическое напряжение к концу поэмы на первый взгляд спадает: пионеры останавливаются передохнуть, темп поэмы еще больше замедляется за счет медитативной интонации, создаваемой рядом риторических вопросов о возможности реализовать пионерами поставленную перед ними задачу: “Was the road of late so toilsome? did we stop discouraged nodding on our way?..” («В последние дни дорога очень утомила нас? мы остановились подавленные, засыпая на ходу?...» [там же: 375]). Однако лирический герой не допускает мысли о неудаче: конец поэмы после небольшого затишья гремит еще яростнее и сильнее, кольцевая композиция произведения, начинающегося и заканчивающегося призывом маршировать вперед, замыкается, подчеркивая цикличность времени в художественном мире Уитмена, где все повторяется и идет по кругу, где новые и новые пионеры, и уже находящиеся в пути, и еще не родившиеся, пионеры-эмбрионы из будущего (“...the followers there in embryo wait behind...” («...последователи-эмбрионы ждут своего выхода...» [там же: 374]), стремятся вперед навстречу жизни, счастью, радости, равенству, свободе и братству, лежащими в основе собственной демократии Уитмена.

Как отмечает И. В. Никитина, если идеологемы свободы и равенства были свойственны и американской, и французской революции, то идеологема братства не стала основополагающей в Декларации независимости США, а «стремление к счастью» – в Декларации прав человека и гражданина (см. [Никитина 2012: 175–176]). Уитменовская демократия, как думается, включает в себя одновременно идеалы Декларации независимости США и французской Декларации прав человека и гражданина.

В поэме «Пионеры! О, пионеры!» Уитмен обращается к общемировым аксиологическим аспектам – концепциям мира, жизни. Под пионерством, являющимся необходимой единицей идеологической системы Уитмена, поэт понимает не столько открытие первопроходцами западных земель Америки, сколько полноту освоения человеком мира. Америка Уитмена, существующая в его

художественном мире в виде некой бытийной субстанции, представляет собой *бытие вообще для человека вообще*, включает в себя весь мир и в то же время она никогда не оторвана от реальной Америки. Это бытие, как и национальный тип мышления Уитмена, отраженный в его поэзии, еще находится в процессе формирования и становления.

Пионеры в художественном пространстве поэта представляют собой новую расу людей предприимчивых, творческих, созидательных, смелых, решительных, гордых, молодых и сильных (в отличие от европейцев), способных преодолеть любые трудности и преграды. Несмотря на то что пионеры – плавильный котел культур и народностей, в своем разнообразии они едины. Пионеры представляют собой авангард мира, это люди, избранные Богом, вышедшие из природы, и их предназначение – вести за собой весь мир, приобщая его к демократическим идеалам. Темы открытия новых сил и горизонтов, переустройства мира придают произведению по-настоящему эпическое дыхание. Единый «звуковой сюжет» поэмы дублирует ее смысловой сюжет: естественный верлибрический «органический ритм», как его определяет С. Брэдли (см.: [Bradley 1939]), усиливает природность пионеров, а сверхдлинные стихи еще больше высвечивают мотивы экспансии и расширения горизонтов.

Идеология радости Уитмена, которой проникнута вся поэма и вся его поэзия, выражается в бесконечном оптимизме, вере в американца и все человечество и торжестве жизни, которая берет верх над всеми невзгодами и смертью.

Время в поэме Уитмена и во всей его поэзии существует без прошлого и направлено в будущее. Пионеры находятся в непрестанном движении и существуют вечно эволюционирующем, наполненном нескончаемыми жизненными силами – витальностью – «космосе».

Пионерство, общеамериканская культурема, в поэзии Уитмена принимает по-настоящему вселенский характер: для поэта, как верно заметил Л. В. Ващенко, «последняя граница» становится «финалом всечеловеческого исхода с Востока (чуть ли не с библейских времен) до Америки (“Моление Колумба”), и дальше – на Дикий Запад» [Ващенко 1999: 366].

Осознавая ведущую роль поэта в жизни народа, Уитмен понимал, что его долг – разъяснить своим читателям, что значит – быть настоящей Человеческой Личностью (Personality): «...всмотримся в Человеческую Личность. Внимательно изучая ее, мы задаем вопрос: существуют ли здесь у нас на самом деле мужчины, достойные этого имени? Существуют ли атлетически сложенные люди? Где совершенные женщины, которые были бы под стать нашим материальным роскошествам?» – задается вопросами Уитмен в «Демократических даях» [Уитмен 1954: 273]. Своими пионерскими стихами Уитмен предлагает образ идеальной Человеческой Личности, способной служить примером для подражания и для американцев, и для всех людей в мире. Это, вероятно, стало еще одной, помимо бесконечной веры в «американскую мечту» и наилучшее будущее Америки, и самой главной причиной, по которой за всю свою жизнь, не раз разочаровавшись в том, каким образом американским обществом осуществлялось достижение желаемой поэтом Демократии, Уитмен так и не изменил проникнутую радостью и оптимизмом, написанную в духе романтико-утопической традиции поэму, стоящую, таким образом, неким особняком в его поэзии, не лишенной социальной критики общественного уклада того времени

### **Выводы по первой главе**

Центральное место в творчестве Уитмена занимает проблема самоидентификации, связанная с желанием становящейся американской нации утвердить свою инаковость, что проявляется в постоянном отталкивании от европейского идейно-художественного поля и противопоставлении ему. В колониальный период формируются утопические концепции с ведущими в них библейским и политическим началами, которые позволяют «легитимизировать» осуществление предлагаемых утопий на американской земле.

На начальном этапе формирования американской самобытности пуританскими идеологами (Дж. Уинтропом, Дж. Эдвардсом) и отцами-основателями (Дж. Вашингтоном, Дж. Адамсом, А. Гамильтоном, Дж. Мэдисоном, Б. Франклином, Т. Джефферсоном, Т. Пейном) закладываются основные ее

координаты, нашедшие продолжение в следующих эпохах: доктрина «Предопределения судьбы», или «Явного предназначения», ощущение исключительности Америки, образ американца как Нового Человека, творческого и слитного с природой гражданина Нового Мира. Несмотря на то что в эту эпоху особенное влияние на американское сознание оказывают философско-политические идеи отцов-основателей и законодательные акты, а не литературные произведения, среди поэтов того времени, в творчестве которых «американское» занимает важную роль, можно выделить Дж. Барлоу и Ф. Френо.

С приходом эпохи романтизма, наступившей после Войны за независимость 1775–1783 гг., самоидентификационная рефлексия американцев усиливается: именно в этот период закладывается фундамент национального своеобразия Америки, появляется новый тип художественного сознания. В это время особенно ощутимым становится кризис демократических идеалов, что находит отражение в творчестве У. К. Брайента, Дж. Ф. Купера, Р. У. Эмерсона, Г. Д. Торо. Важнейшим достижением американских романтиков является создание философии Нового американского Человека, Нового Адама. Главными ценностями такого человека становятся индивидуализм, доверие к себе, независимость, свобода, нравственное самосовершенствование, самоуглубление, слияние с природой, любовь, дружба, нетерпимость к прагматизму, стяжательству, угнетению слабого, рабству. Этот образ найдет свое развитие в вершине американской литературы XIX в. – «Листьях травы» Уитмена.

Появление «Листьев травы» было подготовлено и идейными исканиями молодого Уитмена, и общественно-политическими событиями того времени. Особенное влияние на формирование мировоззренческих установок поэта, который, будучи журналистом, всегда находился в центре событий, оказали Американо-мексиканская война 1846–1848 гг., Гражданская война 1861–1865 гг. и последующий за ней подъем аболиционистского движения, сделавшие Уитмена противником всякого насилия и несправедливости. Несмотря на то что Уитмен был разочарован современным ему политическим устройством страны, он всю жизнь

отстаивал принципы «американизма» и продолжал верить в «американскую мечту», что нашло отражение в его книге стихов.

«Листья травы» создавались Уитменом на протяжении всей его жизни: всего с 1855 по 1892 гг. было опубликовано девять изданий книги стихов. В нашей работе исследуется последнее издание «Листьев травы», вышедшее в 1891–1892 гг., которое Уитмен признавал самым законченным и гармоничным. Именно в этом издании Уитмену удалось наиболее полно запечатлеть американскую историю как уникальный опыт Золотого века Америки и выразить самоощущение своего современника.

«Американское» нашло наиболее яркое выражение в таких поэмах Уитмена, как «Начиная с Поманока», «Песня о себе», «Песня о топоре», «Пионеры! О, пионеры!». В «Начиная с Поманока» и «Песне о себе» Уитмен рисует образы Америки реальной и Америки идеальной, надысторической, мифологической, Америки-бытийной субстанции, и последняя в его творчестве доминирует. С помощью приема «каталогизации» (или «инвентаризации») поэт, словно Адам, наполняет новыми образами до этого безликий Новый Мир, космичный и ступенчатодвигающийся в будущее, что усиливается синтаксическим, «правильным» верлибром, скрепляющим стихи. Поэт также создает образ американца, который предстает человеком вообще, однако не теряет своей индивидуальности. Уитмен намечает основные черты национального характера американцев, еще находящихся в состоянии становления, разнородных и представляющих собой сплав различных культур. Американцы предстают лучшей нацией из всех существующих, авангардом мира, титанами, совершенными физически и морально. Американцы – в первую очередь люди творческие, независимые, гордые, смелые, свободные, неотрывные от природы, стремящиеся к равенству, всегда движущиеся вперед и добивающиеся успеха. В «Начиная с Поманока» и «Песне о себе» Уитмена сконцентрированы практически все координаты его поэтики, которые находят свое продолжение в поэмах «Песня о топоре» и «Пионеры! О, пионеры!».

В «Песне о топоре» Уитмена на первый план выдвигаются бесконечные созидательные возможности американца и человека вообще. Топор в поэме становится сложным и многогранным символом, включающим в себя множество значений: он выступает и как универсальный инструмент творчества, и как воплощение единства мужского и женского начал, и как олицетворение союза души и тела. Кроме того, топор становится также символом привезенных из Европы ценностей и норм, которые на новой почве преобразуются и теряют свою европейскость. Заключая в себе все эти значения, топор в конечном итоге превращается в новый символ Америки.

В поэме «Пионеры! О, пионеры!» Уитмен, обращаясь к специфически американскому феномену, пионерству, выводит его на универсальный уровень и понимает под ним не столько открытие первопроходцами американского Запада, сколько полноту освоения человеком мира. Пионеры предстают как особая раса людей – истинных американцев, чье предназначение – вести за собой весь мир и приобщать его к демократическим идеалам. Естественный верлибрический «органический ритм» (термин С. Брэдли) поэмы подчеркивает природность пионеров, а сверхдлинные стихи еще больше высвечивают мотивы экспансии и расширения горизонтов. Именно в пионере поэт видит идеал искомой им Человеческой Личности, идеального и совершенного американца и всечеловека.

## ГЛАВА 2. ПОЭТИКА ПАБЛО НЕРУДЫ

### 2.1. Основные этапы формирования латиноамериканской самобытности

Одной из центральных в творчестве Неруды является проблема самоидентификации, культурно-цивилизационного самоопределения – проблема сущности Америки и американского человека. Эта проблематика появилась еще во времена колонизации континента, отмеченной дихотомией «Новый Свет – Старый Свет». С одной стороны, появляются негативистские европоцентристские оценки автохтонного населения континента: возникают идеи о дисгармоничности, ущербности, исторической молодости Америки, варварстве и дикости нецивилизованного американца. С другой – миссионерские мифологемы Америка – рай, Новая Земля, американец – Новый Человек, индеец – истинный человек, более цивилизованный, чем европейцы. Появляется эсхатологическая топика: Америка предстает Тысячелетним царством Христа (см.: [Земсков 2014: 509–510]).

В XVI в. эта полемика продолжается. Концепции «варварства» индейцев противостоят идеи Бартоломе де Лас Касаса, одного из самых влиятельных хронистов того века, биологического испанца и духовного метиса, который с позиций жителя новой земли разрабатывает ренессансную гуманистическую проблематику: он критикует колониальное рабство и призывает к человеческому отношению к индейцам, доказывая равенство людей перед богом, что в то время было чем-то невероятным (см.: [Кутейщикова 1989а: 409–410]). Латиноамериканцы считают Б. де Лас Касаса, одного из родоначальников латиноамериканской литературы, «первым американцем» (см.: [там же]), что заметно и во «Всеобщей песне» Неруды, который в главе «Освободители» называет его «Отцом Бартоломе» (“Padre Bartolomé” [Neruda 2022: 202]). Идеи Б. де Лас Касаса находят свое продолжение в трудах перуанского метиса Инки Гарсиласо де ла Веги, который осуждает жестокость колонизаторов и подчеркивает человечность автохтонного населения, его высокий уровень развития (см.: [Кутейщикова 1989а: 411]).

В XVII в. в Латинской Америке начинает формироваться автономно-культурное креольское общество. Креолами начинают называть негров и белых,

рожденных в Америке (см.: [Словарь течений литературы XX века ... 2023: 463]). В европоцентристском представлении креол становится воплощением хаоса, царящего на континенте. В противовес этому в оппозиционной креольской мысли происходит переход к осознанию инаковости Нового Мира по сравнению с Европой, по-новому начинает осмысляться индейское наследие и его важность для креольской культуры. Как противоположные европейским в креольском барокко появляются образы «нашей земли», «нашей церкви», «нашей Девы Гваделупской», «родины Америки», «Америки – рая» (см.: [Земсков 2014: 234–235]). Креол (а вместе с ним метис и индеец) видится гармоничным человеком Америки, креольское рассматривается неотрывно от индейского, что можно заметить, например, в проникнутом индеанизмом творчестве Карлоса де Сигуэнса-и-Гонгоры и Хуаны Инес де ла Крус.

Следующий сдвиг в понимании сущности Америки и ее жителя, американца, происходит незадолго до и после Войны за независимость 1810–1826 гг., одним из стимулов которого послужили Война за независимость США 1775–1783 гг. и Великая Французская революция 1789–1794 гг. Именно в этот период начинает оформляться «американское», основывающееся на сложившейся еще в колониальную эпоху гуманистической традиции, а также воспринявшее из романтизма, зародившегося в Латинской Америке в 1830-е гг., идею уникальности каждой культуры, а также призыв к поиску «национального духа» и его истоков. В противовес испанизму, идейному обоснованию колониализма, как исторически необходимая форма «американизма» развивался европеизм, ведущий свое начало еще от колониальных времен. Европеизм подпитывался популярными в Латинской Америке просветительскими идеями, осуждавшими феодально-монархический строй Испании (см.: [История литератур Латинской Америки ... 1988: 7–10]).

Процесс «европеизации» имел неоднозначный характер: с одной стороны, он включал в себя ориентацию на западный путь развития, с другой – молодые государства чувствовали необходимость в борьбе с угрожавшей ей капиталистической экспансией – так в латиноамериканском сознании возникает дихотомия «Америка – Европа». Родоначальником идеи противостояния крупным

держavam был Симон Боливар, по-настоящему романтический герой, одаренная личность, готовая к героической борьбе за свою нацию. Выдвигая идеи о новом американском мире, представляющим в себе «человечество в миниатюре» [Боливар 1983: 54], он продолжает развивать креольскую мысль, основываясь уже на концепциях «естественного человека» и «естественного права народа», то есть национального и социального равенства (см.: [Земсков 2014: 511]).

Первым литературным манифестом «американского» считается романтическая поэма учителя Симона Боливара Андреса Бельо «Обращение к поэзии» (“Alocución a la Poesía”, 1823). В ней поэт призывает «Божественную Поэзию» покинуть «цивилизованную Европу» и отправиться в молодую и природную Америку, которую ждет светлое будущее (см.: [Bello 1881]). Противопоставляя Америку Европе, под «Европой» он понимает также и США, они, по его мнению, по своему уровню цивилизованности стоят намного ниже Латинской Америки: «Как бы ни преувеличивали мы противоположность нашего общественного состояния институтам свободных народов, разве можно себе представить более странный феномен, чем тот, что существует в Соединенных Штатах, где с широчайшей свободой, составляющей фундамент ее политической системы, сочетается рабство, в котором пребывает почти два миллиона негров, стенающих под бичом жестоких плантаторов? И вот эта-то нация и является полностью сформировавшейся и процветающей» [цит. по: История литератур Латинской Америки... 1988: 14–15]. Дихотомия «Америка – Европа», таким образом, начинает трансформироваться в дихотомию «Америка – Запад (включая США)». Творчество и С. Боливара, и А. Бельо отличается просветительским пафосом, общеамериканским патриотизмом, неотрывным от идей свободы и независимости стран Латинской Америки, однако, как отмечает В. Н. Кутейщикова, если С. Боливар представляет собой «рыцаря героических сражений», то А. Бельо выступает «певцом созидательного мира». Родом из Венесуэлы, А. Бельо провел большую часть жизни в Чили, единственной стране, где после Войны за независимости установилась стабильная, не раздираемая междоусобицами жизнь, став «отцом» чилийской культуры [Кутейщикова 1989б: 591–592].

После окончания войны начинает формироваться новый тип философствования, в котором находят отражение первые попытки осмысления молодыми государствами своего собственного пути, своей самобытности. В это время особенно ярко выделяются идеи Доминго Фаустино Сармьенто, родоначальника латиноамериканского позитивизма. В книге «Цивилизация и варварство. Жизнь Хуана Факундо Кироги. А также физический облик, нравы и обычаи Аргентинской Республики» (“Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y Aspecto Físico, Costumbres y Hábitos de la República Argentina”, 1845) он предлагает социально-экономический и политический анализ феномена каудильизма. Указывая на «варварство» Америки, его генезис он видит в американской «почве»: то есть Америка и американец рассматриваются как варварские «по природе». Его книга проникнута ненавистью к наследию отсталой Испании и призывом ориентироваться на достижения сильных европейских держав (см.: [Сармьенто 1988]), что в дальнейшем перерастет в его творчестве в страстную апологию исторического пути США.

С 80-х гг. XIX в. на фоне ощущения странами Латинской Америки неполноты их национального бытия и онтологической состоятельности государств Запада на смену позитивизму, который создал отрицательные образы варварской Америки и ущербного американца и тем самым породил «своего рода пессимистическую расово-культурную “метафизику”, фаталистический национальный гиперкритицизм, отрицающий какие-либо перспективы развития» [История литератур Латинской Америки ... 1994: 14], приходит модернизм.

Модернизм, порожденный стремлением к самоопределению, самоутверждению, выработке собственной культурной индивидуальности Латинской Америки, впитал в себя множество философско-художественных форм, объединив не только романтизм, но и символизм, парнасство, ницшеанство, неоязычество, «философию жизни», «чистого искусства» (см.: [там же: 16]). Противопоставив позитивистской концепции ущербного человека, детерминированного внешней средой и природой, человека-носителя идеальных сил, модернизм указал на онтологическую необходимость формирования

подлинного, гармоничного человека Америки, в котором будут сняты все противоречия (см.: [Земсков 2014: 512]).

Одним из первых выразителей духовной самобытности континента, стоящим у истоков нового течения, становится Хосе Марти. В эссе «Наша Америка» (“Nuestra América”, 1891) он обращается к индейской теме, называя варварами не индейцев, а конкистадоров, прервавших развитие достигших небывалых высот индейских цивилизаций. Он также высказывает идею о том, что своеобразие Латинской Америки определяется сосуществованием в ней различных расовых потоков: «Никогда еще в истории в такой короткий срок из столь неоднородных элементов не создавались такие передовые и сплоченные нации» [Марти 1978: 273]. Х. Марти считает, что латиноамериканская культура должна развиваться вместе с западноевропейской, перерабатывая ее достижения, но идя в конечном итоге своим путем: «Пусть черенок мировой культуры привьется к нашим республикам, но стволом дерева должны быть наши республики» [там же: 275]. Кроме того, Х. Марти выдвигает идею единства латиноамериканских наций в борьбе с надвигающейся на них агрессии со стороны США, что особенно ощущалось на Кубе.

Идеи Х. Марти находят свое продолжение в творчестве Рубена Дарио, вождя испаноамериканского модернизма, который также развивает идею континентальной солидарности латиноамериканских стран перед лицом экспансии США, и в этом конфликте он видит противоборство англосаксонской и латинской рас (см.: [Земсков 2014: 355]). В эссе «Триумф Калибана» (“El Triunfo de Calibán”, 1898), опубликованном в год, когда Куба, освободившаяся от испанского ига, становится колонией США, Р. Дарио переворачивает существующую в латиноамериканском сознании оппозицию «цивилизация – варварство»: варваром выступает теперь североамериканец, представленный в образе Калибана, а цивилизованным человеком – американец, Ариэль.

Концепции еще одного важного деятеля эпохи модернизма Хосе Энрике Родо идейно переплетаются с установками Х. Марти и Р. Дарио. Осознавая угрозу, надвигающуюся со стороны США на всю Латинскую Америку, он также

пересматривает идеи испанизма и ратует за общность Латинской Америки. Как и Р. Дарио, Х. Э. Родо в эссе «Ариэль» (“Ariel”, 1900) сравнивает гармоничного, духовного человека Латинской Америки, корни которого уходят в иберийскую культуру, с Ариэлем и противопоставляет его меркантильному, прагматичному и бездуховному североамериканцу, Калибану (см.: [Rodó 1914]). По Х. Э. Родо, от Испании Латинская Америка переняла христианский идеал добра и идею красоты, чего лишена прагматичная антигуманистическая и пуританская культура США, поэтому только Латинская Америка способна полностью реализовать идеал братства, что неосуществимо в США. Несмотря на то что Х. Э. Родо видит внутреннюю дисгармонию США, для которых деньги играют решающую роль, он восхищается достижениями этой нации (см.: [Кутейщикова 1978а: 37]).

Как видим, динамика культурного процесса в Латинской Америке с момента конквисты строится на ее сложных отношениях с Европой: начинается она с возникшей в XVI в. дихотомии «Новый Свет – Старый Свет», которая в XIX в. перерастает в дихотомию «Америка – Европа», а на рубеже XIX – XX вв. – в дихотомию «Латинская Америка – Запад (включая США)». Именно сложные и неоднозначные отношения с европейской традицией, то отталкивание от нее, то противостояние ей, то заимствование и переработка ее идей, определили сложную, неоднозначную и богатую природу латиноамериканской культуры.

## **2.2. Появление нового типа латиноамериканского художественного сознания в первой половине XX в.**

Как известно, в первой половине XX в., с 1920-х гг. по середину 1950-х гг., происходит смена типа исторического развития латиноамериканского континента и его выход из окраинного существования в Современность (см.: [Ainsa 1986: 491]). Впервые в истории латиноамериканцы становятся, как писал О. Пас в «Лабиринте одиночества» (“El Laberinto de la Soledad”, 1950), «современниками всего человечества» [Paz 1992: 81]. Общемировые процессы втянули Латинскую Америку «в противоборство идеологий, превратили ее в участницу всемирной драмы, в субъект исторического творчества, а на отдельных этапах даже в

протагониста, существенно влияющего на мировую ситуацию» [Земсков 2014: 394]. Именно в это время появляется новый тип художественного сознания, тяготеющий к еще большей универсальности, отмеченный еще более сильным стремлением выйти на общеконтинентальный уровень, осмыслить истоки латиноамериканской цивилизации и ее место в контексте всемирной истории.

Новый тип художественного сознания впитывает в себя мировоззренческие установки из Запада и из России после 1917 г. Большое влияние на его становление оказывают также и североамериканская экспансия, Мексиканская революция 1910–1917 гг., Гватемальская революция 1944–1952 гг., Боливийская революция 1952 г., приведшие к «революционному национализму». Кроме того, на почву латиноамериканской культуры переносятся многие европейские «измы», авангардизм, модернизм, советская революционная литература, распространяются идеи социалистического реализма (см.: [там же: 394–396]).

Кроме того, важное значение в становлении латиноамериканского художественного мышления нового типа имеет идея цивилизационной утопии «ариэлизма» Х. Э. Родо, подчеркивающая ценность гармоничного, естественного человека Америки. В 1920–1930-е гг. на общественные умы также оказывает значительное влияние деятельность основанной еще в 1909 г. мексиканской литературной группы «Атений молодежи» (*Ateneo de la Juventud*) (А. Касо, Х. Васконселос, А. Рейес, П. Энрикес Уренья), продвигающей гуманистические идеи и выступающей против популярной в годы Порфириата позитивистской идеологии (см.: [Nueva Historia General de México 2010: 514]).<sup>15</sup> Рожденное Мексиканской революцией поколение получает название «Мексиканское Возрождение»: наиболее яркие его представители – мексиканские художники-муралисты Х. К. Ороско, Д. Ривера и Х. Д. Сикейрос, выразители нового типа художественного сознания, на своих муралах синтезируют «тотальные» образы всей истории Латинской Америки, представленной в едином панорамном времени,

---

<sup>15</sup> Позитивистские идеи об ущербности латиноамериканцев, метисов, индейцев, их недоразвитости, однако, все еще имеют силу, что заметно, например, в творчестве А. Аргедаса, Л. Вальенильи Ланса (см.: [Земсков 2014: 396]).

создают монументальные произведения, проникнутые подлинно общеамериканским духом (см.: [Мамонтов 1983: 288; Земсков 2014: 412]).

Одновременно с этим с 1916 г. – с характерным отставанием – развивается авангардизм, который усваивает некоторые эстетические установки европейских течений (футуризма, дадаизма, сюрреализма) и рождает на их основе латиноамериканские «измы» (ультраизм, креасьонизм, эстредентизм и др.). В авангардистской литературе Латинской Америки, устремленной к поискам «изначальных ценностей», начинает доминировать массовый герой и коллективное мифопоэтическое сознание (см.: [Словарь течений литературы XX века ... 2023: 45–47]).

Кроме того, в то время широкое распространение имеет популярная тогда Идея Судьбы Освальда Шпенглера, противоположная господствующему в природе принципу каузальности и осуществляющаяся в истории. «Идея судьбы требует опыта жизни, а не научного опыта, силы созерцания, а не калькуляции, глубины, а не ума», – пишет О. Шпенглер в «Закате Европы» (“*Der Untergang des Abendlandes*”, том I – 1918, том II – 1922) [Шпенглер 1993: 273]. Эта концепция была крайне важна для латиноамериканцев, поскольку она, отрицая еще имеющие силу в то время поздепозитивистские концепции о географическом и расовом детерминизме, воспринимаясь ими как аналог уникального исторического пути Америки, расширяясь до ее особого космического предназначения (см.: [Тертерян 1978: 51]). Кроме того, О. Шпенглер подчеркивает космическую связь народа и ландшафта, его определяющего, что в дальнейшем разовьется в теллуризм, центральное понятие латиноамериканского художественного сознания: «Раса не переселяется. Люди переходят с места на место; последующие их поколения рождаются тогда в постоянно меняющихся ландшафтах; ландшафт приобретает тайную силу над растительным в их существе, и наконец выражение расы радикально меняется: старое угасает и является новое» [Шпенглер 1998: 121]. Также помимо концепций О. Шпенглера, имели важное значение идеи Германа Александра фон Кейзерлинга, изложенные им в книге «Южноамериканские размышления» (“*Sudamerikanische*

Meditationen”, 1932), о переживании Латинской Америкой «третьего дня творения» (см.: [Keyserling 1932]).

Важную роль в становлении нового типа латиноамериканского художественного сознания играла также базирующаяся на концепции Х. Э. Родо идея «пятой космической расы» Хосе Васконселоса, изложенная им в работе «Космическая раса» (“La Raza Cósmica”, 1925). Эта раса, объединив в себе четыре расы, негроидную, монголоидную, европеоидную и индейскую, являет собой «пятую универсальную расу», вобрав в себя многовековой опыт предков, превосходит все существующие народности и наиболее способна к настоящему братскому единению и космовидению. По мнению философа-утописта, эта раса, в отличие от североамериканской нации, «бесконечно верна божественной миссии Америки», и именно ей предназначено ее реализовать [Vasconcelos 2012: 5–15]. Ставя в центр своей утопии всечеловека-метиса, Х. Васконселос, сравнивает его с Одиссеем, который, в отличие от Робинзона, не приспособляется к обстоятельствам, а преобразует окружающую его действительность. Как отмечает В. Б. Земсков, концепция Х. Васконселоса включила в себя идеи цивилизационного футуризма, «нового гуманизма», «космизма», культуротворческого конструктивизма (см.: [Земсков 2014: 397]).

Широкое распространение в тот период нашли также революционные концепции Рауля Айя де ла Торре, воплотившиеся в книге «Историческое пространство-время» (“Espacio-tiempo-histórico”, 1947). В философской концепции «пространства-времени» Индоамерики (имея в виду под ней весь континент) Р. А. де ла Торре соединяет идеи Г. Кейзерлинга, концепции О. Шпенглера о «космическом ритме» человека, культуры и истории, идеи А. Оррего о временной парадигме, присущей каждой цивилизации и определяющей бытие культуры, положения А. Эйнштейна о релятивности времени (см. [История литератур Латинской Америки ... 2004: 40]). Выделяя особый историко-пространственный комплекс «Индоамерика», Р. А. де ла Торре рассматривает индейцев как этническую и социально-экономическую основу Латинской Америки (см.: [Кутейщикова 1978б: 130–131]).

В то время огромное влияние на латиноамериканцев также оказывали концепции Хосе Ортеги-и-Гассета. Так, в курсе лекций «Вокруг Галилея» (“En Torno a Galileo”, 1933) он пишет о «варваризации», о возвращении в примитивное состояние, как о необходимом этапе конца одной и начала другой культуры: «Вот почему у человека не осталось иного выхода: он принужден восстать против культуры, очиститься и уйти от нее, чтобы вновь очутиться лицом к лицу с живым миром и начать жить. Отсюда и постоянный “возврат к природе”, иными словами, к исконному, по контрасту со всем культурным и окультуренным в человеке. Примерами тут могут служить Возрождение, творчество Руссо, романтизм и... вся наша эпоха» [Ортега-и-Гассет 1997: 306]. Как отмечает И. А. Тертерян, колонизация Америки стала воплощением этой «варваризации», возвращением к природе, началом Нового Мира (см.: [Тертерян 1978: 60]). Кроме того, заслуга Х. Ортеги-и-Гассета состоит в том, что в качестве основы культуры он рассматривает не материально-техническую базу, а особое восприятие жизни, образ мира, что позволило заявлять об оригинальности и уникальности латиноамериканской культуры (см.: [там же: 75]).

Кроме того, одной из важнейших стала концепция латиноамериканской барочности Алехо Карпентьера, впервые выдвинутая в 1949 г. в предисловии к его роману «Царство земное» (“El Reino de Este Mundo”) и наиболее полно изложенная в его лекции «Барочность и чудесная реальность» (“Lo Barroco y lo Real Maravilloso”), прочитанной в 1975 г. Как пишет А. Карпентьер, на латиноамериканской почве барочность возникла из необходимости давать название вещам (см.: [Карпентьер 1984: 121]). Латиноамериканская действительность в работах А. Карпентьера предстает как «чудесная реальность», под которой он понимает следующее: «...это наша, американская чудесная реальность, которую мы обнаруживаем в ее первозданном, пульсирующем, вездесущем виде во всей латиноамериканской действительности. Здесь необычное – повседневность, и так было всегда» [там же: 118]. Барочность становится для него инструментом культуротворчества, создания новой онтологической действительности, построенной на постоянных движении, изменении, метаморфозе.

Как видим, для латиноамериканской культуры и литературы первой половины XX в. характерны идеально-утопическая ориентированность сознания, поиски архетипа гармоничного латиноамериканского общества и человека. Тенденции, формирующие и направляющие в это время становящееся латиноамериканское художественное сознание, не могли не повлиять на Пабло Неруду: они подтолкнули поэта на осмысление Америки как новой и особо значимой мировой реальности, нуждающейся в самоидентификации, в своей онтологии и в тотальном, всеохватном на нее взгляде.

### **2.3. История создания книги стихов «Всеобщая песнь» Пабло Неруды и ее место в творчестве поэта**

Творческое наследие Неруды труднообозримо. Назовем ключевые поэтические произведения Неруды. К раннему творчеству поэта относятся по большей части герметичные сборники («Собрание закатов» (“Crepusculario”, 1923), «Двадцать стихотворений о любви и одна песнь отчаяния» (“Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada”, 1924), «Восторженный пращник» (“El Hondero Entusiasta”, 1933), «Попытка бесконечного человека» (“Tentativa del Hombre Infinito”, 1926), «Местоительство – Земля» (“Residencia en la Tierra”, в I том которого были включены стихи, написанные в 1925–1931 гг., во II – в 1931–1935 гг.), в которых Неруда концентрируется на себе, на своем «я», судорожно стараясь изолироваться от окружающего его уродливого мира.

Однако Гражданская война в Испании не позволяет ему более отгораживаться от происходящих в мире событий: поэт становится активным общественным деятелем, ведет политическую борьбу, встает на сторону республиканцев, пишет пропагандистские стихи, вступает в Народный фронт Чили, становится членом Коммунистической партии (см.: [Гирич 2005: 127]). Именно горе, переживаемое Испанией, второй Родиной поэта, как пишет Л. С. Осповат, «существенно изменило его мировосприятие», именно тогда «впервые в нерудовской лирике рождается сознание ответственности поэта перед народом и временем» [Осповат 1978: 14]. Это «великое очистительное потрясение» [там же], как называет его Л. С. Осповат,

заставило Неруду, по мнению Ю. Н. Гирина, «отказаться от умозрительности в пользу объективного, эпического мировидения», пробудило в нем желание обратиться к своей земле, к Чили, и пустить в ней корни [Гирин 2005: 127–129].

Разразившаяся Вторая мировая война, захлестнувшая мир, окончательно определила новое направление творчества поэта: «В эти дни, когда всему миру угрожает опасность, будет предательством писать произведения, не служащие делу свободы. Каждая книга должна стать пулей...», – высказывает свои творческие и мировоззренческие установки Неруда в 1941 г. в интервью чилийскому журналу «Эль Сигло» (“El Siglo”) [цит. по: Aguirre 1964: 135].

Невозможность стоять в стороне от мировых катастроф и продолжать писать созерцательную поэзию особенно выразилась в последующих книгах поэта: «Третьем местожительстве» (“Tercera Residencia”. 1935–1945, 1947), куда вошли произведения из книги «Испания в сердце» (“España en el Corazón”, 1937), включая две песни Сталинграду, «Песнь любви Сталинграду» (“Canto de Amor a Stalingrado”, 1942) и «Новую песнь любви Сталинграду» (“Nuevo Canto de Amor a Stalingrado”, 1943), и монументальной «Всеобщей песне» (“Canto General”, 1950).

На этом творческий путь поэта не заканчивается, а скорее набирает обороты. В 1952 г. анонимно публикуется сборник любовной лирики «Стихи капитана» (“Los Versos del Capitán”), в 1954 г. – книга путевых стихов «Виноградники и ветры» (“Las Uvas y el Viento”). Новый этап в творческой эволюции Неруды ознаменовался выходом цикла од, в которых поэт обращается к теме «простых вещей»: «Од изначальным вещам» (“Odas Elementales”, 1954), «Новых од изначальным вещам» (“Nuevas Odas Elementales”, 1956), «Третьей книги од» (“Tercer Libro de las Odas”, 1957). В 1958 г. выходит философский сборник «Эстравагаро» (“Estravagario”), за ним в 1959 г. – еще одна книга од – «Плавания и возвращения» (“Navegaciones y Regresos”) и любовная лирика «Сто сонетов о любви» (“Cien Sonetos de Amor”), в 1961 г. – сборник «Камни Чили» (“Las Piedras de Chile”), в 1966 г. – «Птицы Чили» (“Arte de Pájaros”), в 1973 г. – «Море и колокола» (“El Mar y las Campanas”), в 1974 г. – «Книга вопросов» (“Libro de Preguntas”).

Как известно, «Всеобщая песнь», находящаяся в центре нашего исследования, создавалась поэтом с 1938 по 1949 г. В 1937 г. Неруда, шокированный ужасами Гражданской войны в Испании, смертью друга Ф. Г. Лорки, расстрелянного фашистами в Гранаде, возвращается в Чили из Испании, где он выступает с речью на заседании Международного конгресса писателей от имени художников-антифашистов и выдвигает следующий лозунг: «Писатели всех стран, объединяйтесь с народами всех стран!» [цит. по: Осповат 1978: 14]. По приезде в Чили Неруда, почувствовав себя «в долгу перед своей страной, перед своим народом» [Неруда 1974: 29], объезжает всю Чили, читает свои стихи в разных уголках страны, встречается с простым чилийским людом. В 1938 г. Народный фронт одерживает победу на выборах в Чили, и к власти приходит Агирре Серда, чему способствует Неруда. В 1939 г. поэт отправляется в Париж и помогает двум тысячам испанским республиканцам бежать в Чили на корабле Winnipeg. В этом же году Неруда организовывает антифашистский Союз творческой интеллигенции (см.: [Осповат 1978: 15]).

В 1940 г. его назначают консулом в Мехико, где он пребывает до 1943 г., «с особенной силой ощущает себя сыном всей Латинской Америки» [там же: 16] и знакомится с творчеством муралистов Д. Риверы, Д. А. Сикейроса и Х. К. Ороско, создавших эпический образ мексиканских истоков. В Мексике же он пишет «Песнь любви Сталинграду», сопереживая русскому народу, сражающемуся с фашистами. В 1943 г. Неруда отправляется в путешествие по латиноамериканским странам: он посещает Гватемалу, Панаму, Колумбию, Перу. (см.: [Осповат 1979: 398]). После того как поэт поднимается к древнему городу инков Мачу-Пикчу, замысел его книги окончательно выкристаллизовывается: «После поездки в Куско я о многом думал. Я думал о древнем человеке Американского континента. И битвы древности представились мне в живой связи с борьбой сегодняшней. Так у меня зародилась мысль написать “Всеобщую песнь” Америки <...> С вершин Мачу-Пикчу мне предстала Америка во всей ее цельности» [Неруда 1974: 30]. Желая изначально создать поэму лишь о своей Родине, Чили, поэт, понимая невозможность замкнуться лишь на одной стране, замечая единство латиноамериканского мира,

выходит на общеамериканский уровень: «Сначала я задумал “Всеобщую песнь” только как чилийскую песнь, поэму, посвященную Чили <...> Но очень скоро я оказался в сложном положении, потому что корни у нас, чилийцев, простираются глубоко под землю и выходят совсем в других краях. О’Хиггинс уходит корнями в Миранду, Лаутаро оказывается сродни Куаутемоку. А у гончарных изделий Оахаки тот же черный отблеск, что и у голубых глин Чильяна» [Неруда 1978: 29–30].

В 1945 г. Неруда был избран в чилийский сенат, где представлял две северные провинции Чили, Тарапаку и Антофагасту. В этом же году он становится членом Коммунистической партии Чили. Поэт едет на север страны, где общается с избирателями, посещает селитряные и медные рудники пустыни Атакамы, наблюдает тяжелый труд горняков (см.: [Осповат 1978: 16]).

В 1946 г. к власти приходит Г. Видела, кандидат от Демократического альянса, чью избирательную кампанию возглавлял Неруда. Г. Видела, не скрывающий того, что он нуждался в коммунистах лишь для того, чтобы получить власть, сразу же изменил своим обещаниям: деятельность Коммунистической партии Чили была запрещена, начались репрессии против левых сил, Чили разорвала дипломатические отношения с СССР (см.: [История Латинской Америки ... 2004: 185]). Против Неруды, разоблачающего политику Г. Виделы в «Дружеском письме миллионам людей» (“Carta Íntima para Millones de Hombres”) и в произнесенной им в сенате речи «Я обвиняю» (“Yo Acuso”), был возбуждён судебный процесс по обвинению в государственной измене, из-за чего поэт был вынужден бежать из страны и продолжать писать книгу в подполье.

Поэт издавал «Всеобщую песнь» частями по мере написания глав: первоначальный вариант книги был опубликован в 1943 г. в Мехико и носил название «Всеобщая песнь Чили. Фрагменты» (“Canto General de Chile. Fragmentos”). Он включал в себя стихотворения «Первооткрыватели» (“Descubridores”), «Ботаника» (“Botánica”), «Заброшенные земли» (“Zonas eriales”), «Токопилья» (“Тосопилла”) (см: [Santí 2022: 28]), вошедшие затем в разные главы «Всеобщей песни». Затем в 1946 г. в Каракасе и 1947 г. в Сантьяго была опубликована поэма «Вершины Мачу-Пикчу» (“Alturas de Macchu Picchu”). В

1948 г. в Чили подпольно вышла глава «Пусть проснется лесоруб», в конце того же года – глава «Новогодний гимн омраченной родине» (“Coral de Año Nuevo para la Patria en Tinieblas”). Окончательный вариант «Всеобщей песни», незначительно измененный, увидел свет 3 апреля 1950 г. в Мехико и включал в себя пятнадцать глав, известных современному читателю. После этого в 1951 г. в Чили вышло подпольное издание книги.

«Живя в подполье, от всего оторванный, неотступно стремясь создать всеобъемлющую картину мира, который я хотел выразить, я написал свою самую пылкую и объемистую книгу – “Всеобщую песнь”. Она была венцом моих честолюбивых устремлений. Она обширна, как долгий период времени, в ней есть свет и тень в одно и то же время, потому что я старался, чтобы она охватила как можно большее пространство, в котором бы двигались, творили, трудились и гибли жизни и народы» [Неруда 1978: 46], – утверждает Неруда в речи, произнесенной в Национальной библиотеке в Сантьяго в 1964 г., подчеркивая универсальную, всеохватывающую природу созданного им произведения.

Неруда, начавший писать стихи еще будучи мальчиком, однажды почувствовав любовь и страсть к поэзии, в течение всей жизни неистово, ни на секунду не останавливаясь – будто бы боясь не успеть сказать все, что исходило из его глубокой-глубокой, не имеющей дна души – до самой смерти писал. Как видно, произведения Неруды разнообразны в жанровом и тематическом планах. Исследуемая нами книга стихов «Всеобщая песнь» относится к зрелому этапу творчества Неруды и занимает исключительное место как в литературе Латинской Америки, так и в мировой литературе, являясь одной из наиболее сложных его работ, в которой поэту, действительно, удалось осуществить свой давно вынашиваемый план – создать эпическую поэму, которая, как говорил сам Неруда, «объяла бы исторические события и природу континента, жизнь и борьбу» народов Латинской Америки [Неруда 1978: 200].

## 2.4. Америка как бытийная субстанция в поэзии Пабло Неруды

Остановимся на первой главе «Всеобщей песни» «Земной светильник», в которой явлены практически все основные координаты нерудовской поэтики. Именно в этой поэме поэт предлагает свою онтологию, на которой держится весь художественный мир книги (см. об этом: [Погадаева 2025б]).

Поэма «Земной светильник» ранее не анализировалась российскими учеными, сконцентрированными на политической проблематике «Всеобщей песни». В зарубежном литературоведении предпринимались немногочисленные попытки исследования поэмы. Так, например, Ф. Рисс в работе “The Word and the Stone: Language and Imagery in Neruda’s *Canto General*” (1972) отмечает, что в поэме лирический герой, пребывающий в поисках своих корней, находит их в индейце-араукане, слитом с пространством (см.: [Riess 1972: 86–87]). Другой исследователь творчества Неруды Х. Вильегас Моралес в труде “Estructuras Míticas y Arquetipos en el *Canto General* de Neruda” (1976) утверждает, что поэт в произведении описывает космическое рождение латиноамериканской Вселенной и подчеркивает его вынужденность воссоздать архетипический акт открытия Америки, связанный с утверждением новой формы существования (см.: [Villegas Morales 1976: 51–53]). Еще один ученый У. Мендес-Рамирес в монографии “Neruda’s Ekphrastic Experience: Mural Art and *Canto General*” (1999) проводит интермедиаальный анализ, сравнивая поэму с произведениями мексиканских муралистов. Исследователь приходит к выводу о том, что Неруда соединяет все времена истории Латинской Америки в панорамном времени современности (см.: [Méndez-Ramírez 1999: 68]). Углубляя и расширяя эти размышления исследователей, проведем пристальный структурно-художественный анализ произведения.

Глава «Земной светильник» делится на несколько разделов: первый состоит из вводного стихотворения «Любовь Америка (1400)» (“Amor América (1400)”) и стихотворения «Растения» (“Vegetaciones”), второй включает в себя стихотворение «Некоторые звери» (“Algunas Bestias”), третий – «Прилетают птицы» (“Vienen los Pájaros”), четвертый – «Стекаются реки» (“Los Ríos Acuden”), пятый – «Минералы»

(“Minerales”), шестой – «Люди» (“Los Hombres”). Структура открывающей «Всеобщую песнь» поэмы очень напоминает первую главу Книги Бытия: заголовки стихотворений намекают на то, что в поэме пойдет речь о сотворении мира (причем это сотворение происходит в том же порядке, что и в Книге Бытия: сначала появляется земля, затем – растения, животные и, как высшие творения, люди), а титул «Земной светильник» (“La Lámpara en la Tierra”) перекликается со строкой «Да будет свет» (“Sea hecha la luz” [La Sagrada Biblia 1883: 1]). Обращение Неруды к Библии, своду бытийных основ, позволило поэту, претендующему на универсализм, уже в самом начале книги заявить о своей установке на целостное, всеохватное восприятие мира.

Открывающее главу стихотворение «Любовь Америка (1400)» впервые было опубликовано в 1948 г. в Сантьяго в десятом томе собрания сочинений Неруды “Obra Poética de Pablo Neruda” и изначально носило название «Люблю Америку» (“Amo America”) (см.: [Loyola 1999: 1213]). Изменение глагола в первом лице единственном числе на абстрактное существительное *любовь*, вероятно, было вызвано желанием поэта сосредоточиться не на индивидуальном опыте, а на опыте коллективном, общеамериканском. Оба существительных в названии, не разделенные запятыми, не связанные союзами, приравниваются между собой, Америка уже в титуле стихотворения становится онтологической категорией, определяющей лирический сюжет книги: любовь есть Америка, Америка есть любовь. Кроме того, новое название становится еще больше спаянным фонологически: *amor* повторяет консонантизм слова *América*. Также введя в название год, 1400, Неруда будто бы рисует землю до начала времен, приравнивая это время периоду, предшествующему завоеванию испанцами Америки.

Начиная с первого строфоида стихотворения заметна высокая эмоциональность восприятия поэтом рисуемой им картины мира. Разрывая переносом первую строку стихотворения «Любовь Америка» “Antes que la pelusa y la casaca / fueron los ríos...”, поэт усиливает напряжение: «Еще до париков и до камзолов (*было что?*) / здесь были реки...» [Neruda 2022: 117]. Уже в первом стихе появляются оппозиция «Европа – Америка» и аркадийская топка: пока на

южноамериканскую землю не пришли европейцы, на ней царил рай. С помощью метонимий *la peluca* (*парик*) и *la casaca* (*камзол*) поэт подчеркивает искусственность европейцев в отличие от природных латиноамериканцев.

Начиная обрисовывать пространство первозданного мира, Неруда использует песенную интонацию: “...fueron los ríos, ríos arteriales: / fueron las cordilleras...” («...здесь были реки, реки-кровеносные сосуды: / здесь были горы...» [там же]) – первое полустихие подхватывает второе, “fueron las cordilleras” связывается анафорическим параллелизмом с “fueron los ríos”. Метафорой *arteriales* (*артериальные*) поэт оживляет реки, своим течением поддерживающие рождающийся у нас на глазах организм. Образ рек оркестрован на *r* (“ríos, ríos arteriales”), что усиливает их бурлящую, кипящую природу в первородной природной жизни. Горы с помощью метафоры *onda* (*волна*) сравниваются с океаном – таким же древним, как и сами горы, уже изношенные временем, что заметно в эпитете *raída*: “...fueron las cordilleras, en cuya onda raída...” («...здесь были горы, на чьих изношенных гребнях...» [там же]). Это пространство представляет собой пампу – специфически аргентинский, зональный образ с помощью эпитета *planetarias* принимает общемировой масштаб.

Мир пребывает в атемпоральности: он состоит из вязкой, густой субстанции, что выражено словом *la espesura* (причем *la espesura* может пониматься и как густота, плотность, и как заросли растений), все кажется лишенным движения: “...el cóndor o la nieve parecían inmóviles...” («...и кондор, и снега, казалось, были недвижимы...» [там же]). Также эта субстанция влажная, водянистая (*la humedad*), что намекает на эмбриональное состояние мира. Безымянность Нового Мира особенно подчеркивается анжанбеманом (переносом)<sup>16</sup> типа *rejet* («сброс»), разрывающим самую сильную, по иерархии М. Л. Гаспарова и Т. В. Скулачевой, синтаксическую связь, определительную (см.: [Гаспаров, Скулачева 2004: 182]), и

---

<sup>16</sup> Напомним, что перенос (анжанбеман, *enjambement*) – «несовпадение синтаксической и ритмической паузы в стихе, когда конец фразы или колона не совпадает с концом стиха (или полустихия, или строфы), а приходится немного позже (*rejet* – «сброс»), раньше (*contre-rejet* – «наброс») или и позже и раньше (*double-rejet* – «двойной бросок»)» [Литературный энциклопедический словарь 1987: 274].

тем самым выделяющим образ грозы в рождающемся мире, которой необходимо дать имя: “el trueno / sin nombre todavía” («и гром / еще был безымянным» [Neruda 2022: 117]). Использование анжанбемана нельзя, однако, рассматривать в приведенном отрывке и во всей поэме неожиданным «ритмическим курсивом»: поэма «Земной светильник», как почти все произведения «Всеобщей песни», написана верлибром, который представляет собой смесь верлибра синтаксического и антисинтаксического: доля стихов с анжанбеманом в произведении достаточно высока (по нашим статистическим подсчетам она составляет 42% от общего числа стихов).<sup>17</sup> Перенос в поэзии позднего Неруды, пишущего преимущественного верлибром, является частым явлением (см.: [Осповат 1960: 237]) и позволяет поэту расставить необходимые акценты, заострить семантические значения образов. Как отмечает А. Алонсо, перенос в поэзии Неруды позволяет поэту выразить эмоциональный порыв и устранить паузы, возникающие на стихоразделах, которые останавливают речь [Alonso 1968: 98–99], тем самым приводя поэтический мир в бесконечное движение. Также антисинтаксический, анжанбеманный верлибр, имеющий астрофическую форму, становится инструментом, позволяющим Неруде воплотить его задумку: «Мне казалось, что невозможно писать на американские темы, пользуясь длинной рифмованной строфой. Стихи должны были принять очертания этой путаной земли, разбиться на архипелаги, горными пиками взмыть вверх и упасть вниз долинами» [Неруда 1974: 31]. Именно верлибр становится инструментом, способным на уровне формы передать хаотичность, иррациональность становящегося мира, в котором все до конца не сформировано и не устоялось.

Только после того, как поэт представляет первые контуры пространства, возникает образ первочеловека. Несмотря на то что он создан из земли и глины, американский Адам очень отличается от Адама библейского – у него индейские корни: он происходит и от карибов, автохтонных племен, обитавших на Антильских

---

<sup>17</sup> При подсчетах мы руководствовались методологией, разработанной С. А. Матяш, считая, что перенос возникает только тогда, когда вертикальные связи оказываются сильнее горизонтальных (см.: [Матяш 2015, 2017б]).

островах и областях, прилегающих к Карибскому морю, и от чибчей, располагающихся на территории современной Колумбии, и от инков, живших в Центральных Андах, и от арауканов, исконных обитателей Чили. Ритмико-синтаксический параллелизм, который объединяет стихи, а также перечислительная интонация (свойственная всей поэзии Неруды (см.: [Alonso 1968: 111–112]), способствуют слиянию образов индейцев разных племен – они предстают как единое целое:

<p>...fue cántaro caribe, piedra chibcha, sora imperial o sílice araucana.</p>	<p>...был кувшином карибов, камнем чибчей, кубком инков и кремнем арауканов. [Neruda 2022: 117–118].</p>
--	--

Этот человек-коренной американец тождественен и природе (камню, кремню, земле, глине), и материальным вещам, сделанным человеком (кубку, кувшину). Яркий сюрреалистический образ человека, сливающий в себе и природное, и человеческое, вновь оркестрованный на *r*, «*párpado / del barro trémulo*» («веком / дрожащей грязи»), особенно концентрирует на себе внимание за счет переноса типа *double-rejet* («двойной бросок»), что усиливает состояние первородного трепета.

В художественном мире, создаваемом Нерудой, первопроходцам, приехавшим из Европы в Южную Америку, предоставилась еще одна, последняя возможность найти и сохранить рай на земле: Латинская Америка предстает предельной границей, «конечной землей» (*tierra final*), дальше которой уже ничего нет – это последняя надежда человечества стать лучше. С мифологемой «конечной земли» в латиноамериканском художественном сознании связана возникшая еще во времена Конкисты оппозиция «Старый Свет – Новый Свет», выражающая инаковость Новой Земли (см.: [Кофман 1997: 30]). Неотрывен от нее и образ конкистадора, «чужого», который, перейдя границу между мирами, десакрализовал и «изнасиловал» первозданную девственную природу континента, слитную с индейским населением. Отсюда у Неруды и возникает образ крови (*sangriento*), появляющийся вместе с образом первочеловека, чьи хрупкость и невинность,

разрушенные конкистадорами, подчёркнуты эпитетом *tierno*, связанным с *sangriento* не только на семантическом, но и на звуковом уровне, что усиливает чувство жалости к индейцу, нежному, настоящему и поэтому обреченному на страдания: “*Tierno y sangriento fue...*” («Нежным и истекающим кровью был он...» [Neruda 2022: 118]).

Первый человек-индеец также предстает носителем уникального знания, магической тайны (“*en la empuñadura / de su arma de cristal humedecido, / las iniciales de la tierra estaban / escritas*” («на эфесе / его хрустального влажного оружия / инициалы земли были / написаны»)) [там же: 118]), которые исчезают из-за вторжения профанного мира в мир сакральный, рационального мира в мир интуитивный, говорящий на языке воды и ветра:

Nadie pudo  
recordarlas después: el viento  
las olvidó, el idioma del agua  
fue enterrado, las claves se perdieron  
o se inundaron de silencio o sangre.  
<...>  
y se apagó una lámpara de tierra.

Никто не мог  
потом их вспомнить: ветер  
их забыл, язык воды  
был погребен, ключи были потеряны  
или наполнились молчанием и кровью.  
<...>  
и погас земной светильник.  
[Там же].

Для того чтобы вновь постичь этот язык, найти свои корни, свою сущность, лирическому герою необходимо погрузиться в прошлое: “*Yo estoy aquí para contar la historia...*” («Я здесь, чтобы рассказать о произошедшем...» [там же]). В поисках своей идентичности лирический герой обращается к доколумбовой культуре и отождествляет себя с инкой (“*Yo, incásico del légamo...*” («Я, инка, вышедший из тины...»)) [там же]), родившимся из природы, отрицая тем самым свое происхождение от испанцев. В иррациональном потоке образов, напоминающих автоматическое письмо, особенно заметно неумное стремление познать законы интуитивного, алогичного индейского мира, найти в нем отца, прародителя, кем закономерно видится индеец:

...te busqué, padre mío,  
joven guerrero de tiniebla y cobre  
oh tú, planta nupcial, cabellera indomable,  
madre caimán, metálica paloma.

...я искал тебя, мой отец,  
юный воин сумерек и меди,  
о, ты, брачное растение, непокорные волосы,  
мать-кайман, металлическая голубка.

Среди всех представленных образов особенно выделяется образ каймана, который получит свое окончательное развитие в следующей части, посвященной зверям Нового Мира. Кайман является животным, повсеместно встречающимся в мифах коренных американцев. Так, например, в эпосе индейцев киче «Пополь-Вух» кайман, вышедший из космических вод, олицетворял мировое дерево, изображался с растущим вверх хвостом и с телом, переходящими в ветви, наросты на его теле ассоциировались с шипами сейбы (см.: [Бородатова 2002: 134]). Образ каймана у Неруды, отсылающий к мифам индейцев, принимает особую форму: он становится одним из воплощений искомой лирическим героем Америки, представленной в женской ипостаси (образе матери) и животном виде одновременно. Следовательно, и подлинный американец, по Неруде, тоже должен быть зверочеловеком.

Он ощущает свою неотрывность от природного мира, проживая вместе с индейцами последние дни Золотого века. Используя цветовой эпитет *verde* (зеленый) в словосочетании *párpado verde* (напомним, что зеленый является эмблематическим цветом Латинской Америки (см.: [Кофман 1997: 297])), Неруда подчеркивает первозданность, дикость творимого мира, а образом оленя (*venado*) – его невинность:

Pero anduve entre llores zapotecas  
y dulce era la luz como un venado,  
y era la sombra como un párpado verde.

Но я шел по цветам сапотеков,  
и свет был сладок, как олень,  
и тень была зеленым веком.  
[Neruda 2022: 119].

Именно новая – пока что без имени – земля, будущая Америка (“Tierra mía sin nombre, sin América...” («Земля моя, без имени, без Америки...» [там же]) является единственной Родиной лирического «я», не желающего иметь ничего общего с европейцами. Лирический герой стремится полностью слиться с этой землей, с корневым «сакральным центром» (под «сакральным центром» А. Ф. Кофман понимает квинтэссенцию сущности латиноамериканского мира, точку в пространстве, «где происходит максимальная актуализация прошлого» [Кофман

1997: 57]), статья теллуричным: “...tu aroma me trepó por las raíces...” («...твой аромат врос в меня по самые корни...» [Neruda 2022: 119]). Как отмечает А. Ф. Кофман, универсальный мифообраз земли особенно важен для мифологической инфраструктуры литературы Латинской Америки: в латиноамериканском художественном сознании он обладает культурпорождающим содержанием и выступает воплощением инаковости латиноамериканца (см.: [Кофман 1997: 134–141]).

После вступительной части начинается стихотворение «Растения», в котором вновь повторяется усиленный повтором слова *sin* (без) мотив безымянности Новой Земли, на которую пока не пришло рациональное начало: “A las tierras sin nombres y sin números...” («На земли без имен и без чисел...» [Neruda 2022: 119]). Пространство предстает наполненным божественными манифестациями: “...traía la lluvia hilos celestes” («..дождь приносил божественные нити» [там же]). Причем бог, который творит мир, не христианский, а индейский, “dios de los altares impregnados” («бог насытившихся алтарей» [там же]).

Поэт, беря на себя роль демиурга, подобно Адаму начинает называть растения, которыми наполняется это пространство. Почти все названия, кроме *alerce* (лиственницы) и *tabaco* (табака), приходят из индейских языков: *jacaranda* (жакаранда) и *ombú* (омбу) – из тупи-гуарани, *araucaria* (араукария) – из арауканского, или мапуче, *caoba* (каоба) и *maíz* (маис) – из таино, *ceibo* (сейба) и *árbol del caucho* (каучуковое дерево) – из кечуа. Давая имена флоре Нового Мира, творя ее, поэт старается максимально репрезентировать весь растительный мир Латинской Америки.

Из «каталога» растений эпитетом *primordial* (первичный) особенно выделяется дерево каоба – дерево и южноамериканское, и всемирное, – приобретающее с помощью метафоры сочащейся из его кроны крови (“desde su sora destilaba sangre” [там же: 119]) человеческие свойства и играющего одну из ведущих ролей в этом «кровевороте» жизни. В целом весь первородный мир окрашен не только в зеленый, но и в красный цвет, цвет крови, жизни (что заметно также, например, в образе сейбы цвета киновари (*el ceibo bermellón*)).

В какой-то момент деревья становятся предельно абстрактными, мифологическими прадеревьями, деревьями-богами (*dioses vegetales*): появляются *el árbol trueno* (дерево-гром), *el árbol rojo* (красное дерево), *el árbol madre* (дерево-мать). Самым многогранным образом становится *el árbol de la espina*: многозначное слово *espina* имеет несколько совершенно разных значений, которые, думается, совмещаются в этом сложном универсальном образе: это и *дерево-шип*, дерево, напоминающее сейбу, и *дерево-позвоночник*, дерево, держащее на себе весь мир. Конкретные деревья, связанные с определёнными зонами Латинской Америки, поставленные поэтом в один ряд с перводеревьями, приравниваются к ним, сливаются с ними, вместе формируя сложнейший всеохватывающий мифообраз дерева, выросшего из пространства, наполнившего это пространство и ставшего самим пространством, обладающим, к тому же, звуком, чего поэту удается достичь при помощи использования хиазма: “...[los árboles] eran volumen terrenal, sonido, / eran territoriales existencias” («...[деревья] были земным массивом, звуком, / были территориальными сущностями» [там же: 120]). Образ дерева, максимально расширяясь, в художественном мире Неруды, как и во всей латиноамериканской литературе (см.: [Кофман 1997: 150–158]), предстает сущностным выразителем континента.

Лирический герой познает действительность не только с помощью зрения, осязания, слуха, но и обоняния: в Новом Мире появляется Новый Запах (*nuevo aroma*) – запах табака, распространяющийся по «воображаемому» (*aire imaginario*), ирреальному, волшебному воздуху и наполняющий лирического героя. Именно чувственное познание, а не рациональное доминирует как в латиноамериканском художественном сознании в целом (см.: [там же: 192–196]), так и в становящемся мире, рисуемом Нерудой:

Un nuevo aroma propagado  
llenaba, por los intersticios  
de la tierra, las respiraciones  
convertidas en humo y fragancia:  
el tabaco silvestre alzaba  
su rosal de aire imaginario.

Распространяющийся новый запах  
наполнял, из земных зазоров  
выходя, дыхание,  
становящееся дымом и ароматом:  
дикий табак возводил  
розарий из воображаемого воздуха.  
[Neruda 2022: 120].

Важную роль в царстве растений Нового Мира играет маис, которому Неруда посвящает семь стихов. Как отмечает А. Ф. Кофман, маис является единственным образом в латиноамериканском художественном сознании, имеющим постоянные смысловые характеристики в творчестве разных творцов. Маис, чисто американская сельскохозяйственная культура, является символом самобытности латиноамериканцев, их инаковости. Кроме того, этот образ позволяет установить связь с автохтонной культурой. Так, у инков, например, был культ богини маиса Сарамамы, которой они приносили жертвы; согласно мифам майя бог создал людей сначала из глины, затем – из дерева, но идеальный человек получился именно из маиса (см.: [Кофман 1997: 165]).

Образ маиса сравнивается поэтом с *копьем, которое заканчивается огнем* (*una lanza terminada en fuego*): цвет маиса напоминает огонь, а его форма – копье, оружие индейцев. Образ маиса, только-только принимающего человеческие черты (“su estatura se desgranó...” («его тело рассыпалось...»)) [Neruda 2022: 120]), в становящемся мире связан с цикличностью времени: маис, как и человек Нового Мира, бесконечно рождается и умирает, своей смертью давая новую жизнь.

В предпоследнем строфоиде стихотворения «Растения» тотальная интеграция всех вещей, происходящая в этом мире, становится все более ощутимой: горы, чьи вершины в первом строфоиде стихотворения «Любовь Америка» сравнивались с волнами, в конце стихотворения «Растения» становятся похожи на птиц, у них появляются перья (*plumas de cordillera*), что указывает также и на анимистичность этого мира. Даже пампа оживает и принимает звериные черты, превращаясь в лошадь, которой управляет наездник-дерево омбу:

...el ombú detenía  
el aire libre, el vuelo rumoroso  
y montaba la pampa sujetándola  
con su ramal de riendas y raíces.

...омбу останавливал  
свежий воздух, гулкий ветер  
и ехал верхом на пампе, крепко держась за нее  
своим ветвями-вожжами и корнями.  
[Там же: 120–121].

Как отмечает А. Ф. Кофман, анимизм, традиционное художественное средство, в латиноамериканской литературе проявляется избыточно: природа существует сама по себе и не зависит от человека (см.: [Кофман 1997: 110]), что заметно и в поэзии Неруды – природа, а не человек, подчиняет себе все живое, именно она правит этим миром.

Поэтическое пространство Неруды, до этого представленное лишь вширь, горизонтально, начинает опускаться вниз к своим истокам, корням. Как отмечает А. Ф. Кофман, мотив устремленности вниз (а не вверх, как в европейской традиции) – становится знаком латиноамериканской подлинности. Переворачивая европейское понимание дихотомии «верх – низ», латиноамериканцы утверждают примат низа над верхом, подчеркивая необходимость стремиться именно к низу, в глубину, к сакральному центру (см.: [там же: 59–62]). С низом неразрывно связан корень, являющийся в латиноамериканском теллуричном художественном сознании «самой семантически нагруженной частью дерева»: он «непосредственно соприкасается с матерью-землей» и «держит Древо латиноамериканской культуры», следовательно мифообраз корня неотрывен от обретения латиноамериканцами своей культурной сущности [там же: 159].

Неудивительно, что в художественном пространстве Неруды именно дерево, являясь растением с корнями, уходящими глубоко вниз, становится королем природного мира. Главенствующим над всеми деревьями становится омбу, выступающее в роли пра-прадерева, одушевленного культурного символа Америки и всего мира – именно им замыкается растительный «инвентарь» Нового Мира:

Y aún en las llanuras  
como láminas de planeta,  
bajo un fresco pueblo de estrellas,  
rey de la hierba, el ombú...

И еще на равнинах,  
Словно железных пластинах планеты,  
под прохладной деревней звезд,  
король растений, омбу...  
[Neruda 2022: 120–121].

Этот мир существует не только в горизонтальной и вертикальной плоскостях, но и в межпространственности (категория латиноамериканского художественного пространства, выделяемая А. Ф. Кофманом), принадлежа двум мирам –

природному автохтонному, ночному и земельно-водному (“de las cerradas noches manantiales, / de las cisternas matutinas”), уходящему корнями к сакральному центру, и «чужому» миру конкистадоров. Целостность образа рисуемого Нерудой подлинного мира, состоящего из нескольких пространственных пластов, усиливается синтаксическим параллелизмом “de la implacable latitud lluviosa, / de las cerradas noches manantiales” и повтором предлога *de* в последних стихах приведенного ниже отрывка. Исследователь творчества Неруды Дж. Нолан замечает, что использование предлога *de* в различного типа словосочетаниях является одним из приемов поэта, который он использует во всей своей поэзии, что позволяет ему «слить все существующие во Вселенной элементы» [Nolan 1994: 98]. А. Алонсо также отмечает частое обращение поэта к этому предлогу при перечислении, при этом *de* скрепляет слова, связанные и обстоятельственной, и определительной связью, а также может идти неотрывно от союза (например, *también de*) [Alonso 1968: 138–139]. В приведенном ниже отрывке предлог *de* при переносе переходит в новую строку, что позволяет поэту заострить отношения между определяемым и определительным словом, сконцентрировать внимание на многослойных образах, из которых строится его мир, скрепить их одним каркасом: *de... de... de...:*

Arruga y extensión diseminaba  
la semilla del viento  
sobre las plumas de la cordillera  
espesa luz de germen y pezones,  
aurora ciega amamantada  
por los ungüentos terrenales  
de la implacable latitud lluviosa,  
de las cerradas noches manantiales,  
de las cisternas matutinas.

Борозда и протяженность рассыпала  
семя ветра  
на перья горного хребта  
густой свет ростка и сосков,  
слепая заря, вскормленная  
земным бальзамом  
безжалостной дождливой широты,  
закрытых родниковых ночей,  
подземных утренних вод.  
[Neruda 2022: 120].

Во всем стихотворении, и особенно в его завершающей части, педалируется мотив плодородия, рождения: все бурлит, кипит, становится более влажным, сырым. Если сначала землю оплодотворял осыпающийся маис, то теперь борозда (*arruga*) и пространство, обозначенное словом *extensión* (*протяженность*),

самооплодотворяются: пространство рождается из себя самого и создает весь остальной мир. Даже время возникает из природного пространства, что особенно выделяется стихом, отделенным от общего массива текста: “En la fertilidad crecía el tiempo” («В плодородии рождалось время») [там же: 119].

Рождающей силой в поэтическом мире Неруды выступает также и ночь, чья мощь усилена анафорой *en*. Ночь становится еще одним демиургом Нового Мира, который она строит из дерева и камня:

Germinaba la noche  
en ciudades de cáscaras sagradas,  
en sonoras maderas,  
extensas hojas que cubrían  
la piedra germinal, los nacimientos.

Рождала ночь  
в городах из священной каскары,  
в звучащей древесине  
широкую листву, которая покрывала  
зачаточный камень, рождения.  
[Там же: 121].

Такое видение ночи неслучайно: как известно, в латиноамериканской культуре европейская дихотомия «ночь – день» подверглась такому же переворачиванию, как и оппозиция «верх – низ»: именно ночью латиноамериканец постигает неявленные днем сущности, истинное, подлинное – ночь противостоит дню как «внутреннее» «наружному» (см.: [Кофман 1997: 167–175]).

Черный цвет, цвет ночи, всего сокрытого и таинственного (в латиноамериканском художественном сознании вновь получивший новое, в отличие от европейской культурной традиции, семантическое наполнение (см.: [там же: 173–174]), в конце стихотворения сливается с зеленым цветом, цветом дикости, естественности, природности, первозданности, плодородия. Черно-зеленая Америка в конце стихотворения предстает в виде образа матки, осемененной природным пространством: “Útero verde, americana / sabana seminal...” («Зеленая матка, американская / семенная саванна...») [Neruda 2022: 121]). Звуковая инструментовка, возникающая «в поддержку» этого образа, еще сильнее связывает его с Америкой: звуковая комбинация «е – а», на которой держится слово *América*, также лежит в основе характеризующего Америку прилагательного *seminal*, что усиливает мотив бесконечной плодовитости этого мира.

Завершающая часть стихотворения, являясь концентратом всех вышеописанных идей, еще раз подчеркивают всеобщую интеграцию вещей в этом протеистичном мире, где все смешано, не отделено друг от друга четкими границами, происходит постоянное творение «чуда», все рождается из всего, находится в состоянии метаморфоза и подчинено одной цели – поиску наиболее гармоничного облика мира. Стремление к гармонии (и на смысловом, и на формальном уровнях) заметно, например, в следующем отрывке: анафора *una* (в одном стихе преобразующаяся в *un*) и более или менее полный синтаксический параллелизм приводят к ритмическому параллелизму. В метрическом отношении фрагмент становится изосиллабическим – каждый его стих состоит из 12 слогов:

...una rama nació como una isla,  
una hoja fue forma de la espada,  
una flor fue relámpago y medusa,  
un racimo redondeó su resumen,  
una raíz descendió a las tinieblas.

...ветка родилась островом,  
листья были в форме меча,  
цветок был молнией и медузой,  
гроздь округлила их итог,  
корень спустился в сумерки.  
[Там же].

Во втором стихотворении первой главы «Некоторые звери» поэт проводит «инвентаризацию» представителей фауны создаваемого им Нового Мира, обитающих в сельве, в латиноамериканском художественном сознании являющейся сакральным пространством (см.: [Кофман 1997: 161–165]): появляются образы игуаны (*iguana*), муравья (*hormiguero*), гуанако (*guanaco*), ламы (*llama*), обезьяны (*mono*), бабочки морфо киприды (*mariposa de Morzo*), каймана (*caimán*), ягуара (*jaguar*), пумы (*puma*), барсука (*tejón*), анаконды (*anaconda*).

В мире животных – как и во всем пространстве в целом – важное значение имеет звук, что заметно, например, в развертывании образа муравья: в сельве раздается звук марширующих муравьев, с помощью метафоры *monacal* (*монашеский*) становящихся священными существами Нового Мира: “...el hormiguero monacal pisaba / con melodioso pie la selva” («...муравьи-монахи мелодично / шагали по сельве»). Музыка пространства, являющаяся в художественном сознании латиноамериканца основой народной культуры, слышна

только носителю «подлинности» (см.: [Кофман 1997: 261]) – слышна она и лирическому герою, стремящемуся стать полноценным Новом Человеком Нового Мира.

Среди представленных в «бестиарии» животных особенно выделяется образ игуаны, который связывается с мотивом сумерек (“Era el crepúsculo de la iguana” («Были сумерки игуаны» [Neruda 2022: 121]), тем самым сакрализируясь и отсылая к автохтонной культуре, единственной подлинной в этом мире. Также важное значение играет образ ламы, олицетворяющий в поэтическом пространстве Неруды чистоту, невинность, уязвимость и животного мира, и индейских племен: “...la llama abría cándidos / ojos en la delicadeza / del mundo lleno de rocío” («...лама открывала невинные / глаза в хрупком / мире, наполненном росой»). Использование в одном семантическом отрезке слов *cándidos* (невинные) и *delicadeza* (хрупкость), стоящих на границе стихораздела, придает выделенным мотивам большую остроту и напряженность. Значимым для вскрытия онтологических основ Нового Мира является образ пумы, обладающей «глазами, опьяненными сельвой» (“ojos alcólicos de la selva” [там же]), в котором видно дикое, неукротимое, иррациональное природное начало сводящей с ума американской сельвы.

Наибольшее количество стихов поэт посвящает раскрытию образа каймана, обращаясь к нему вновь: именно кайман, ассоциирующийся в поэзии Неруды, как было сказано выше, с образом Америки, райским пространством, и с образом ее подлинного жителя – зверочеловека, метафорично сравнивается с воином-индейцем: в скрежете его чешуи, напоминающей доспехи, слышен земной праисток:

Era la noche de los caimanes,  
la noche pura y pululante  
de hocicos saliendo del légamo,  
y de las ciénagas soñolientas  
un ruido opaco de armaduras  
volvía al origen terrestre.

Стояла ночь кайманов,  
чистая и кишащая  
мордами, выходящими из ила  
и из дремлющих трясин  
мутный скрежет доспехов  
возвращал к земному истоку.  
[Там же: 122].

Кайман, будучи животным, способным обитать одновременно в воде и на суше, становится одним из праживотных, символом первозданного идеального мира, в котором земное и водное неразрывно слиты (нераздельность земли и воды в целом является одной из важнейших координат мифологии Неруды, что можно увидеть также, например, и в поэме «Великий океан» (“Gran Océano”).

«Каталог» животных завершается образом анаконды. Используя представленный почти во всех существующих мифологиях мира мифообраз змея, Неруда признает его семантическую перегруженность (“cubierta de barro rituales”):

Y en el fondo del agua magna,  
como el círculo de la tierra,  
está la gigante anaconda  
cubierta de barro rituales,  
devoradora y religiosa.

А в глубине великих вод,  
словно земной экватор,  
была гигантская анаконда,  
покрытая ритуальной грязью,  
прожорливая и религиозная.  
[Там же].

Змей в поэтическом пространстве Неруды является космогоническим символом подобным скандинавскому змею Ермунганду, живущему в океане и опоясывающему землю, египетскому змею Мехенту, окружающему собой землю, древнеиндийскому змею Шеша, держащему на себе землю и другим Мировым Змеям (см.: [Мифы народов мира ... 1980: 388]). Однако змей Неруды, впитавший в себя все символические значения этого универсального мифообраза, является также типично латиноамериканским змеем: анаконда, как известно, занимает важное значение в мифологии индейцев Амазонии, где она, согласно одной из трактовок, функционирует подобно мифообразу каймана, являясь, как и кайман, животным, вышедшим из воды, и представляющим с собой еще одну проекцию мифообраза дерева (см.: [Рое 1982: 144]). Неруда, отталкиваясь от всего существующего культурного багажа, создает свой образ, не оторванный от мировой мифологии, но и не идентичный ему: анаконда в его поэтическом мире становится пра-праживотным, хтоническим змеем, прародителем и американской земли, и всего мира.

В следующем стихотворении главы «Прилетают птицы» Неруда предлагает птичий «каталог» Нового Мира-Америки, охватывающий весь континент:

появляются образы кардинала (*cardenal*), тукана (*tucán*), колибри (*colibrí*), попугая (*loro*), орла (*águila*), кондора (*cóndor*), печника (*hornero*), козодоя (*atajacaminos*), горлицы (*torcaza*), скворца (*loica*), зонотрихии (*chingolo*), фламинго (*flamenco*), кетцаля (*quetzal*), альбатроса (*albatros*).

Эта часть начинается с гиперметафоры, вновь указывающей на тотальную связь всего сущего в Новом Мире: кардиналы сравниваются из-за своего ярко-красного оперения с каплями крови, летящими по небу; они же истекают кровью и создают из себя также окрашенный в красный цвет рассвет:

Como gotas de sangre y plumas  
los cardenales desangraban  
el amanecer de Anáhuac.

Словно капли из крови и перьев  
кардиналы истекали кровью  
заката над Анауаком.  
[Neruda 2022: 123].

Весь птичий мир, как и мир животных, наполнен звуком. Безусловно, сравнение трелей птиц с музыкой является общим местом в мировой литературе, однако образ первозданного мира, проникнутого звуком, вновь подчёркивает значимость звучащего мелодического пространства в художественной системе Неруды:

La ingeniería del hornero  
hacia del barro fragante  
pequeños teatros sonoros  
donde aparecía cantando.

Инженер-печник  
строил из ароматной грязи  
маленькие звучащие театры,  
где появлялся, напевая.  
[Там же: 124].

Из всех птичьих образов выделяются образы попугая, который сравнивается с зелеными слитками золота, а желтая обводка его глаз – с золотым кольцом, что усиливает его природное – связанное не только с воздухом (“*Todo era vuelo en nuestra tierra*” («Все было полетом на нашей земле» [там же]), но и с минералами, горными породами, сакральным подземным царством – начало и будто бы подготавливает дальнейшее появление «каталога» минеральных образов:

Los ilustres loros llenaban  
la profundidad del follaje  
como lingotes de oro verde  
recién salidos de la pasta  
de los pantanos sumergidos,  
y de sus ojos circulares  
miraba una argolla amarilla,  
vieja como los minerales.

Прославленные попугаи заполняли  
глубину листвы,  
словно слитки из зеленого золота,  
только что вышедшие из месива  
затопленных болот,  
и из их круглых глаз  
смотрело желтое кольцо,  
такое же старое, как минералы.  
[Там же].

В «инвентаре» особое место занимает также образ еще одной важной в латиноамериканском художественном пространстве и в поэзии Неруды птицы кетцалья. Образ кетцалья отсылает к Кетцалькоатлю («оперенному змею»), герою ацтекских мифов, выполняющему роль и бога-демиурга, и культурного героя Древней Мексики, и мудрого правителя тольтеков (см.: [Козлова 2008: 141]). В поэзии Неруды образ кетцалья принимает минеральный облик. С ним также связываются мотивы невинности, чистоты, неотрывные и от образа идеального первочеловека-индейца:

...lejos del bosque bochornoso  
donde cuelga la pedrería  
del quetzal, que de pronto despierta,  
se mueve, resbala y fulgura  
y hace volar su brasa virgen.

...вдалеке от знойного леса,  
где развешены драгоценные камни  
кетцалья, который внезапно просыпается,  
движется, скользит и блестит,  
и летит, как чистый уголек.  
[Neruda 2022: 125].

Важную роль как во всем творчестве Неруды, так и в этом стихотворении играет образ кондора, один из самых сложных и неоднозначных образов в поэзии Неруды. Как известно, кондор занимает одно из ведущих мест в индейской мифологии, являясь посланником, парящим над миром, а также в некоторых случаях выступая одной из реинкарнаций шамана (см.: [Massonmark 1999: 122]). Анализируя поэтику Неруды, У. Мендес-Рамирес отмечает, что образ кондора становится в творчестве поэта символом конкистадора, тем самым концентрируя в себе всевозможные негативные коннотации (см.: [Méndez-Ramírez 1999: 97–98]). Думается, с этим нельзя согласиться: появление образа кондора усиливает эмоциональное поэтическое напряжение и в некоторых случаях, действительно,

предвещает о приходе конкистадора (что можно видеть, например, в самом конце главы: “Cruza el cóndor su vuelo negro” («Кондор совершает свой темный полет» [Neruda 2022: 136]). Однако кондор, будучи к тому же символом Чили, располагающемся на гербе страны, в поэзии Неруды предстает, скорее, священным охранником первозданной земли, индейским символом, символом Чили и всего континента, будучи одной из форм искомого Нерудой идеального зверочеловека: несмотря на то что в образе кондора наиболее явленной является его «темная» сторона, она рассматривается не как нечто негативное, а, скорее, придает образу величественность:

...volaba encima del mundo  
el cóndor, rey asesino,  
fraile solitario del cielo,  
talismán negro de la nieve,  
huracán de la cetrería.

...летал над миром  
кондор, король-убийца,  
одинокий монах неба,  
черный талисман снега,  
ураган охоты.  
[Там же: 123]

К концу стихотворения тотальная интеграция всех вещей доходит до своей предельной (или, скорее, сверхпредельной) точки: стая летящих птиц отождествляется одновременно и с водной стихией, сравниваясь с «морской горой» (что возвращает к самому началу главы, где образ горы уже имел «птичьи» свойства), и с Луной, выходя на вселенский уровень: “Vuela una montaña marina / hacia las islas, una luna / de aves que van hacia el Sur...” («Летит морская гора / к островам, луна / птиц, которые движутся на Юг» [там же: 125]). Интегрирующая сила пространства к концу стихотворения все усиливается:

Es un río vivo de sombra,  
es un cometa de pequeños  
corazones innumerables  
que oscurecen el sol del mundo  
como un astro de cola espesa  
palpitando hacia el archipiélago.

Это живая река тени,  
это комета из маленьких  
неисчислимых сердец,  
которые затемняют солнце мира,  
словно небесное тело с массивным хвостом,  
пульсирующе несясь к архипелагу.  
[Там же].

Море птиц перетекает в реку птиц и затем снова – в море (“Y en el final del iracundo / mar...” («И в конце разъяренного моря...» [там же]), из Луны становится

космической кометой, затем – небесным телом (*astro*), уже максимально абстрактным. Метонимия *pequeños corazones innumerables* (*маленькие неисчислимыe сердца*), отсылающая к птицам, к концу приведенного отрывка переходит в гиперметафору “un astro de cola espesa palpitando” («небесное тело с массивным хвостом, пульсирующе несясь»), сравнивающая птиц, махающих крыльями, с бьющимся сердцем и одновременно проводящая параллель между стаей птиц и хвостом кометы.

Стихотворение заканчивается полной интеграцией в это птице-водно-космическое пространство минерала: «каталог» заканчивается образом альбатроса, крылья которого сравниваются с соляными пластами:

...surgen las alas del albatros  
como dos sistemas de sal,  
estableciendo en el silencio,  
entre las rachas torrenciales,  
con su espaciosa jerarquía  
el orden de las soledades.

...возникают крылья альбатроса,  
словно два соляных пласта,  
устанавливая в тишине,  
посреди бушующего шквала,  
с ее пространственной иерархией  
порядок одиночеств.  
[Там же].

Кроме того, как видно из приведенного фрагмента, в конце стихотворения появляется еще одни важнейшие онтологические координаты поэтического мира Неруды: тишина и одиночество, которые играют важную роль и в латиноамериканском художественном мышлении. Как утверждает А. Ф. Кофман, тишина «мыслится наиболее адекватным и содержательным состоянием латиноамериканской природы», именно тишина позволяет погрузиться в таинственные глубины бытия, найти истину, невыразимую словами [Кофман 1997: 111], что мы видим и у поэта. Нерудовская тишина – это еще и тишина кричащая, происходящая «посреди бушующего шквала» (“entre las rachas torrenciales”): лирический герой жаждет найти ответы на сущностные вопросы, которыми он задается, и они становятся явленными именно в тишине. Также тишина в стихотворении, как и все в поэтическом мире Неруды, выходит из пространства и определяется им (“con su espaciosa jerarquía”).

Что касается чувства одиночества, оно также является одним из констант латиноамериканского художественного мышления (вспомним «Сто лет одиночества» Г. Г. Маркеса, «Лабиринт одиночества» О. Паса, в которых тема одиночества занимает центральное место). Одиночество в культуре Латинской Америки связано в первую очередь с осознанием своего «культурного сиротства» [Кофман 2004: 153]. Так, О. Пас, описывая мексиканцев в «Лабиринте одиночества», называет их «сиротами без прошлого с будущим, которое нужно изобрести» [Paz 1992: 72].

Лирический герой Неруды, отчужденный от европейского мира, не способный найти в нем свои корни, обращается к американской земле, ища у нее ответа.<sup>18</sup> «Каталог» птиц неслучайно заканчивается образом альбатроса, птицы, обитающей на южных побережьях Чили, земле, где до прихода конкистадоров господствовали индейцы-арауканы, которых и лирический герой, и сам Неруда считает своими настоящими предками. Неруда не мог не гордиться арауканами, так и не сдавшимся на протяжении трех веков испанским конкистадорам. Даже когда поэт говорит о месте, где он родился, он называет его «моей родной Арауканией» [Неруда 1974: 45].

Следующая часть первой главы «Стекаются реки» начинается с образа Америки. Континент, испещренный реками, представлен в виде женского тела, которое лирический герой исследует, двигаясь вертикально, с Севера на Юг, тем самым открывая и континент. Как отмечает А. Ф. Кофман, уподобление земли человеку – частое явление в латиноамериканской литературе, что, по его мнению, связано со стремлением найти духовный контакт с этой землей. Исследователь также замечает, что образ матери-земли в латиноамериканской культуре понимается, скорее, не как плодоносящая сила, как в европейской традиции, а как пуповина, связующая мать и дитя (см.: [Кофман 1997: 135–137]).

---

<sup>18</sup> Так, в поисках своих корней лирический герой другой поэмы Неруды «Великий океан» сравнивает себя с моаи, каменными статуями острова Рапануи, или Пасхи: “...Ellas tienen mi rostro petrificado, la grave / soledad de mi patria...” («...У них – мое окаменевшее лицо, глубокое / одиночество моего отечества...») [Neruda 2022: 569].

Неслучайно «каталог» рек включает в себя только названия индейского происхождения: название «Ориноко» заимствовано из языка индейцев племени тамануков, «Амазонка» по одной из версий также происходит от индейского слова «амасуну» («большая вода») (см.: [Поспелов 2002: 32–33]), «Текендама» – из чибча, «Био-био» было переименовано испанцами с индейских слов *huihui* или *yuivuyi* (см.: [Asta-Buruaga у Cienfuegos 1899: 74–75]) – лирический герой, спускаясь вглубь континента, пытается найти свои корни, обращаясь прежде всего ко всему автохтонному.

Речной «инвентарь» возглавляет образ реки Ориноко, протекающей через Венесуэлу и Колумбию. Мифообраз воды, неотрывный от образа реки, занимает такое же важное место в латиноамериканском художественном сознании, как и мифообраз земли. Вода в культуре Латинской Америки связывается, как замечает А. Ф. Кофман, с женской сущностью латиноамериканского мира, с мотивом его эмбрионального состояния, а также с мотивами изменчивости и текучести мира (см.: [Кофман 1997: 113–124]).

Лирический герой, обращаясь к реке, просит разрешения войти в ее воды, то есть совершить некий обряд инициации, приобщения к изначальному природному бытию, находящемуся в состоянии безвременья, *in illo tempore*. Его нетерпение усиливается повтором императива *déjame*:

Orinoco, déjame en tus márgenes  
de aquella hora sin hora:  
déjame como entonces ir desnudo,  
entrar en tus tinieblas bautismales.

Ориноко, пусти меня в свои берега,  
пребывающие во времени без времени,  
позволь мне, как тогда, спуститься к тебе нагим,  
войти в твои крестильные сумерки.  
[Neruda 2022: 126]

Река Ориноко олицетворяет мать лирического героя, с которой он хотел бы воссоединиться: “...*déjame hundir las manos que regresan / a tu maternidad...*” («...позволь мне погрузить в тебя руки и возвратиться / к твоему материнству...») [там же: 126–127]). Именно Ориноко называется начальной рекой, «рекой рас» ( *río de razas*), «родиной корней» (*patria de raíces*), «прародительницей глины» (*madre de arcilla*), а значит – индейцев и, соответственно, всех людей. Эта Родина для героя

неизменно связана с одиночеством и тишиной, он чувствует и кровное, и сущностное родство с индейцами:

<p>...tu ancho rumor, tu lámina salvaje viene de donde vengo, de las pobres y altivas soledades, de un secreto como una sangre, de una silenciosa madre de arcilla.</p>	<p>...твой широкий гул, твоя дикая железная пластина, происходит оттуда же, откуда я, из бедных и гордых одиночеств, из тайны, подобной крови, из тихой матери глины. [Там же: 127].</p>
---	--

Ориноко представлена бескрайне широкой рекой, что заметно в использовании для ее описания слова *lámina* (*железная пластина*), ранее употребляющегося в метафорическом словосочетании *láminas de planeta* (*железные пластины планеты*), описывающем равнины континента, что вновь подчеркивает значимость в поэзии Неруды пространственных измерений и природного начала.

Следующий образ, возникающий в «инвентаре» рек, – образ реки Амазонки, протекающей по большей части по Бразилии, захватывающей также Боливию, Перу, Эквадор, Колумбию. Если Ориноко предстает в женской ипостаси, то Амазонка, наоборот, – в мужской, сравниваясь с отцом-родоначальником (*padre patriarca*). С образом Амазонки связаны мотивы рождения, плодородия: “...eres / la eternidad secreta / de las fecundaciones...” («...ты / тайная бесконечность / плодородий...» [там же]), “Eres cargado con esperma verde / como un árbol nupcial...” («Ты наполнена зеленой спермой, / словно брачное дерево...» [там же]). Образ брачного дерева (*árbol nupcial*), перекликающийся с появляющимися ранее образами брачного растения (*planta nupcial*) в части «Любовь Америка» и зачаточного камня (*piedra germinal*) в разделе «Растения», усиливает мощнейшее рождающее начало, свойственное Амазонке и всей Америке, способной творить все новые и новые вещи и сущности из любой точки своего пространства.

Амазонка, как и Ориноко, представлена в пространственных категориях, она беспредельно широка: “...la luna no te puede vigilar ni medirte” («...луна не может ни уследить за тобой, ни измерить тебя» [там же]). С образом Амазонки связан

также образ дороги, с которым она отождествляется: “...lento como un camino de planeta” («...медленная, словно дорога планеты»). Как отмечает А. Ф. Кофман, мифообраз реки-дороги в латиноамериканском мировидении представляет собой «горизонтальную» координату пространства, которая, однако, нисколько его не структурирует и тем самым поддерживает мифологему хаоса мира. Кроме того, мифообраз дороги, ассоциирующийся в европейской культуре с судьбой, придает пути героя фатальную предопределенность (см.: [Кофман 1997: 57–59]). Река-дорога Неруды, с одной стороны, ведет вглубь континента, к его истокам, поиск которых предопределен судьбой, с другой – выходит за границы Америки в пространство космоса.

Следующий представленный в этой части образ водопада Текендама, располагающегося на реке Богота в Колумбии, является материальным воплощением сущности одиночества, что выражено в использовании образа «одинокого пути» (*solitario paso*), вновь сравнивающего реку с дорогой, по которой лирический герой-латиноамериканец, отчужденный от всего мира, должен пройти один. Используя слово *одиночества* (*soledades*) во множественном числе, поэт экстраполирует чувство одиночества, воплощенное в образе Текендамы, на всю Америку и весь мир:

Tequendama, recuerdas  
tu solitario paso en las alturas  
sin testimonio, hilo  
de soledades...

Текендама, помнишь  
твой одинокий путь на безлюдных  
вершинах, нить  
одиночеств...  
[Neruda 2022: 127].

Замыкает образный ряд образ чилийской реки Био-био – поэт вновь заканчивает «каталог» реалией своей земли, из которой он родом. Река Био-био, находящаяся неподалеку от Темуко, города, где вырос Неруда, последнего оплота арауканов, лишь в конце XIX в. присоединенного к Чилийской республике, представляла собой «фронтеру», границу, отделяющую земли арауканов от Чили. Био-био в сознании латиноамериканцев навсегда осталась «пограничной» рекой, символом сопротивления так и не подчиненных испанцами арауканов.

Образ Био-био становится воплощением многовековой мудрости индейцев, именно Био-био научила лирического героя всему, что он знает сейчас, в том числе искомому герою магическому, таинственному языку природы предков:

...son tus palabras en mi boca  
las que resbalan, tú me diste  
el lenguaje, el canto nocturno  
mezclado con lluvia y follaje.

...это твои слова в моем рту  
скользят, ты мне дала  
язык, ночную песнь,  
смешанную с дождем и листвой.  
[Там же: 128].

Лирический герой смог приобщиться к своим истокам, только после того как он нашел Био-био, которая поведала ему подлинную историю его народа («...murmurando / una historia color de sangre» («...шепча / историю цвета крови» [там же]) – кровавую историю завоеваний.

Лирический сюжет части «Стекаются реки», таким образом, плавно перетекает в следующую часть, «Минералы». Границы между временными пластами начинают стираться: сквозь эпоху первозданного идиллического безвременья начинает проступать взгляд на нее из плана настоящего. Если и до этого были заметны его «проблески», например, в образах крови, проливаемой индейцами, то теперь осведомленность лирического героя о прошлом, о проделанном латиноамериканцем пути от конкисты до настоящего времени, становится все более явным.

Образ Америки под воздействием этого нового знания, приобретенного лирическим героем, несколько изменяется: все пространство Америки ошетинилось, оскалило зубы, предчувствуя беду. Поэт перестает идеализировать Америку, как оказалось, совсем не совершенное место, где человеку нелегко существовать, высвечивая ее характерные негативные черты:

...agua desconocida, sol malvado,  
ola de cruel espuma,  
tiburón acechante, dentadura  
de las cordilleras antárticas,  
diosa serpiente vestida de plumas  
y enrarecida por azul veneno,  
fiebre ancestral inoculada

...незнакомая вода, гибельное солнце,  
волна злой пены,  
подстерегающая акула, зубчатая  
гряда атлантических гор,  
богиня-змея, одетая в перья  
и покрытая синим ядом,  
наследственная лихорадка,

por migraciones de alas y de hormigas,  
tembladeras, mariposas  
de aguijón ácido...

переносимая миграциями птиц и муравьев,  
болотистая почва, бабочки  
с едким жалом...  
[Там же: 129].

Невероятно сильное, враждебное «чужому» пространство Америки, однако, не смогло противостоять конкистадорам, разграбившим землю. Одним из самых святотатственных поступков лирическое «я» называет добычу европейцами минералов и драгоценных металлов, что для сознания лирического героя-латиноамериканца немислимо и является актом виоленсии (*violencia*) (термин, разрабатываемый в работах А. Дорфмана (см.: [Dorfman 1970]), А.Ф. Кофмана (см.: [Кофман 1997: 273–287]): проникнув к ним, европейцы, таким образом, посягнули на сакральный центр континента:

Madre de los metales, te quemaron,  
te mordieron, te martirizaron,  
te corroyeron, te pudrieron  
más tarde, cuando los ídolos  
ya no pudieron defenderte.

Мать металлов, тебя сожгли,  
тебя искушали, тебя измучили,  
тебя развели, тебя погубили  
тогда, когда идола  
уже не смогли защитить тебя.  
[Neruda 2022: 128].

Для того чтобы продемонстрировать масштаб нанесенного Америке ущерба и неизмеримое богатство ее недр, в этой части Неруда дает самый длинный из всех помещенных в стихотворении «каталог» камней, минералов, горных пород, металлов, химических элементов: возникают образы бирюзы (*turquesa*), меди (*cobre*), сурьмы (*antimonio*), угля (*hulla*), серы (*azufre*), ванадия (*vanadio*), вольфрама (*tungsteno*), висмута (*bismuto*), фосфора (*fósforo*), сапфира (*zafiro*), олова (*estaño*), золота (*oro*), опала (*ópalo*), аметиста (*amatista*), изумруда (*esmeralda*), кварца (*cuarzo*), углерода (*carbón*), рубина (*rubi*), нитрата (*nitrato*).

Стараясь забыть о разграблении континента конкистадорами, лирический герой периодически проваливается в прошлое, возвращаясь к эмбриональному идеальному состоянию земли, когда камни только зарождались: “La turquesa / de sus etapas, del brillo larvario / nacía apenas para las alhajas / del sol sacerdotal, dormía el cobre / en sus sulfúricas estratas...” («Бирюза / в метаморфозах блестящей личинки /

только рождалась, чтобы стать частью жреческих / амулетов, спала медь / в своих серных пластах...») [там же: 129]. Он сам становится личинкой, достигая самых основ своей земли, приобщаясь к ней, не желая ее покидать: “Yo duermo entonces con el sueño / de una semilla, de una larva, / y las escalas de Querétaro / bajo contigo” («Я засыпаю сном / семени, личинки / и по ступеням Керетаро / спускаюсь с тобой» [там же: 130]). В самом конце стихотворения лирический герой полностью интегрируется в континент и сам становится камнем: “...callé para siempre en la estatua / del nitrato extendido en el desierto” («...я навсегда упал и превратился в статую / из нитрата, растянувшегося в пустыне» [там же: 131]).

Глава завершается стихотворением «Люди», в котором заостряются и находят свое дальнейшее развитие мотивы и образы, представленные в предыдущих разделах. В этой части окончательно оформляется этнотип (термин А. Ф. Кофмана (см.: [Кофман 1997: 230–235]), идеальный сверхобраз представителя нации, разрабатываемый Нерудой в его поэзии. Этот идеальный латиноамериканец прежде всего представляет собой собирательный образ индейца, включающий в себя и карибов, и тараумаров, и тарасков, и ацтеков, и майя, и инков, и гуарани, и арауканов. Как видно, творчество Неруды впитало в себя распространенные в то время идеи индихенизма, характерная черта которого состоит в представлении индейца как коллективного героя и отождествлении латиноамериканской цивилизации с индейской культурой, которой противопоставлен Запад (в него входят и США) (см.: [Словарь течений литературы XX века ... 2023: 343–346]). Таким образом, поэзия Неруды отражает «общее стремление латиноамериканских художников утвердить основу и самобытность своей культуры именно в индейском, а не в испанском культурном субстрате» [Кофман 1997: 233].

Образ человека закономерно выступает воплощением пространства, его порождением: он тоже предельно природный, выходит из земли, состоит из глины, минералов, камней, воздуха, он звучит, как и пространство, он такой же чистый и первозданный, чувственный и интуитивный:

Como la copa de la arcilla era  
la raza mineral, el hombre

Словно глиняный сосуд была  
эта минеральная раса, человек,

hecho de piedras y de atmósfera,  
limpio como los cántaros, sonoro.

сделанный из камней и воздуха,  
чистый, как кувшин, звучащий.  
[Neruda 2022: 132].

... y el pensamiento amenazaba  
la sangre de los pedestales...

...и разум угрожал  
основам, стоящим на крови...  
[Там же: 134].

В космогонии Неруды образ человека становится не только этнотипом, а всечеловеком, идеальным сверхобразом человека, создаваемым небесными светилами, творимым вместе со Вселенной, которая тоже возникает из пространства, состоит из глины и в поэтическом мире Неруды является индейской по своей сути:

La luna amasó a los caribes,  
extrajo oxígeno sagrado,  
machacó flores y raíces.

Луна замесила карибов,  
извлекла святой кислород,  
смолола цветы и корни.  
[Там же: 132].

...el universo iba naciendo  
otra vez en la arcilla del tarasco...

...вселенная рождалась  
заново из глины тарасков...  
[Там же].

Среди всех образов, присутствующих в этой части, вновь выделяется замыкающий «каталог» и концентрирующий в себе главную мысль стихотворения образ Арауко, Родины лирического героя. Образ Арауко также принимает космические масштабы, становится самой тишиной, сакральным местом:

En el fondo de América sin nombre  
estaba Arauco entre las aguas  
vertiginosas, apartado  
por todo el frío del planeta.

В глубине Америки без имени  
был Арауко меж головокружительных  
вод, отделенный  
от мира всем планетарным холодом.  
[Там же: 135].

Todo es silencio de agua y viento.

Все есть тишина воды и ветра.  
[Там же].

В самом конце стихотворения происходит смысловой сдвиг: весь мир приходит в состояние напряжения, замирает и в конечном итоге вдруг становится пустым, что пять раз повторяется в рефрене “No hay nadie” («Нет никого» [там же:

136]). Разрыв с первоначальным миром, который чувствует герой, будто бы проснувшийся ото сна, усиливается трижды повторенным императивом “Escucha” («Послушай»), риторическим вопросом “¿Escuchas?” («Слушаешь?»), а также двухкратным повтором “Mira” («Смотри»). Апеллируя к чувственному восприятию, лирический герой понимает, что оно перестает работать. В последних стихах напряжение достигает максимального предела. Тайный язык пропадает, магия больше не видна: “No hay nadie, sólo son los árboles. / Sólo son las piedras, Arauco” («Нет никого, это просто деревья. / Это просто камни, Арауко» [там же]) – мы понимаем, что с минуты на минуту на землю вторгнутся конкистадоры, с приходом которых этому идеальному миру придет конец.

Итак, в главе «Земной светильник» Неруда размышляет в онтологическом ключе о генезисе как латиноамериканского мира, так и всего человеческого бытия вообще. Используя прием «каталогизации» («инвентаризации»), Неруда создает всеобъемлющую «энциклопедию» Нового, пока безымянного, Мира, что вызвано поиском поэтом молодой, даже в XX в. все еще становящейся нации своей культурной сущности, желанием утвердить свою инаковость. «Мы испытываем необходимость насытить словами просторы немого материка, и нас пьянит эта работа – создавать мифы и называть именами вещи и явления» [Неруда 1974: 2000], – заявляет Неруда в конце 1971 г., получая Нобелевскую премию по литературе. Язык поэта в произведении обладает демиургической ролью, что объясняет фундаментальный, онтологический статус слова в сознании Неруды как латиноамериканского писателя.

Лирический герой, идя вертикально по континенту и исторической оси, наконец, находит свои корни. Вертикально движется и вся поэма, строфоидами, состоящими из коротких прерывистых стихов, она напоминает протяженную Чили. Использование поэтом верлибра как инструмента, придающего образу Нового Мира эпичность, является актом поэтической свободы, проявлением своего голоса, который поэту, как представителю инаковой культуры, необходимо утвердить. Частое использование переносов, что является одной из черт поэтики Неруды, а

также астрофическая форма поэмы позволяют создать незаконченный, фрагментарный, становящийся мир, находящийся бесконечно в движении.

Весь художественный образ мира, создаваемый Нерудой, измеряется пространственной мерой: даже время занимает подчиненное по отношению к пространству положение и возникает из него, а не наоборот. Художественный образ времени у Неруды имеет неоднозначную природу: оно направлено в прошлое, к идеальному времени первотворения, которое одновременно является находящейся за гранью исторического времени мифической точкой начала времен и конкретным периодом в истории Латинской Америки – временем расцвета автохтонных цивилизаций, существующих в гармонии с нетронутой широко раскинутой девственной природой, еще не истребленных и не поработанных конкистадорами. При этом существует и план настоящего: однако часто становится неясно, где кончается настоящее и начинается прошлое, что напоминает эффект палимпсеста. Прошлое и настоящее, представленные как единое целое, лишённое исторической последовательности, превращают историю во вневременную субстанцию. Подобное явление можно увидеть в творчестве писателей-модернистов Э. Паунда, Т. С. Элиота, Дж. Джойса.

Пространство мира поэта существует в двух плоскостях, горизонтальной и вертикальной: оно растянуто и протяженно и одновременно стремится вглубь континента, к его сакральному центру, что связано с сущностной потребностью лирического героя-латиноамериканца в самоидентификации. Поэтический мир Неруды находится в процессе вечного становления, метаморфозы, что связано с ощущением поэтом несформированности его культуры. Мир поэта-космовидца характеризуется сверхнормативностью и тотальной интеграцией всех вещей: растения, животные, птицы, земля, вода стремятся к первородному единству, создавая всевключающий образ пространства, выходящий на космический уровень. В его протеистичном, «барочном», как его понимает А. Карпентьер, мире заметно тотальное взаимодействие всего со всем ради поиска гармонического облика Нового Мира, *locus amoenus*, становящегося «последней границей», последним шансом человечества на лучшую жизнь.

Образ человека в поэзии Неруды теллуричен, он рождается из земли и состоит из первоэлементов, связанных с землей, слит с континентом, вышел из него и является носителем латиноамериканской подлинности. Являясь этнотипом латиноамериканской нации, представляющим собой собирательный родовой образ индейца, коренного жителя континента, он становится одновременно и идеальным сверхобразом человека вообще.

Новый Мир, строимый Нерудой в его поэзии, который принимает у поэта по-настоящему надысторический, космический, универсальный, мифологический характер, превращается в бытийную субстанцию, никогда не оторванную, однако, от всей Латинской Америки и Чили. Архетипический акт открытия Америки рассматривается поэтом не только как завоевание испанскими конкистадорами южноамериканских земель, но и как воплощение вселенской виоленсии: конкретное историческое событие становится частью мифа о конце Нового идеального Мира.

Несмотря на то что Неруда является поэтом ярко выраженной универсалистской ориентации, действительно, создавшим свою собственную мифологию, в его поэзии проявляются и библейские мотивы, и архетипы и универсалии европейской культуры, и образы из индейских мифологий, и устойчивые мифообразы и мифологемы латиноамериканского художественного мышления. По-своему перерабатываемые поэтом, которому в поиске своей национальной идентичности особенно важно было обратиться в первую очередь к индейскому, а не испанскому субстрату, они позволяют ему создать его собственную, уникальную космо-природно-человеческую модель действительности как особой онтологической реальности.

## **2.5. Мачу-Пикчу как символ латиноамериканского пограничья**

Другой поэмой «Всеобщей песни», в которой онтологические основы «американского» выражены особенно ярко, является одна из сложнейших работ всего творчества Неруды «Вершины Мачу-Пикчу» (“Alturas de Macchu Picchu”).

Впервые поэма была опубликована в 1946 г. в «Национальном журнале культуры» (“Revista Nacional de Cultura”) в Каракасе, а с 1950 г. произведение стало включаться в виде второй главы во «Всеобщую песнь».

В российском литературоведении детальный анализ «Вершин Мачу-Пикчу» по-прежнему не представлен: произведение лишь упоминается в обзорных по творчеству Неруды работах (см.: [Осповат 1960: 204–205; Гирич 2005: 136]). За рубежом же к поэме обращались многие исследователи. Назовем ключевые труды, посвященные анализу этого произведения. Так, одни из первых нерудоведов Э. Лойола в книге “Ser y Morir en Pablo Neruda” (1967) и С. Биззарро в монографии “Pablo Neruda: All Poets the Poet” (1979) обращают внимание прежде всего на политическое, а не эстетическое в поэме, отмечая, что она может быть правильно понята только при анализе через призму концепций коммунистической партии Чили, членом которой был Неруда (см.: [Loyola 1967: 200–202; Bizzarro 1979: 76–87]). Другой ученый Э. Р. Монегаль в статье “El Sistema del Poeta” (1973), предлагая одну из первых неангажированных трактовок поэмы, утверждает, что главной координатой поэтического мира «Вершин Мачу-Пикчу» является «вокализация» (vocalización), которая состоит в абстрактивизации образа лирического героя, превращающегося в голос всего индейского народа и всей Америки (см.: [Rodríguez Monegal 1973: 57–64]). Еще один исследователь А. Сикард в монографии “El Pensamiento Poético de Pablo Neruda” (1981) отмечает, что Неруда ставит в центр поэмы темы смерти и вечности и создает образ коллективного героя, лишённого индивидуальности и воплощающего весь американский народ, одна из главных черт которого – трудолюбие (см.: [Sicard 1981: 236–257]). Один из наиболее детальных разборов поэмы представлен в труде Э. М. Санти “Pablo Neruda, The Poetics of Prophecy” (1982). Ученый проводит параллели между «Вершинами Мачу-Пикчу» и «Божественной комедией» (“La Divina Commedia”) Данте, отмечая их эпический дух и схожесть их композиции: по мнению ученого, лирический герой проходит тот же путь, что и герой Данте: из ада (разделы II–V) поднимается в чистилище (разделы VI–IX) и из него попадает в рай (разделы X–XII). Э. М. Санти также указывает на схожесть «Вершин Мачу-Пикчу» с «Видением» (“Visión”, 1907)

Р. Дарио, в котором лирический герой совершает подъем к вершинам чистой поэзии. Кроме того, литературовед сравнивает образ Мачу-Пикчу с появляющимся в «На вершинах пирамиды Чолула» (“En el Teocalli de Cholula”, 1820) Х. М. Эредии образом руин пирамиды Чолула, связанным, как и нерудовский образ, с индейским, корневым. Исследователь находит сходство образа Мачу-Пикчу и с библейским образом руин Иерусалима. Э. М. Санти не только встраивает поэму в контекст мировой литературы, но и вслед за Э. Р. Монегалем подчеркивает центральную роль «вокализации» в поэме (см.: [Santí 1982: 104–175]). Углубляя и уточняя выводы, сформулированные зарубежными литературоведами, проведем углубленный поэтологический анализ поэмы (см.: [Погадаева 2025в]).

Поэма состоит из двенадцати разделов. Исследователи (см.: [Pring-Mill 1966: 11; Rodríguez Monegal 1973: 57; Santí 1982: 125–126]) сходятся во мнении, что композиционно поэму можно разделить на две семантически параллельных части, создающих сюжетное движение. Первая (с первого по пятый раздел) герметичная часть представляет собой движение вглубь лирического «я»: она сосредоточена на размышлениях о быстротечности жизни, подстерегающей каждого смерти и поиске сущности человека. Во второй части (с шестого по двенадцатый раздел) лирический герой, озабоченный теми же вопросами, напротив, движется вверх к вершинам города, а вместе с этим от индивидуального – к общему, общеконтинентальному и общечеловеческому.

Подробнее мы остановимся именно на второй части, в которой мировоззренческие установки поэта, связанные с «американским», явлены наиболее ярко, обозначив доминантные элементы первой части, непосредственно влияющие на развитие тематического образа Мачу-Пикчу, на трансформации которого строится весь поэтический мир поэмы.

В первой части особенно выделяется образ спиралевидной закопанной башни (“una torre enterrada hundiendo su espiral...”), которая здесь выступает некой вещью-в-себе и является «корневым» отражением устремленного вверх города, вещи-для-нас: чтобы подняться вверх, на уровень всеобщего, необходимо произвести трансцендентный переход. Совершить его позволяет слияние с любимой

женщиной, однако оно представлено в поэме в необычной форме: соединяясь с ней, лирический герой становится единым целым одновременно с землей и вселенной, что напоминает «магический эротизм» (“erotismo mágico”), представляющий собой, по определению О. Паса, специфически латиноамериканское мироощущение, которое характеризуется чувственным восприятием окружающей реальности, отождествлением ее с женщиной, тело которой уподобляется космосу, а любовное единение с ней становится актом святого каннибализма (см.: [Paz 1964: 14]). Это слияние становится необходимым подготовительным этапом, инициацией, которую герой должен совершить перед духовным и физическим поднятием на вершины.

Alguien que me esperó entre los violines  
encontró un mundo como una torre enterrada  
hundiendo su espiral más abajo de todas  
las hojas de color de ronco azufre:  
más abajo, en el oro de la geología,  
como una espada envuelta en meteoros,  
hundí la mano turbulenta y dulce  
en lo más genital de lo terrestre.

Та, что ждала меня среди звуков скрипки,  
нашла мир в виде закопанной башни,  
погружающей свою спираль глубже всех  
листьев цвета хриплой селитры:  
еще глубже, в золото рудного мира,  
словно меч, завернутый в метеоры,  
я погрузил неистовую и нежную руку  
в самую генитальную часть земли.  
[Neruda 2022: 139].

Для того чтобы совершить этот переход, лирическому герою также нужно сначала спуститься вглубь себя, заново пройти свой творческий и жизненный путь, что заметно и в реминисценциях в первой части к книге стихов «Местоительство-Земля» Неруды, выделяемых исследователями (см., например: [Santí 1982: 125–133]), и в явных автобиографических отсылках: “...entonces fui por calle y calle y río y río, / y ciudad y ciudad y cama y cama, / y atravesó el desierto mi máscara salobre, / y en las últimas casas humilladas, sin lámpara, sin fuego, / sin pan, sin piedra, sin silencio, solo, / rodé muriendo de mi propia muerte” («...и тогда я пошел от улицы к улице, от реки к реке, / от города к городу, от кровати к кровати, / и пересекла пустыню моя соленая маска, / и в последних обделенных домах без лампы, без огня, / без хлеба, без камня, без тишины, один, / я пал, умирая от собственной смерти» [Neruda 2022:

143]). Использованный в этой части полисиндетон,<sup>19</sup> один из излюбленных приемов Неруды, позволяет поэту усилить чувство потерянности, испытываемое лирическим героем. Особенно ощутимым становится мотив смерти-воскресения: прежде чем встретиться с мертвым городом, лирический герой должен умереть сам, что также является неким обрядом инициации, подготавливающим ко второму «путешествию».

Во второй части появляется образ руин Мачу-Пикчу, который во временном плане сначала представлен ретроспективно: лирический герой вспоминает об эпохе, когда на этой земле еще обитали инки. Мачу-Пикчу предстает городом, в котором могут жить только те, кто «земное не скрыл в спящих одеждах» (“lo terrestre no escondió en las dormidas vestiduras” [там же]) – то есть это дом подлинных, теллуричных людей, корнями уходящих в землю, истинных американцев. Образ Мачу-Пикчу предельно метафоричен, он интегрирует и синтезирует в себе многие образно-тематические векторы, связанные с природной – каменной, водной, птичьей – семантикой: он представляет собой и *мать камня (madre de piedra)*, и *пену кондоров (espuma de los cóndores)*, и *высокий риф (alto arrecife)*. Появляется связанный с образом Мачу-Пикчу мотив «рассвета Америки», имплицитно противопоставляемый «закату Европы». Город называется «потерянной лопатой в первом песке» (“pala perdida en la primera arena”), что указывает на его принадлежность к первозданным временам, Земному раю. При этом первые стихи, описывающие город, не составляют строфоид, они отделены друг от друга, что позволяет поэту усилить суггестивность образного ряда:

Madre de piedra, espuma de los cóndores.

Мать камня, пена кондоров.

Alto arrecife de la aurora humana.

Высокий риф человеческого рассвета.

Pala perdida en la primera arena.

Потерянная лопата в первом песке.  
[Там же: 144].

---

<sup>19</sup> Вслед за М. В. Веккесер мы понимаем полисиндетон как стилистическую фигуру, построенную на повторе служебных частей речи и перечислении однородных элементов структуры (см.: [Веккесер 2007: 5]).

Появляется связанная с аркадийской топикой мифологема Золотого Руна, окрашенная специфически американской семантикой: руно получается из шерсти викуньи, распространенной в андском регионе и особенно – в Перу: “Aquí la hebra dorada salió de la vicuña...” («Здесь золотую нить дала викунья» [там же]).

Человек-индеец, живущий в Мачу-Пикчу, существует в гармонии с анимистичной природой – именно такой присущий мифам образ мира выступает идеалом для поэта:

Aquí los pies del hombre descansaron de noche  
junto a los pies del águila en las altas guaridas  
carniceras, y en la aurora  
pisaron con los pies del trueno la niebla enrarecida  
y tocaron las tierras y las piedras...

Здесь ноги человека отдыхали ночью  
вместе с лапами орла на высоких гнездах  
хищника, а на рассвете  
вместе с грозой топтали жидкий туман  
и дотрагивались до земли и камней...  
[Там же].

Возвращаясь в план настоящего, лирический герой осознает, что, когда пришел конец инкской цивилизации, рай был потерян, наступил апокалипсис Нового Мира (“el final del tiempo” («конец времен» [там же: 145]). Инков, которые в художественном мире Неруды являются собирательным образом всего автохтонного населения, поглотила «настоящая смерть». Называя смерть инков «настоящей», поэт иронизирует: возможно, их смерть, несмотря на то что она была несправедливой, была соразмерна их величию, предуготована им судьбой, от которой невозможно было убежать. Возникает, таким образом, мифологическая прецедентная (ритуальная) картина мира, в которой все предопределено и причастно к общему мировому порядку, что жанрово сближает «Вершины Мачу-Пикчу» с теллуристическим романом: “...es así como al tamaño / de vuestra magnitud / vino la verdadera, la más abrasadora / muerte...” («...будто бы под стать / вашему величию / вам выпала настоящая, самая лютая / смерть...» [там же]).

Когда не стало людей-деревьев (кодový образ американского человека), погибло и Древо жизни, а вместе с ним и магический язык, и культура, и традиции индейцев: “...cuanto fuisteis cayó: costumbres, sílabas / raídas, máscaras de luz deslumbradora” («...когда вы ушли, оно упало: обычаи, растраченные / слоги, маски ослепляющего света» [там же]). «Настоящей смерти» противопоставлена идея

«маленькой смерти» (*muerte pequeña*), с которой в поэме связан проходящий сквозь нее единый символический ряд «осень в природе – осень в жизни человека». Осень (смерть) индивидуума, в отличие от гибели целой цивилизации, рассматривается как ненастоящая смерть. Лирический герой осознает, что только народ как родовое целое является воплощением вечной жизни:

<p>No pude amar en cada ser un árbol con su pequeño otoño a cuestas (la muerte de mil hojas), todas las falsas muertes y las resurrecciones...</p>	<p>Я не смог полюбить в каждом человеке дерево, несущее на плечах свою маленькую осень (эту смерть тысячи листьев), все лживые смерти и воскресения... [Там же: 142]</p>
--	--

Разрушенный город людей, умерших «настоящей смертью», сравнивается Нерудой с сосудом, который наполнен тишиной: для того чтобы найти изначально подлинный народ, который некогда жил здесь, нужно научиться слышать эту «звучащую» тишину (напомним, что мотив тишины является одним из постоянных мотивов в латиноамериканской литературе, именно в тишине выявляется потаенная сущность мира (см.: [Кофман 1997: 111]): “...la más alta vasija que contuvo el silencio: / una vida de piedra después de tantas vidas” («...самый высокий сосуд, который заключил в себе тишину: / каменная жизнь после стольких жизней» [Neruda 2022: 146]).

Для того чтобы еще больше приблизиться к прачеловеку, лирический герой стремится выучить его язык – интуитивный, чувственный, иррациональный. Обращаясь к протекающей прямо под Мачу-Пикчу реке Урубамбе, лирический герой называет ее древним именем Уилкамайу (*Wilkamayu*), тем самым стараясь говорить с ней на наречии индейцев. Урубамба, сравниваемая поэтом и с молнией, и с камнем, становится одухотворенной природной стихией, языком которой страстно желает владеть лирический герой:

<p>Oh, Wilkamayu de sonoros hilos... qué idioma traes a la oreja apenas desarraigada de tu espuma andina? &lt;...&gt; Qué dicen tus destellos acosados? Tu secreto relámpago rebelde</p>	<p>О, звучаще струящаяся Уилкамайу... на каком языке говоришь ты на ухо, только что вырванное из твоей андской пены? &lt;...&gt; О чем говорит твой плененный блеск? Твоя тайная мятежная молния</p>
--	--

antes viajó poblado de palabras?

не была ли раньше полна слов?

[Там же: 147].

Для того чтобы найти свои корни, лирическому герою нужно активизировать все свои чувства: необходимо не только уметь слышать находящийся в состоянии первотворения мир, не только говорить на его языке, важно осязать его и видеть, нужно поучаствовать в его создании. Эта идея находит свою реализацию в девятом разделе, отличающемся от всех остальных частей поэмы ритмической предсказуемостью и предельно сгущенным метафоризмом, создающим огромную смысловую насыщенность. Приведем в пример начало этого раздела:

Águila sideral, viña de bruma.  
Bastión perdido, cimitarra ciega.  
Cinturón estrellado, pan solemne.  
Escala torrencial, párpado inmenso.  
Túnica triangular, polen de piedra.  
Lámpara de granito, pan de piedra.  
Serpiente mineral, rosa de piedra.  
Nave enterrada, manantial de piedra.  
Caballo de la luna, luz de piedra.  
Escuadra equinoccial, vapor de piedra.  
Geometría final, libro de piedra.

Звездный орел, туманная лоза.  
Потерянный бастион, слепая сабля.  
Звездчатый пояс, праздничный хлеб.  
Льющаяся лестница, огромное веко.  
Треугольная туника, каменная пыльца.  
Гранитная лампа, каменный хлеб.  
Минеральная змея, каменная роза.  
Закопанный корабль, каменный родник.  
Лунный конь, каменный свет.  
Равноденственная форма, каменный пар.  
Конечная геометрия, каменная книга.  
[Там же: 148].

Неруда использует предсказуемую стихотворную структуру и строит ее на синтаксическом параллелизме, основанном на перечислении определительного и определяемого слова, представленного прилагательным или атрибутивной конструкцией с предлогом *de* и существительным, тем самым стараясь гармонизировать хаотично разрастающиеся слово-образы – помещенные в один ряд, они приобретают специфическую окказиональную семантику.

Поэт будто бы превращается в одного из строителей древнего города и с помощью тех средств, какими располагает, – метафорической образности и «правильной» формальной схемы – методично выкладывает пласт за пластом высокую башню города, все каменные блоки которой крепко спаяны между собой: один такой блок всегда равен одному полустигии, заканчивающемуся запятой или точкой. Как известно, город инков был построен по особой, уникальной технологии, которая состояла в теснейшем сведении друг с другом обработанных

камней, имеющих сложную форму и представляющих собой многоугольники (у некоторых насчитывалось больше тридцати углов): все разные, но крепко сцепленные между собой, как пазлы, они складывались в одну нерушимую структуру – то же самое можно увидеть в поэтической ткани Неруды. Возводя Мачу-Пикчу, поэт одновременно собирает по кусочкам и лирического героя: отказываясь в этой части от антисинтаксического верлибра, на первый план выдвигающего «осколочность», незаконченность образа латиноамериканца, Неруда подчеркивает его сущностное желание в самоопределении, в замыкании контуров его мира.

В целом вся поэма стремится к упорядочиванию, «скреплению» хаоса симметрией, что заметно не только в ее параллельных синтактико-семантических структурах и композиции, но и в образах, также имеющих геометрическую природу: “En ti, como dos líneas paralelas, / la cuna del relámpago y del hombre / se mecían en un viento de espinas” («В тебе, как две параллельные линии, / колыбель молнии и человека / качались на колючем ветру» [там же: 144], “truenos lineales” («линейные молнии») [там же: 146], “las paralelas láminas del viento” («параллельные пластины ветра» [там же: 147]), “la línea del frío” («линия холода» [там же: 150]). Неслучайно и название поэмы намеренно написано Нерудой «с ошибкой» – *Macchu Picchu* вместо *Machu Picchu*, что связано с желанием поэта придать ему симметричность. Двенадцатибуквенное название отражается и в количестве разделов поэмы – их тоже двенадцать. Все это придает поэме поистине латиноамериканский дух «хорошо организованного беспорядка» (так характеризует мир Латинской Америки один из персонажей романа Р. Гальегоса «Канайма» (“Canaima”, 1935) [Кофман 2023: 72]).

С подъемом на вершины лирический герой приходит к осознанию того, что в основе его корней лежат два, казалось бы, несводимых, параллельно идущих начала, – Архаика и Современность, род и индивидуум. В этом ощущается глубокая трагичность, катастрофичность поэтического мира Неруды. Прежде осколочное мышление лирического героя с поднятием к городу становится синтезным, все острее встает проблема утверждения себя как «целостного» человека Америки, все

сильнее становится желание сомкнуть границы, снять напряжение, перестать быть «сломанным кусочком незаконченного человека» (“el pedacito roto del hombre inconcluso” [Neruda 2022: 149]).

Онтологические вопросы человеческой сущности, волнующие каждого и особенно остро стоявшие в то время перед жаждущими самоопределиться латиноамериканцами, потерянный и стремящийся найти себя лирический герой ставит перед собой еще в первой части: “Qué era el hombre? En qué parte de su conversación abierta / entre los almacenes y los silbidos, en cuál de sus movimientos metálicos / vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?” («Кем был человек? В какой части его открытого разговора / среди хранилищ и свиста, в каком из его металлических жестов / жило нерушимое, вечное, жизнь?» [там же: 141]). Эхом они раздаются во второй части:

Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?	Камень камнем, человек, где он был?
Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?	Воздух воздухом, человек, где он был?
Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?	Время временем, человек, где он был?
	[Там же: 149].

После того как абстрактные вопросы из первой части превращаются в конкретные, связанные с природой жившего на этой земле до современного латиноамериканца человека, от которого он берет свои корни, в поэтическом мире происходит некая трансформация. Классическая утопия первоизданного Нового Мира Америки, пребывающего в Золотом веке, демифологизируется, травестируется: восхищение чудесным миром Мачу-Пикчу сменяется социальной проблематикой. Лирический герой понимает, что город, построение которого требовало нечеловеческих сил и способностей, вероятно, был возведен трудом тысяч рабов, эксплуатируемых и вечно голодающих. Для того чтобы отчетливее подчеркнуть, что именно голод определял человека в то время, поэт расставляет различающиеся лишь одной буквой слова *hambre* (голод) и *hombre* (человек) по разным концам стиха, а сам стих начинается с середины строки, что можно заметить в приведённом ниже отрывке. Слово *hambre* повторяется в нем трижды, что усиливает звучание мотива голода. Неужели тот идеальный первоначальный

мир, как и мир современный, был построен на основе угнетения слабых? – вопрошает поэт. За этим подразумеваемым вопросом виднеется внетекстовый конструкт личности поэта-коммуниста Неруды, не терпящего неравенства:

Hambre, coral del hombre,  
hambre, planta secreta, raíz de los leñadores,  
hambre, subió tu raya de arrecife  
hasta estas altas torres desprendidas?

Голод, полип человека,  
голод, тайное растение, корень дровосеков,  
голод, не твои ли черты в этом рифе  
из множества высоких башен?  
[Там же: 150].

Лирический герой, словно Протей, хочет слиться с трудящимся, бедным людом, строящим Мачу-Пикчу: “...sal de los caminos, / muéstrame la cuchara, déjame, arquitectura, / roer con un palito los estambres de piedra, / subir todos los escalones del aire hasta el vacío, / rascar la entraña hasta tocar el hombre” («...соль дорог, / покажи мне ложку, дай мне, архитектура, / обглодать палочкой каменные нити, / подняться по воздушным лестницам к пустоте, / скрести твои недра, пока я не затрону человека» [там же]), “Devuélveme el esclavo que enterraste! / Sacude de las tierras el pan duro / del miserable, muéstrame los vestidos / del siervo y su ventana. / Dime cómo durmió cuando vivía” («Верни мне раба, которого ты похоронил! / Вытряхни из земли черствый хлеб / униженного, покажи мне одежды / раба и его окно. / Скажи мне, как он спал, когда жил» [там же]). Именно в обычном, простом человеке Древней Америки он видит свои корни, именно такой человек в понимании поэта является самым настоящим и подлинным.

Трудящегося человека, к тяжелой судьбе которого поэт чувствует свою причастность, он называет Хуаном: носящий испанское имя человек в душе остается индейцем, вышедшем из камня («Хуан Каменотес») и являющимся сыном верховного божества инков Виракочи. Хуан не только индеец, в первую очередь он чилиец, на что указывает одно из его имен – «Глоотающий Холод», связанное с холодом южной, родной для поэта части Чили. Хуан является частью природы – он и «сын зеленой звезды», и «внук бирюзы». Хуан – прежде всего простой человек, что заметно в его третьем прозвище «Хуан Босоногий»:

Juan Cortapedras, hijo de Wiracocha,  
 Juan Comefrío, hijo de estrella verde,  
 Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa,  
 sube a nacer conmigo, hermano.

Хуан Каменотес, сын Виракочи,  
 Хуан Глотающий Холод, сын зеленой звезды,  
 Хуан Босоногий, внук бирюзы,  
 поднимись родиться со мной, брат.  
 [Там же: 151–152].

В поэме Хуан становится собирательным образом труженика земли (по тому же принципу строится еще одна поэма Неруды «Землю зовут Хуан» («La Tierra se Llama Juan»). Как отмечает Ю. Н. Гирин, «в этом приеме, возможно, сказалась социально-идеологическая ориентированность автора на актуализировавшийся в ту пору феномен “человека-массы”» [Гирин 2005: 136]. Несмотря на что Неруда выходит на общечеловеческий уровень, его образ человека никогда не оторван от Америки.

Предлагая «каталог» всевозможных профессий древнего обитателя Мачу-Пикчу, поэт тем самым подчеркивает, что именно творческое начало является качеством, определяющим его предков (это можно увидеть и в поэме «Великий Океан» («Gran Océano»), в которой поэт восхищается своими предками-творцами статуй моаи). Необычным является то, что каждый стих «инвентаря» заканчивается не запятой, а двоеточием: следовательно, один образ включает в себя следующий за ним образ, который, в свою очередь, тоже вбирает в себя образ, идущий за ним. Словно снежный ком, образы сцепляются друг с другом, дополняя собирательный образ Хуана-труженика, увеличивая его, делая его еще более всеобъемлющим:

...labrador, tejedor, pastor callado:  
 domador de guanacos tutelares:  
 albañil del andamio desafiado:  
 aguador de las lágrimas andinas:  
 joyero de los dedos machacados:  
 agricultor temblando en la semilla:  
 alfarero en tu greda derramado...

...пахарь, ткач, молчаливый пастух:  
 укротитель ставших покорными гуанако:  
 смелый каменщик на строительных лесах:  
 водовоз андских слез:  
 ювелир с истертыми пальцами:  
 земледелец, дрожащий в семени:  
 гончар в твоей разлитой глине...  
 [Neruda 2022: 152].

Несмотря на то что Неруда выявляет онтологические свойства человека как человека латиноамериканского, он осмысляет их на уровне универсальной

проблематики, подчеркивая абсолютную ценность человека вообще: “...el hombre es más ancho que el mar y que sus islas, / y hay que caer en él como en un pozo para salir del fondo / con un ramo de agua secreta y de verdades sumergidas” («...человек шире моря и его островов, / и нужно упасть в него, как в колодец, чтобы выйти с другого конца / с ветвью скрытой воды и затонувшей истиной» [там же]).

В заключительной части стихотворения, подводящей итог метаниям поэта, делается вывод о том, что именно поэт-пророк, поэт-строитель, поэт-демиург способен достичь сакрального центра (ядра нации, или этнотипа), добраться до корней латиноамериканца. Найти первочеловека означает воссоздать его в поэзии: только через поэта-демиума индеец способен выйти в Современность, а современный человек, следовательно, – в Архаику. Только поэт способен соединить эти два начала в своем творчестве:

Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.	Я пришел, чтобы заговорить вашим мертвым ртом.
A través de la tierra juntad todos	С помощью земли соедините все
los silenciosos labios derramados	замолкшие разбросанные губы
y desde el fondo habladme toda esta larga	и из недр говорите со мной всю эту длинную ночь...
noche...	
<...>	<...>
Hablad por mis palabras y mi sangre.	Говорите моими словами и моей кровью.
	[Там же: 152–153].

Итак, в «Вершинах Мачу-Пикчу» Неруды находит отражение картина мира латиноамериканского пограничья, которая характеризуется сближением противоположных начал: жизни и смерти, сакрального и мирского, утопического и антиутопического. Символом такого мира в поэме Неруды становятся руины Мачу-Пикчу. Руины, как точно заметил В. В. Дегтярев, «относятся к числу промежуточных, пограничных объектов: можно сказать, что они заполняют разрыв между сохранившимся и разрушенным (или даже – между существующим и несуществующим» [Дегтярев 2023].

Как латиноамериканский поэт Неруда устремлен к решению «предельной» проблемы самоопределения в мире, где встретились Архаика и Современность, где, как говорил А. Карпентьер, «сосуществуют все эпохи» [цит. по: Земсков 2014: 411]. В попытке сомкнуть два полюса латиноамериканской реальности на формальном

уровне наряду с антисинтаксическим верлибром поэт использует верлибр синтаксический, скрепляющий распавшегося на осколки героя. В лирическом мире Неруды именно творец становится проводником между разными мирами, только в его сознании возможен диалог культур, цивилизаций.

Корни латиноамериканца поэт видит в индейце, который предстает человеком творческим, простым работягой с тяжелой судьбой. Человек в поэтическом мире Неруды, ищущий онтологические основания своего бытия, находит твердую почву под ногами, только после соединения с «родовым индивидуумом», образ которого и предельно конкретен, и предельно обобщен: его олицетворением выступает Хуан, одновременно и латиноамериканец, и всечеловек. Несмотря на то что Неруда выявляет сущностные характеристики латиноамериканца, в его особой истории прослеживаются черты истории всемирной.

Важное место в поэме занимает образ дерева. По мере смен времен года (жизненных циклов) листья дерева народа, символизирующие индивидуумов, будут опадать, и им на смену появятся новые молодые листочки – дерево народа будет жить вечно. По Неруде, только жизнь народа можно назвать большой, в отличие от маленькой жизни отдельной личности, только в ней сокрыты законы истории.

## **2.6. Хуан = Джон: общеконтинентальное видение Пабло Неруды**

Еще одно произведение, в котором общеконтинентальное, или «общеамериканское», видение поэта проявляется особенно ярко, – поэма «Пусть проснется лесоруб» (“Que Despierte el Leñador”), впервые опубликованная в 1948 г. в журнале «Ориентасьон» (“Orientación”) в Буэнос-Айресе и в том же году подпольно – в Чили. Затем поэма была включена в виде девятой главы во «Всеобщую песнь». В проникнутой пацифистическим пафосом поэме, написанной во время Холодной войны, поэт призывает к окончанию вражды, разделяющей людей. За это произведение Неруда был удостоен в 1950 г. Международной премии мира.

Поэма ранее не ставилась в центр работ российских исследователей. Советские литературоведы В. Н. Кутейщикова и А. Л. Штейн в книге «Пабло Неруда» (1952), Л. В. Осповат в труде «Пабло Неруда» (1960), З. И. Плавский в работе «Великий чилийский поэт Пабло Неруда» (1976) рассматривают поэму обзорно, утверждая, что именно коммунистическая партийность позволила Неруде с невероятной полнотой выразить тему борьбы за мир во всем мире [Кутейщикова, Штейн 1952: 69–72; Осповат 1960: 221–226; Плавский 1976: 24–25]. Ю. Н. Гири́н также упоминает поэму в работе «Пабло Неруда» (2005) и отмечает актуализацию в произведении универсальной проблематики: понятие «народ» в поэме, по мнению ученого, приобретает общегуманистический смысл, являясь воплощением национальной культуры (см.: [Гири́н 2005: 139]).

Что касается исследований зарубежных литературоведов, поэма обзорно представлена в работах “Pablo Neruda. Naturaleza, Historia y Poética” (1978) Э. К. Гисадо, “Pablo Neruda. All poets the poet” (1979) С. Биззарро, “Politicizing the Reader in the American Lyric-Epic: Walt Whitman’s Leaves of Grass and Pablo Neruda’s Canto General” (2003) У. Аллегреззы. Перечисленные ученые особо отмечают сильное памфлетное начало произведения, замечая, что в поэме Неруда рисует два противопоставленных друг другу образа Америки: Америку, по духу близкую стремящейся к коммунизму Латинской Америке, и Америку империалистическую (см.: [Guizado 1978: 175–177; Bizzarro 1979: 61–62; Allegrezza 2003: 186–188]). Несколько иное исследование проводит Э. М. Санти в монографии “Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy” (1982), рассматривающий как ведущее в поэме провиденческое начало и библейские аллюзии, но не проводящий, однако, комплексный анализ произведения (см.: [Santí 1982: 199–203]). Д. Рюмо в статье “Walt Whitman and Pablo Neruda, American Camerados” (2006) утверждает, что Неруда в поэме перенимает у Уитмена некоторые стилистические фигуры (например, парентезу), образность (например, часто встречающийся у Уитмена образ локомотива и ассоциирующийся с его художественным миром), стиховую форму (стихи поэмы длинные, а не короткие), использует аллюзии и реминисценции на творчество североамериканского поэта. Несмотря на это, по

словам исследовательницы, чем чаще Неруда утверждает свое сходство с Уитменом, тем сложнее найти следы североамериканского поэта в его творчестве (см.: [Rumeau 2006]). Таким образом, ни в российском, ни в зарубежном литературоведении нет ни одного исследования, в котором анализируемая нами поэма была бы пристально изучена с точки зрения онтологических основ «американского».

Композиция поэмы построена на сопоставлении двух образов, диалектически взаимодействующих, – образов «правильного» и «неправильного» миров. Под «правильным» миром поэтом понимается стремящиеся к коммунистическому идеалу «подлинная» часть Северной Америки, Латинская Америка, Советский Союз, под «неправильным» – «неподлинная» капиталистическая Северная Америка, выступающая в виде всепоглощающего империализма. Несмотря на то что поэма достаточно автологична и преисполнена политического пафоса, она, как и все работы поэта, отличается напряженным лиризмом. Нельзя не согласиться с Ю. Н. Гириным, который замечает, что обращение Неруды к политическому «означает не изменение или снижение стиля (и без того “всеобщего”, центробежного), но расширение его диапазона» [Гирин 2005: 138]. Как писал сам Неруда в курируемом им литературном журнале «Зеленый конь поэзии» (“Caballo Verde para la Poesía”), поэзия должна быть «нечистой» (*una poesía sin pureza*), то есть она не может запирается в башню из слоновой кости, отгораживаться от повседневных проблем: настоящий творец должен без прикрас показывать жизнь такой, какая она есть, во всей ее обыденности (см.: [Neruda 2001: 381–382]) – именно этот эстетический принцип реализуется в поэме.

Начнем с анализа развития образа подлинного, наиболее правильного, единственно возможного для Неруды мира. Исходя из поставленных задач, в нашей работе мы сосредоточимся на образе Северной Америки и его связи с образом Латинской Америки, специально не останавливаясь на образе Советского Союза (см.: [Погадаева 2025г]). Лирическое отношение к образу США очень схоже с тем, как поэт видит Латинскую Америку. Для поэта важна корневая, теллуричная природа Северной Америки, ее «чуждость» по сравнению со всем остальным

миром: она рассматривается им как «мечта, рожденная из земли» (“el sueño nacido de la tierra” [Neruda 2022: 453]). Кроме того, при описании Северной Америки поэт использует специфически «латиноамериканский» образ, ассоциирующийся в его поэзии с индейским, корневым, природным (то есть подлинным), метафорично называя ее «сосудом зеленой росы» (“sora de verde rocío” [там же: 451]). Используя метафору *golpe de cóndor* (удар кондора), поэт проводит параллели между буром, применяемом в североамериканском хозяйстве, и клювом кондора, тем самым при описании североамериканского мира обращаясь к образу, в его поэзии выступающим символом Чили.

Как и латиноамериканское, североамериканское пространство состоит из природных взаимосвязанных элементов (“olor de acero de tus bosques” («железный запах твоих лесов» [там же]), в нем царит «бесконечная тишина» (*infinita quietud*). Специфически латиноамериканское понимание тишины как наиболее адекватного состояния среды переносится на образ североамериканского пространства: именно тишина позволяет услышать тайный язык первопредков, которые существовали в некой точке «начала времен»: “...reposan sobre la piel del búfalo en un grave / silencio las sílabas, el canto / de lo que fui antes de ser, de lo que fuimos” («...отдыхают на шкуре буйвола в глубокой / тишине слоги, песнь / о том, каким я был до моего рождения, о том, какими мы были» [там же: 453]).

В поэме Неруда обращает внимание на общие онтологические истоки североамериканской и латиноамериканской цивилизаций. Северную Америку, как и Южную, поэт называет «матерью-землей» (*tierra madre*), реку Миссисипи, подобно Ориноко, – «рекой корней» (*río de las raíces*). Единство латиноамериканской культуры, корнящейся в иберийской почве, с североамериканской в поэтическом мире Неруды подчеркивается с помощью сопоставления горизонтально протяженного пространства США со шкурой американского буйвола: “América extendida como la piel del búfalo” («Америка, вытянутая, как шкура буйвола» [там же: 451]) – Неруда использует традиционное сравнение Испании со шкурой быка, идущее от описаний древнегреческого географа Страбона (см.: [Страбон 1964: 135]), наделяя его североамериканской

семантикой. Кроме того, для достижения того же эффекта при описании Северной Америки поэт использует образ магических существ дуэнде (*duende*), идущий из испанского фольклора: “...el tabaco salió de sus anchas hojas / y como un duende del fuego llegó a estos hogares” («...табак покинул свои широкие листья / и, словно дуэнде, вышедший из огня, пришел к этим очагам» [Neruda 2022: 452]).

Безусловно, североамериканский и латиноамериканский мир в поэме не идентичны. В пространстве США, в отличие от Латинской Америки, не только природное, но и технократическое играет важную роль. Поэт восхищается техническими достижениями США и тем, как человек и машина, эти два, казалось бы, непримиримых начала, составляют гармоничное единство, не противореча друг другу, что можно увидеть, например, в приведенном ниже отрывке:

<p>Allí pude, en mi piedra central, extender al aire ojos, nidos, manos, hasta oír libros, locomotoras, nieve, luchas, fábricas, tumbas, vegetales, pasos, y de Manhattan la luna en el navío, el canto de la máquina que hila, la cuchara de hierro que come tierra, la perforadora con su golpe de cóndor y cuanto corta, oprime, corre, cose: seres y ruedas repitiendo y naciendo.</p>	<p>Там я мог на моем любимом камне протянуть через воздух глаза, гнезда, руки так, чтобы услышать книги, паровозы, снег, борьбу, фабрики, могилы, растения, шаги, и луну Манхэттена над пароходом, и пение машины, которая ткёт, железную ложку, которая ест землю, бурав, ударяющий клювом, как кондор, рубящий, давящий, бегущий, шьющий: мир живых и колес с их повтореньем и рожденьем. [Там же].</p>
--	---

Пространственные характеристики экстраполируются на образ североамериканского человека, определяют его сущность. Как и латиноамериканцы, жители США становятся неотторжимой частью природы, ее олицетворением: “Los hombres cuando cantan cerca del río tienen / una voz ronca como las piedras del fondo” («Когда люди поют рядом с рекой, их / голос рокочет, как камни на дне» [там же]). Человек Северной Америки, как и Латинской, сделан из глины: “...amamos tu hombre con las manos rojas de barro...” («...мы любим твоего человека с красными руками из глины...» [там же: 453]).

Подлинный представитель североамериканской нации, как и настоящий латиноамериканец, по Неруде, – это в первую очередь простой земледелец, фермер (*farmer*), механик (*mecánico*), грузчик (*cargador*), труженик по своей природе

(*sangre labradora*), обычный человек, происходящий из низов: “Eres hermosa y ancha Norte América. / Vienes de humilde cuna como una lavandera...” («Ты прекрасна и широка, Северная Америка. / Ты из простой семьи, как прачка» [там же]). Обращаясь к простому американцу, лирический герой подчеркивает их единство, что можно заметить в приведенном отрывке:

Tú eres	Ты то же,
lo que soy, lo que fui, lo que debemos amparar, el fraternal subsuelo de América purísima, los sencillos hombres de los caminos y las calles.	что и я, и кем я был, и то, что вместе мы оберегать должны, мы – братская подпочва истинной Америки, простые люди улиц и дорог. [Там же: 465].

Фрагмент полностью построен на резких переносах типа *double-rejet* («двойной бросок»), разрывающих тесно спаянные группы слов. Особенно резкий перенос можно заметить на словоразделе между первым и вторым стихами фрагмента, что усиливает эмоциональность воспринимаемой картины, чувство любопытства – кто же он, американец, на самом деле: “Tú eres...” («Ты есть (кто?)...»). В произведении в целом заметна тенденция к использованию антисинтаксического верлибра. Думается, именно анжанбеманный верлибр позволил автору сделать стих более разговорным, приблизить его к обыденной речи. Как отмечает Неруда: «...и для меня очень труден был ползучий прозаизм некоторых мест из “Всеобщей песни”, и всё же я написал их так потому, что считаю: именно так они и должны быть написаны. Именно так пишут хронику» [Неруда 1974: 47].

Используя в поэме сквозной универсальный образ Хуана, проходящий через всю «Всеобщую песнь», Неруда проводит параллель между латиноамериканцем Хуаном (*Juan*) и североамериканцем Джоном (*John*), латиноамериканкой Хуаной (*Juana*) и североамериканкой Джейн (*Jane*), подчеркивая, что жители двух Америк отражаются друг в друге, как в зеркале, как и два континента Западного полушария. Отталкиваясь от образа Хуана, поэт создает подобный ему собирательный образ североамериканца – образ Питера (*Peter*): “...y mi sangre es minera y marinera / como tu sangre, Peter” («...и моя кровь – кровь горняка и моряка, / как и твоя кровь, Питер»

[там же: 466]). Выбор поэта, вероятно, остановился именно на этом имени, для того чтобы простроить параллель между североамериканцем Питером и апостолом Петром, который в художественном искусстве зачастую изображается с ключами от рая в руках – североамериканцу, пошедшему по правильной – коммунистической – дороге, может стать доступен рай на земле.

Бесконечной любовью, которую испытывает лирический герой по отношению к североамериканцам, пропитана вся поэма: “Al oeste de Colorado River hay un sitio que amo” («На западе от реки Колорадо есть место, которое я люблю» [там же: 451]), “Amo el pequeño hogar del Farmer” («Я люблю маленький очаг фермера» [там же: 452]), “Es tu paz lo que amamos...” («Мы любим твой мирный взгляд...» [там же: 453]), “Amamos tu hombre con las manos rojas de barro...” («Мы любим твоего человека с красными руками из глины...» [там же]), “...amamos tu ciudad, tu substancia, tu luz, tus mecanismos...” («...мы любим твои города, твою сущность, твой свет, твои машины...» [там же]), “...tu sangre labradora es la que amamos...” («...твою трудовую кровь – вот что мы любим...» [там же]). Важное значение имеют трансформации, происходящие с лирическим героем на протяжении поэмы, ярко высвечивающиеся в представленной цепочке, каждый элемент которой дан по мере развития лирического сюжета: лирический герой, сначала грамматически выраженный с помощью местоимения «я», перерастает в «мы», что выражает его сдвиг в сторону коллективного и отказ от индивидуального – он начинает воплощать собой весь латиноамериканский народ, выступая неким «родовым индивидуумом».

Нельзя сказать, что Неруда полностью отождествляет жителей двух Америк. Поэт выделяет и типичные черты национального характера североамериканцев, имеющих свою особую, в отличие от латиноамериканцев, судьбу. Неруда подчеркивает молодость, силу, чистоту граждан США, называя их «могучими детьми» (*poderosos infantes*) и «невинными мучениками» (*inocentes atormentados*). Незрелость, этнокультурная несформированность Северной Америки выражена с помощью относящейся к американцам метафоры *recién impresos*, которую дословно можно перевести как «только что напечатанные» – североамериканцы

сравниваются с только-только опубликованными книгами, еще не прошедшими проверку временем. Жители Северной Америки, еще неопытные, совершили много ошибок, жестоко обойдясь с индейцами во время завоевания континента, встав против друг друга во время Гражданской войны, проявив агрессию по отношению к Латинской Америке; несмотря на это, их мироощущение проникнуто не только болью, но и радостью. В поэме дан взгляд лирического героя на них издали: рисуемые картины, представляющие собой смену общих планов, крупных мазков, позволяют увидеть природу североамериканца во всей ее полноте: “...capitanes ciegos, / entre acontecimientos y follajes amedrentados a veces, / interrumpidos por la alegría y por el duelo, / bajo las praderas cruzadas de tráfico, / cuántos muertos en las llanuras antes no visitadas...” («...слепые капитаны, / порой напуганные среди событий и листвы, / охваченные то радостью, то болью, / под лугами, испещренными дорогами, / сколько мертвых на досель необитаемых равнинах...») [там же: 454]).

Важную роль в поэме играет образ творца, через которого культура формируется и репрезентирует себя. Неруда поименно называет североамериканских писателей, повлиявших на формирование его творческой личности: это и Герман Мелвилл, и Эдгар По, и Теодор Драйзер, и Томас Вулф, и Фрэнсис и Ричард Локридж. Поэт признает, что латиноамериканская литература близка североамериканской и во многом обязана достижениям творцов США: “...sobre ellos la misma aurora del hemisferio arde / y de ellos está hecho lo que somos” («...над ними горят зори того же полушария, / мы сами сделаны из них») [там же]).

Особое место в художественном мире поэмы занимает фигура Уолта Уитмена, который выступает как высший представитель североамериканской «расы», как архетип подлинного «американского человека». Лирический герой просит Уитмена, своего «духовного брата» (*hermano profundo*), наделять его таким же всеобъемлющим поэтическим голосом, что вновь указывает на преемственность между Нерудой и Уитменом, на связь североамериканской и латиноамериканской культур: “Dame tu voz y el peso de tu pecho enterrado, / Walt Whitman, y las graves / raíces de tu rostro...” («Дай мне твой голос и силу твоего погребенного сердца, / Уолт

Уитмен, и строгие / корни твоего лица...» [там же: 461]). Как утверждает сам Неруда в статье «Мы живем в уитменианское время» (“We Live in a Whitmanesque Age”), опубликованной в газете “The New York Times” 14 апреля 1972 г. и являющейся записью его речи, которую он несколько дней до публикации статьи представил членам нью-йоркского ПЕН-клуба: «Я больше узнал от Уитмена, чем от испанского писателя Сервантеса» [Neruda 1972]. Именно Уитмен, как пишет Неруда в «Оде Уолту Уитмену» (“Oda a Walt Whitman”) в книге стихов «Новые оды изначальным вещам» (“Nuevas Odas Elementales”, 1956), научил его быть американцем (“Tú me enseñaste a ser americano...” [Neruda 1999: 429]).

Лирический герой предлагает Уитмену посмотреть на Сталинград, заново выстраиваемый после окончания Великой Отечественной войны. Используя поэтическое многоголосье (термин Б. О. Кормана (см.: [Корман 1978: 155–187; Корман 1992]), Неруда осложняет голос лирического героя вводимой в лирический монолог речью самого Уитмена. Текст, организованный разными субъектами сознания, имеет, однако, один субъект речи. Речь Уитмена написана синтаксическим верлибром, в чем заметно желание автора подчеркнуть порядок, царящий в СССР, а кипящая в нем жизнь передана повтором предлога *en* (*в*):

Veo, me dice mi hermano profundo,  
veo cómo trabajan las usinas,  
en la ciudad que los muertos recuerdan,  
en la capital pura,  
en la resplandeciente Stalingrado.

Я вижу, говорит мне мой духовный брат,  
вижу, как работают заводы  
в городе, который помнят мертвецы,  
в безгрешной столице,  
в сверкающем Сталинграде.  
[Neruda 2022: 461].

Инаковость, особость «образцового» североамериканца, укорененного в родной среде и тождественного ей, еще сильнее подчеркивается его противопоставлением алчному, прагматичному, думающему только о деньгах и приносящей выгоду войне американцу, который по отношению к этому «ядру нации», выделяемому Нерудой, выступает в роли «чужака», забывшего о своих корнях, о своем родстве с Латинской Америкой: “Es tu paz lo que amamos, no tu mascara. / No es hermoso tu rostro de guerrero” («Мы любим твое мирное нутро, а не твою маску. / Некрасиво твое воинственное лицо» [там же: 453]).

Как бы ни стремился «чужак» ассимилироваться с подлинным миром, он не может и не должен принять его. Целых сто пятнадцать стихов посвящает Неруда тому, что станет с североамериканцем, если он вздумает проявить агрессию по отношению к кому бы то ни было: в длинном «каталоге» перечисляются государства (Чили, Никарагуа, Пуэрто-Рико, Перу, Мексика, Куба, Франция, Испания, Греция, Италия, Болгария, Румыния, Китай, СССР), готовые встать против общего врага, который воплощает собой абсолютное всемирное зло. Интересно, что именно неподлинная часть Америки породила тот подлинный мир, к которому так стремится Неруда, – мир коммунистический, что можно увидеть, например, в другом стихотворении Неруды «Рекабаррен (1921)» («Recabarren (1921)») из главы «Освободители» («Los Libertadores»):

...este armamento de los pobres,  
salió de aquellos sufrimientos,  
de lo más hondo de la patria,  
de lo más duro y más golpeado,  
de lo más alto y más eterno  
y se llamó Partido.

Partido

Comunista.

...это оружие бедняков,  
родилось из тех страданий,  
из самых недр отчизны,  
из ее тверди и из ее унижений,  
из ее самой высокой и самой вечной сути,  
и назвалось Партией.

Коммунистической

Партией.

[там же: 286].

Лирический герой поэмы «Пусть проснется лесоруб» предупреждает, что, в случае если США не прислушаются к нему, мир вновь погрузится в мифологическую эпоху, и одухотворенная природа отвоюет американскую землю у самозванцев. Используя анафорические синтаксические параллелизмы, поэт усиливает эмоциональное воздействие угроз, которые перечисляются с помощью двоеточия, а не запятой, что увеличивает и так бесконечное их число:

...saldremos de las piedras y del aire  
para morderte:  
saldremos de la última ventana  
para volcarte fuego:  
saldremos de las olas más profundas  
para clavarte con espinas:  
saldremos del surco para que la semilla  
golpee como un puño colombiano...

...мы выйдем из камня и воздуха,  
чтобы укусить тебя:  
мы выйдем из последнего окна,  
чтобы выплеснуть на тебя пламя:  
мы выйдем из самых глубоких волн,  
чтобы проткнуть тебя шипами:  
мы выйдем из борозды, чтобы семя  
ударил колумбийским кулаком...  
[Там же: 466].

Сравнивая США с грешным библейским городом Капернаумом, который появляется в эпиграфе к поэме, Неруда наделяет лирического героя провиденческой функцией и придает его угрозам по-настоящему эпический масштаб. Несмотря на то что библейский образ говорит о приближающемся апокалипсисе США, в конечном итоге он не происходит.

В завершающей части поэмы заметен смысловой сдвиг: конфликт между двумя «лагерями» расколовшейся североамериканской нации в поэтическом мире Неруды может быть разрешен с приходом Авраама Линкольна, появление которого напряженно ждет и читатель на протяжении всей поэмы. Приход Линкольна в самом конце произведения только усиливает важность его роли в спасении пошедшей, по мнению Неруды, не по тому пути североамериканской нации.

Неслучайно в поэме Линкольн представлен в первую очередь не как президент, а как лесоруб, или дровосек (кем он, действительно, был в юности) – как простой трудящийся человек. Линкольн сам становится деревом – для Неруды, как и для Уитмена, настоящий американец может существовать только в единстве с природой:

Que su cabeza de corteza,  
sus ojos vistos en las tablas,  
en las arrugas de la encina,  
vuelvan a mirar el mundo...

Пусть его голова из коры,  
его глаза, видимые в рисунке досок,  
в складках и морщинах дуба,  
снова посмотрят на мир...  
[Там же: 471].

Образ Линкольна, реальной исторической личности, ратующей за интересы простого народа, выступающей против любого угнетения, занимает важное место в поэзии Уитмена (вспомним, например, его поэму «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень» и стихотворение «О, капитан! Мой капитан!»). Примечательно, что Неруда рисует образ Линкольна в том же ключе, что и почитаемый им североамериканский поэт. Кроме того, образ Линкольна у Неруды становится, как и образ Уитмена, еще одним архетипом подлинного, слитного с природой, справедливого идеального представителя или даже праотца, подобно

прародителю всех евреев библейскому Аврааму, североамериканской нации, а образ дровосека, в свою очередь, – общеамериканским символом,<sup>20</sup> подчеркивающим единую сущность настоящих жителей двух Америк, вместе следующих принципам свободы, равенства, братства, счастья.

Думается, что именно Уитмен и Линкольн были выбраны Нерудой в том числе из учета целевой аудитории поэмы: идеологизированное, политизированное произведение было предназначено прежде всего сбившимся с пути североамериканцам, на которых знаковые представители их культуры, окруженные ореолом ассоциаций, связанных с отстаиванием демократических идеалов, должны были оказать сильное воздействие. «В Латинской Америке в прошлом веке США пользовались уважением благодаря стихам Уолта Уитмена, благородным речам Эмерсона. Но с тех пор США очень изменились. Они поддерживали бесчеловечных диктаторов Центральной Америки, они отнимали у народов земли, нарушали границы, оскорбляли национальные флаги, столь любимые нашими малыми странами. Как примирить эти две Америки?», – вопрошает Неруда и в статье, опубликованной в газете «Известия» от 5 ноября 1962 г., и в поэме [Пабло Неруда. Корреспондент АПН ... 1989: 24–25].

Произведение заканчивается призывом к миру (в последней части слово *raz* повторяется двадцать четыре раза) и заключительной фразой лирического героя, демонстрирующей установку поэта на адресата (что свойственно всей поэзии Неруды) – прямой контакт с ним, требующий отклика: “Yo vine aquí para cantar / y para que cantes conmigo” («Я пришел сюда, чтобы петь, / и чтобы ты пел со мной» [Neruda 2022: 473]). Поэт просит всех людей присоединиться к нему, к Уитмену и к Линкольну и вместе бороться за истинный, наиболее правильный мир.

Итак, в поэме «Пусть проснется лесоруб» Неруда, чье творчество отмечено активной цивилизационной рефлексией, предлагает сложный и неоднозначный образ Северной Америки, разделенной на две противоположные части: подлинную,

---

<sup>20</sup> Подтверждение этой идее можно увидеть и в другом стихотворении Неруды «Восставшая Америка (1800)» (“América Insurrecta (1800)”) из главы «Освободители»: «Родина, ты родилась из лесорубов...» (“Patria, naciste de los leñadores...” [Neruda 2022: 228]).

близкую к коммунистической, «правильной», Латинской Америке, и неподлинную, ассоциирующуюся со всеми мировыми бедами.

Особенно явным в поэме становится сходство мироощущения Уитмена и Неруды. Неруда видит тесную духовную связь со своим предшественником, обладающим, по словам самого поэта, поистине универсальным видением и не чуждающимся «нечистой» поэзии (см.: [Neruda 1972]). Представляя образ США, Неруда обращается к основным координатам поэтики Уитмена, будто бы воссоздавая их и смотря на североамериканское пространство его глазами. Отдавая дань любимому поэту, Неруда создает свой собственный мир, в котором нерудовское и уитменовское, «латиноамериканское» и «североамериканское», гармонично сливаются.

Знаменательно, что оба образа, Латинской и Северной Америк, а также связанные с ним образы латиноамериканца и североамериканца, становятся почти не различимы, что демонстрирует общеамериканское видение Неруды – меняется когнитивная (референциальная) лексика, но сущностная основа остается той же: Хуан – это тот же Джон, Латинская Америка – та же Северная Америка.

Стиховое строение, выбранное Нерудой (антисинтаксический и синтаксический верлибр), становится одним из способов проявления своеобразного мироощущения поэта, стремящегося к прозаизации и моделированию не только универсальной, но и индивидуально-авторской картины мира.

Поэт движим одной целью – утвердить в своем творчестве подлинность, культурную индивидуальность Америки. Рисуемый в поэме образ Америки (в которую включается Латинская Америка и подлинная часть США), отличающийся тотальностью и универсальностью, становится некой общеамериканской и общемировой онтологической сущностью, той самой искомой гармоничной и идеальной моделью мира с живущим в ней гармоничным человеком – лесорубом, простым и природным, истинным всеамериканцем и всечеловеком.

## Выводы по второй главе

Центральной проблемой для творчества Неруды и латиноамериканского сознания является проблема культурно-цивилизационного самоопределения. Латиноамериканская самобытность формируется в сложном взаимодействии с европейским наследием: она то отталкивается от него, то вступает с ним в борьбу, то заимствует и перерабатывает его идеи.

Процесс становления латиноамериканского национального характера начинается в период колонизации континента, во время которой господствует дихотомия «Новый Свет – Старый Свет». Появляются негативистские европоцентристские оценки коренного населения континента как варварского, одновременно с ними возникают мифологемы Америка – рай, Новая Земля, американец – Новый Человек, индеец – подлинный, естественный человек. В XVI в. эта полемика продолжается: наряду с концепцией варварства индейцев развиваются идеи первых латиноамериканских хронистов Б. де Лас Касаса и И. Гарсиласо де ла Веги, выступающих за равенство между всеми людьми. В XVII в. в Латинской Америке формируется автономно-культурное креольское общество. В европоцентристском понимании креол рассматривается воплощением хаоса, в креольском барокко (К. де Сигуэнса-и-Гонгора, Х. И. де ла Крус), креол, напротив, выступает гармоничным человеком Нового инакового Мира.

В начале XIX в., незадолго до и после Войны за независимость 1810–1826 гг., начинает оформляться «американское», и дихотомия «Новый Свет – Старый Свет» перерастает в дихотомию «Америка – Европа» (что находит выражение в идеях С. Боливара), вскоре превращающаяся в дихотомию «Латинская Америка – Запад (включая США)» (что заметно в творчестве романтика А. Бельо, позитивиста Д. Ф. Сармьенто, модернистов Х. Марти, Р. Дарио, Х. Э. Родо).

В первой половине XX в. с выходом Латинской Америки в Современность оформляется новый тип латиноамериканского художественного сознания, тяготеющий к универсальности, отмеченный стремлением осмыслить истоки латиноамериканской цивилизации и ее место в контексте всемирной истории. В

этот период развиваются идеи о «зародышевом» состоянии Латинской Америки (основывающиеся на трудах Г. А. фон Кейзерлинга), ее особого предназначения (идущие из работ О. Шпенглера), появляются такие координаты, ставшие константами национального художественного кода, как «Закат Европы» и «Рассвет Америки» (возникшие под влиянием О. Шпенглера), «Новый Мир» и «Новый Человек» (основанные на концепциях Х. Ортеги-и-Гассета). Распространяются идеи об универсалистски-синтезной природе латиноамериканской цивилизации (мурализм Х. К. Ороско, Д. Риверы, Х. Д. Сикейроса, «пятая космическая раса» Х. Васконселоса, концепция «пространства-времени» Индоамерики Р. А. де ла Торре, концепция барочности А. Карпентьера).

Идеально-утопическая ориентированность сознания первой половины XX в., поиски архетипа гармоничного латиноамериканского общества и человека найдут выражение в поздней поэзии Пабло Неруды, отличающейся по сравнению с его ранними исканиями ориентированностью на поистине всеохватный, тотальный взгляд, достигший своего апогея во «Всеобщей песне». На мировоззрение Неруды, выразившееся на страницах его книги стихов, огромное влияние оказали также Гражданская война в Испании, Вторая мировая война и предательство Г. Виделы, запретившего Коммунистическую партию Чили и обвинившего Неруду в государственной измене. Неруда, не способный стоять в стороне от мировых катастроф, от раздора, царившего в его стране, полностью отказывается от созерцательной поэзии и переходит к «нечистой» (по его выражению) поэзии, откликающейся на все мировые коллизии.

Наиболее ярко мировоззренческие установки Неруды, связанные с «американским», проявляются в таких поэмах из «Всеобщей песни», как «Земной Светильник», «Вершины Мачу-Пикчу» и «Пусть проснется лесоруб». В поэме «Земной светильник» Неруда, желая утвердить инаковость своей нации, создает «энциклопедию» Нового Мира, с помощью приема «каталогизации» («инвентаризации») наполняя названиями ранее безымянный мир. Кроме того, широко используя антисинтаксический верлибр, поэт подчеркивает несформированность, хаотичность рисуемого им мира. Новый Мир Неруды

предстает также надысторическим, универсальным, мифологическим пространством, одновременно превращающимся в бытийную субстанцию и не оторванным от реальной Америки. Этот идеальный мир существует в период расцвета автохтонных цивилизаций континента, и с прибытием на американскую землю завоевателей ему приходит конец. Порождаемый пространством образ человека в поэтическом универсуме Неруды теллуричен и имеет индейские корни; он выступает как этнотип, сверхобраз представителя и латиноамериканской нации, и человечества вообще.

В поэме «Вершины Мачу-Пикчу» Неруды Мачу-Пикчу выступает символом американского пограничья, где встречаются Архаика и Современность. В попытке сомкнуть два полюса латиноамериканской реальности на формальном уровне поэт наряду с антисинтаксическим верлибром, подчеркивающим этнокультурную несформированность латиноамериканца, использует синтаксический верлибр, скрепляющий распавшегося на осколки героя. Проводником между этими двумя мирами, единственным, кто способен установить диалог культур и цивилизаций и свети все противоречия в поэзии Неруды становится творец. В поэме Неруда вводит универсальный образ истинного латиноамериканца – Хуана, простого человека из низов, природного, имеющего не только индейские, но и чилийские и иберийские корни и одновременно выступающего всечеловеком, в особой истории которого прослеживаются следы истории всемирной.

В поэме «Пусть проснется лесоруб» поэт представляет образы двух миров: «подлинного», включающего в себя поддерживающую коммунистические идеалы часть Северной Америки, Латинскую Америку и СССР, и «неподлинного» – капиталистической Северной Америки. Приравнивая в поэме универсальный образ Хуана к образу Джона, Неруда выходит на общеконтинентальный («общеамериканский») уровень. Кроме того, образы подлинной части Северной Америки и Латинской Америки сливаются и становятся почти не различимы, превращаясь в одну большую Америку – ту самую искомую идеальную модель мира с ее идеальным представителем – лесорубом, простым, природным, истинным всеамериканцем и всечеловеком.

Неруда, обращаясь в пристально исследуемых нами поэмах к библейской фразеологии, архетипам и универсалиям европейской культуры, индейской образности, константам латиноамериканского художественного сознания, создает свою мифологию – уникальную космо-природно-человеческую модель действительности как особой онтологической реальности.

### ГЛАВА 3. «ОБЩЕАМЕРИКАНСКОЕ» И НАЦИОНАЛЬНОЕ В ПОЭЗИИ УОЛТА УИТМЕНА И ПАБЛО НЕРУДЫ

#### 3.1. Обоснование типологического сопоставления поэзии Уолта Уитмена и Пабло Неруды

Как уже было сказано ранее, многие исследователи, изучающие творчество Неруды, отмечали сходство его поэтики с поэтикой Уитмена, утверждая, что на латиноамериканского творца сильное влияние оказал североамериканский бард, однако, не развивая далее свою мысль, детально и подробно не анализируя, что же на самом деле было заимствовано Нерудой у Уитмена.

Не будем отрицать очевидное влияние североамериканского поэта на Неруду. Для того чтобы понять, насколько сильным оно было, достаточно заглянуть в библиотеку латиноамериканского поэта: в ней насчитывается огромное количество работ Уитмена. Как говорил сам Неруда, когда он видел очередное издание «Листьев травы», он покупал его вне зависимости от цены и состояния книги (см.: [Rumeau]). Кроме того, в каждом доме поэта можно найти портрет Уитмена. Так, например, в доме в Исла-Негра среди различных масок, привезенных со всего света, стоит портрет североамериканского поэта: «Среди этих немых сувениров вы можете увидеть, как цветет борода Уолта Уитмена, борода, которая рассеивает сумерки, ведущие к ночи. Каждый новый день я встречаю вместе с моим товарищем-бардом», – пишет Неруда в работе «Из Парижа в Исла-Негра: последнее возвращение» (“De París a Isla Negra: El Último Regreso”, 1972–1973) [Neruda 2002: 387]. Три фотографии: Артюра Рембо, Владимира Маяковского и Уолта Уитмена – висели над столом Неруды в его доме в Сантьяго (называемым Ла Часкона); Неруда видел сходство между этими тремя великими писателями в их способности остро – всегда чересчур, запредельно – чувствовать жизнь и облекать свои сильнейшие переживания в слова. В доме в Вальпараисо (носящем название Ла Себастьяна) находится наиболее впечатляющий из всех портретов Уитмена, расположившийся почти в полный рост на одной из стен комнаты Неруды. На официальном сайте Фонда Пабло Неруды (Fundación Pablo Neruda) сказано, что во время ремонта в Ла

Себастьяне один из рабочих, увидев фотографию Уитмена, спросил Неруду, не является ли мужчина, запечатленный на фотографии, его отцом. Неруда ответил: «Да, он мой отец в поэзии» [Fundación Pablo Neruda 1986–2025].

Как утверждает Неруда, он познакомился с творчеством Уитмена, когда ему было пятнадцать лет. Неруда метафорично называет Уитмена своим «самым главным кредитором», отмечая, что он находится в долгу перед поэтом и всегда чувствует присутствие в себе его наследия, которое помогло Неруде выжить в особенно трудные моменты [Neruda 1972]. Неруде было чему поучиться у Уитмена: североамериканский поэт, по его мнению, был первым, кто смог «заговорить по-настоящему континентальным голосом, охватывающим две Америки» [там же], – напомним, подобную установку поставил перед собой и Неруда, приступающий к написанию «Всеобщей песни».

Известно, что Неруда был не просто читателем, но и переводчиком Уитмена: в 1935 г. был опубликован его перевод II, III и XXX глав «Песни о себе» (“Song of Myself”), объединенных под названием «Пастбище лам» (“Pasto de Llamas”), в 1955 г. – поэмы “Salut Au Monde!”, название которой поэт на этот раз не меняет и передает его по-испански как “Saludo Mundial”, однако в переводе само произведение подвергается значительным изменениям (см.: [Austin 2010]). Таким образом, можно сказать, что, пристально работая с двумя центральными произведениями Уитмена, Неруда впитал не только его демократический дух, но и особый язык: для того чтобы переводить другого творца – даже равного тебе – необходимо выучить законы чужой речи. Однако, как утверждает сам поэт в интервью с Р. Гиберт в 1970 г., языковой стиль Уитмена не оказал на него сильного влияния: «Я мало похож на Уитмена тем, как я пишу, но мне очень близки жизненный урок, который старается преподать нам Уитмен, и то, как он обнимает весь мир, всю жизнь, всех людей и всю природу» [Neruda 2002: 1154].

В конце XIX в. – XX в. Уитмен нашел немало «учеников» в Латинской Америке, среди которых – Х. Марти, Р. Дарио, Л. Лугонес, Х. С. Чокано, А. Вассёр и др. (см.: [Rumeau 2020: 244–245]). Латиноамериканская литература, желающая достичь самостоятельности и самобытности, испытывала потребность в таком

«идеологическом импорте», что привело к возникновению в ней «встречного течения» (термин А. Н. Веселовского [Веселовский 1989]), однако мы считаем, что в случае с Уитменом и Нерудой, поэтами-гигантами, необходимо говорить, скорее, не о влияниях, а о типологических схождениях, прослеживаемых в их поэзии.

Черты историко-типологического сходства между книгами стихов Уитмена и Неруды обнаруживаются в их идейном и психологическом содержании, в мотивах и поэтических образах, в особенностях жанровой композиции и художественного стиля. Несмотря на что «Листья травы» (1855–1892) и «Всеобщая песнь» (1950) были написаны с разницей почти в сто лет, думается, что в период, с которого начинается творческий путь Уитмена и Неруды, в первую половину XIX в. и в первую половину XX в. соответственно, США и Латинская Америка находятся на относительно одинаковом уровне общественного и литературного развития. Для того чтобы это продемонстрировать, кратко проследим становление двух цивилизаций.

Процесс англосаксонской и иберийской колонизации американского континента изначально происходил по-разному, на что повлиял различный уровень развития автохтонного населения двух Америк. Индейцы Северной Америки вели в основном полукочевой образ жизни, и противостоять новоприбывшим завоевателям им было намного легче, чем испанцам и португальцам, столкнувшимся с могущественными империями ацтеков, майя, инков, отличавшимися сложной социальной структурой. Нужно сказать, однако, что даже не образующие государства арауканы оказались настолько сильны духом, что испанцам так и не удалось их покорить.

Кроме того, в основе колонизаторской политики Англии на Североамериканском континенте лежали вытеснение индейского населения, война против него, недопущение его до «плавильного котла» различных народностей, в котором разрешено было «вариться» только европейцам, последовавшим за первыми пилигримами в Америку. Англосаксонская ментальность не позволяла завоевателям действовать по-другому, что хорошо объясняет характеристика англичан, данная А. Тойнби: «...мы не осознаем присутствия в мире других,

равноценных нам обществ, и рассматриваем свое общество тождественным “цивилизованному” человечеству. Народы, живущие вне нашего общества, для нас просто “туземцы”» [Тойнби 2010: 37]. По-иному проходила иберийская колонизация: католическая церковь отвергала сегрегацию индейцев, запрещала их порабощение, призывала к их обязательной христианизации и не выступала против расово-этнического и этнокультурного смешения, в результате которого образовался новый метисированный этнос (см.: [История литературы США ... 1997: 9–11]).

После окончания войн за независимость разница между двумя колонизационными процессами, приведшими к совершенно разным результатам, стала особенно заметна. После Американской революции 1775–1783 гг. ключевым фактором в развитии США становится территориальная экспансия на Запад американского континента: именно фронтير представлял полосу «наиболее быстрой и эффективной американизации» [Тернер 2009: 15]. Пионерство в то время становится школой формирования американской нации и определяет цивилизационное своеобразие США (см.: [там же: 15–23]). Кроме того, после Войны за независимость бывшие английские колонии приобретают значительную автономию и свободу от метрополии, что способствует утверждению в них новых буржуазных порядков и нравов. Страна, очень быстро вставшая на капиталистический путь развития, вскоре превращается в одну из ведущих мировых держав.

Напротив, окончание Войны за независимость Латинской Америкой 1810–1825 гг. не означало обретения ею полного суверенитета: получившие свободу от метрополии молодые государства отличала отсталость в социальной, экономической, культурной сферах, политическая обстановка в них была крайне нестабильной, продолжал господствовать феодализм. Как точно подмечает О. Пас, Латинская Америка в то время по-прежнему была Испанией, но уже без Испании (“*España sin España*”) [Paz 1990a: 126]. «Виоленсия» (насилие) стало характерной чертой общественно-политической жизни того времени. На политической арене выдвинулись каудильо (и аналогично им в областях, провинциях, деревнях –

касики), жаждущие авторитарного правления. Конституционные нормы, таким образом, постоянно нарушаемые, становились фикцией, а бесконечные межамериканские войны приводили к тотальной дезинтеграции. Нуждающиеся в притоке капитала извне, неполноценные и несамостоятельные страны Латинской Америки превратились в «сырьевой резервуар мировой капиталистической системы», снова в какой-то степени стали колониями развитых держав [История литератур Латинской Америки ... 1988: 6–7].

Кроме того, Латинская Америка не раз становилась жертвой агрессии со стороны США (вспомним, например, об Американско-мексиканской войне 1848 г., в результате которой Мексика лишилась половины своей территории, или вторжении войск США на Кубу в 1961 г. и др.),<sup>21</sup> что приводит к доминированию со второй половины XIX в. в художественном сознании латиноамериканцев негативного образа Северной Америки, предавшей Южную Америку (например, в творчестве Хосе Марти, Рубена Дарио, Пабло Неруды, Николаса Гильена, Карлоса Фуэнтеса, Жоржи Амаду). О. Пас замечает, что разрыв отношений Латинской Америки с некогда братской североамериканской нацией вызван не «противостоянием между разными цивилизациями, а противоречиями внутри одной и той же цивилизации», подчеркивая сходные исторические судьбы двух Америк, пути которых в какой-то момент разошлись [Paz 1990б: 64].

Поскольку по сравнению с США в Латинской Америке отмечалась некоторая замедленность в общественно-экономическом развитии, это сказалась и на отсталом по сравнению с США развитии литературного процесса. Как отмечает А. Ф. Кофман, латиноамериканская литература воспринималась как литература несамостоятельная и подражательная вплоть до середины XX в. (см.: [Кофман 1997: 14]). Напомним, что североамериканская литература, в свою очередь, выходит из окраинного положения с наступлением в США эпохи романтизма, достигающей расцвета во второй половине XIX в. Когда Неруда вступает на творческий путь, в Латинской Америке господствует модернизм, однако испаноамериканский

---

<sup>21</sup> Всего было совершено не менее семидесяти вооруженных интервенций США в Латинскую Америку (см.: [Семенов 2001: 226]).

модернизм – явление совсем иного порядка, нежели европейский модернизм. Как отмечает О. Пас, он типологически соотносится, скорее, с европейским романтизмом (см.: [Paz 1990a: 128]). Можно сказать, что творчество и Уитмена, и Неруды, главных национальных поэтов своих стран, выходит из очень схожего художественно-эстетического течения, преодолевая его, заключая в себе и романтические, и реалистические черты.

Таким образом, в период, когда творили Уитмен и Неруда, один – в первую половину XIX в., второй – в первую половину XX в., США и Латинская Америка находились на сходном уровне развития. На замедленное – с отставанием в сто лет – развитие Латинской Америки повлияли несхожие между собой англосаксонская и иберийская ментальности новых поселенцев континента, зиждущиеся на протестантизме и католицизме соответственно, различный курс колониационной политики Англии и Испании и специфические отношения с метрополиями, от которых США и Латинская Америка в конечном итоге отделяются и идут своим путем, становясь самостоятельными культурно-цивилизационными общностями: становление североамериканской цивилизации во многом проходит под знаком пионерства, латиноамериканская цивилизация обретает свою самобытность путем метисации. Кроме того, латиноамериканская литература, замедленно развивавшаяся, значительно отстает от литературы Европы и США и приобретает самостоятельность только к середине XX в. Все это дает нам основание рассматривать книги стихов Уитмена и Неруды типологически как относительно синхронные явления.

### **3.2. «Листья травы» Уолта Уитмена и «Всеобщая песнь» Пабло Неруды как лироэпические книги стихов**

Уитмен и Неруда, жившие на изломе мировой истории, ставят для себя сходную установку – создать универсальное произведение, охватывающее все культурное сознание их эпох. Реализовать эту задачу поэты смогли в книге стихов – жанровом единстве, воплощающем целостное, всеохватное и претендующее на универсализм восприятие мира.

Несмотря на то что «Листья травы» и «Всеобщая песнь» отличаются фрагментарностью и состоят из хронологически и тематически разных текстов, Уитмен и Неруда, объединяя свои поэтические произведения в книги стихов, создают устойчивую художественную систему (см. об этом: [Погадаева 2025e]). Ее каркасом выступают тематически близкие ряды (циклы, или разделы, «Листьев травы» и главы «Всеобщей песни»), которые, в свою очередь, также являют собой художественные единства. Книги стихов «Листья травы» и «Всеобщая песнь», обладающие целостной архитектоникой, можно назвать книгами-композициями (термин О. В. Мирошниковой (см.: [Мирошникова 2004: 55]).

В. И. Тюпа замечает, что прообразом любых текстовых ансамблей («организованных контекстов восприятия») является Книга Книг, «сверхкнига», Библия, а ее отдельная книга «Песнь песней Соломона» выступает образцом всякого лирического цикла [Тюпа 2009: 157–158]. Оформив «Листья травы» и «Всеобщую песнь» как книги стихов, Уитмен и Неруда, безусловно, опираются на Библию, а Уитмен – еще и на «Песнь песней» (тематическую и композиционную близость «Песни о себе» и «Песни песней» подробно анализирует Э. С. Зиттер (см.: [Zitter 1987]).

Ориентированность Уитмена и Неруды в их поэзии на Библию прослеживается не только в использовании ими библейской фразеологии (что было продемонстрировано нами в анализах их поэм), но и в структуре книг стихов: «Листья травы», как и Библия, состоят из разделов, или циклов, каждый из которых имеет название; эти разделы, в свою очередь, разбиты на отдельные поэмы, напоминающие библейские главы, каждая из поэм разделена на несколько пронумерованных глав – пронумерованы стихи и внутри библейских глав. Схожую структуру можно увидеть во «Всеобщей песне» Неруды: она, как и Библия, делится на главы, содержащие в себе, как правило, несколько стихотворений, названия которых располагаются по левому краю, на полях, что напоминает библейские глоссы.

Близость к Библии очевидна не только в архитектоническом строении книг, но и в авторской интенции поэтов-провидцев представить «Листья травы» и

«Всеобщую песнь» как Новые Библии, онтологические своды правил, по которым должен жить американец. Уитмен прямо заявляет об этом: поэт пишет о намерении произвести «Великое Возведение Новой Библии» [Whitman 1984: 353], создать «новую американскую религию», такую, которая «включила бы в себя все доктрины и религиозные течения» [Notes and Fragments 1899: 78]. Слова одного из первых биографов Уитмена Х. Б. Биннза по этому поводу применимы и к Неруде: оба поэта хотели создать «книгу, которая глубокой духовностью и нравственным жаром была бы схожа с Библией, но стала бы книгой о Новом Мире и новом духе» [Binns 1905: 55]. Опора при создании книг стихов на Библию, в которой поэты видели руководство к жизни и, вероятно, как и Ф. Шлегель, рассматривали ее как «центральную литературную форму и, следовательно, идеал всякой книги» [Шлегель 1983б: 409], позволила поэтам добиться максимальной универсальности и широкого эпического охвата.

Жанровая структура и «Листьев травы», и «Всеобщей песни» имеет сложную природу. Книга стихов «Листья травы» Уитмена включает в себя поэтические произведения различной тональности, которые представляют собой разные грани внутренней жизни поэта. Как отмечает О. А. Алякринский, «Листья травы» состоят из элегий, од, посланий, философских медитаций, политической лирики, лирических монологов-«песен» [Алякринский 1987]. Другой исследователь М. О. Мендельсон также указывает на предельную близость поэм Уитмена к песням (см.: [Мендельсон 1965: 131]).<sup>22</sup>

Жанровая природа «Всеобщей песни», вершины творчества П. Неруды, также не укладывается в привычные критерии. Книга представляет собой сложное полижанровое единство, что отмечает Э. Родригес Монегаль в работе “El Viajero Inmóvil. Introducción a Pablo Neruda” (1966). По его утверждению, это книга «страстная и романтическая, представляющая собой смесь географии, хроники,

---

<sup>22</sup> Исследователи отмечают огромное влияние итальянской оперы на «Листья травы» Уитмена, и некоторые даже анализируют его поэмы как оперные произведения (см.: [Faner 1951]). О связи своей книги стихов с оперой говорил и сам Уитмен: «Если бы не опера, я никогда бы не написал “Листья травы”» [Trowbridge 1902]. Однако поэт не был профессиональным музыкантом и воспринимал оперу, скорее, чувственно-эмоционально и, думается, никогда целенаправленно и методично не занимался созданием поэм-опер.

эпики и политического заявления, которые сосуществуют с автобиографией, письмами к давним друзьям, интимно-личным портретом поэта» [Rodríguez Monegal 1966: 237], с чем нельзя не согласиться.

Однако, несмотря на непростую жанровую природу, «Листья травы» и «Всеобщая песнь» – книги стихов, объединяющие в себе прежде всего выросшие из романтической традиции лироэпические поэмы, соединяющие в себе лирическое и эпическое начала, сочетающиеся с драматическими элементами. У Уитмена это преимущественно лироэпические нефабульные поэмы (термин Н. А. Петровой (см.: [Петрова 1991]), у Неруды – переплетение лироэпических фабульных и нефабульных поэм. Во «Всеобщей песне» фабульные поэмы располагаются в главах, где онтологические основы «американского» явления не так ярко, поэтому они не ставятся в центр нашего исследования. Думается, обращение Уитмена и Неруды именно к жанру лироэпической поэмы было вызвано в первую очередь «стремлением к преодолению раскола человека и мира», которое проявляется «в синкретизме традиций эпического повествования с личностным, сконцентрированным на духовной жизни субъекта» [там же: 7].

Уже в названии «Листья травы» прочитывается установка на всеохватность: книга стихов Уитмена, как и трава, постоянно разрасталась на протяжении всего творческого пути поэта, и, можно сказать, так и не была закончена. Поэт старался объять необъятное и включить в «Листья травы» все особенности не только американской, но и человеческой жизни. Трава в книге превратилась в настоящий символ бесконечного роста, молодости становящейся американской нации, простоты и природности американца.

Книгу стихов, отличающуюся универсальным эпическим охватом, исследователи ставят в один ряд с такими произведениями, как «Илиада» (“*Ἰλιάς*”, IX–VIII вв. до н. э.) и «Одиссея» (“*Ὀδύσσεια*”, VIII в. до н. э.) Гомера, «Божественная комедия» (“*La Divina Commedia*”, создавалась с 1308 по 1321 гг., опубликована в 1471 г.) Данте Алигьери (см.: [Walt Whitman. An Encyclopedia 1998: 323; 527]). Уитмен и сам признавал преимущество между великими памятниками литературы и его «Листьями травы», в которых, как ему думалось, ему удалось

передать по-настоящему американский дух: «Библейские гимны отражают дух своего времени, как отражают его и создания Гомера, Данте, Шекспира, старинные шотландские и ирландские баллады, Оссиан и Омар Хайям. И вот, задавшись мыслью создать мои “Листья травы”, над которыми я работал много лет, я выразил как будто лишь свои личные чувства, но на самом деле в них с особой силой отразилась действительность, самый дух XIX века, мысли, реальная жизнь, вся многогранность личности, Америка, Гражданская война, успехи демократических сил в борьбе со всем, что им враждебно или мешает» [Уитмен 1970: 398].

Эпическое в «Листьях травы» проявляется в наличии в книге стихов некоего повествования, лирического сюжета, под которым мы вслед за В. Б. Шкловским понимаем «сцепление всех элементов художественного произведения, объединенных мировоззрением художника, общностью его отношения к действительности» [Шкловский 254: 1966]: на протяжении всей книги сначала радостный и энергичный, еще совсем юный лирический герой постепенно взрослеет, проживая вместе со своей страной, Америкой, многочисленные выпавшие на ее долю перипетии, и к концу книги, отягощенный жизненным опытом, превращается в немощного старика. Ввиду предельной сближенности позиций автора и героя, путь последнего может быть завершён только естественным ходом жизни – смертью автора. Сюжетность заметна и в движении лирического героя, который на протяжении книги следует от индивидуального к всеобщему, родовому, что находит выражение и в структуре книги, начинающейся со стихотворения «Одного я пою» (“One’s-Self I Sing”).

Что касается «Всеобщей песни», эпическое начало в ней также играет важную роль и оказывается явленным еще сильнее, чем в «Листьях травы». На лироэпическую природу книги стихов намекает уже ее название. *Canto* в титуле “Canto General” отсылает к средневековому эпосу (например, «Песне о моем Сиде» (“Cantar de mio Cid”, начало XI в.), «Песне о Роланде» (Chanson de Roland, XI в.), «Песне о Нибелунгах» (“Das Nibelungenlied”, конец XII – начало XIII в.). *General* протраивает связь с первыми хрониками конкисты, в которых с помощью этого слова хронисты стремились передать установку на создание тотального образа

окружающей их действительности: вспомним, например, написанную в XVI в. хронику «Всеобщая и естественная история Индий» (“*Historia General y Natural de las Indias*”) Гонсало Фернандеса де Овьедо, опубликованную в 1617 г. «Всеобщую историю Перу» (“*Historia General de Perú*”) Инки Гарсиласо де ла Веги. Ориентированность на жанр хроник признает и сам Неруда: «Я должен был остановить внимание и на самых малостях, и для этого я выбрал интонацию хроники, стиль нарочито прозаический, который бы контрастировал с блестящими видениями» [Неруда 1974: 35]. Как верно замечает Ю. Н. Гирин, «тяготение к “изначальному” жанру хроник, как и вообще к ценностям “первоначала” характерно для всей латиноамериканской литературы, озабоченной поисками онтологических оснований своей цивилизации» [Гирин 2019: 148].

Исследователи (см.: [Осповат 1960: 203; Sicard 1981: 216, 284; Santí 1982: 124, 182; Echevarría 2000: 7]) сравнивают «Всеобщую песнь» с такими памятниками литературы, отличающимися по-настоящему эпическим охватом, как мифологический и исторический эпос индейцев киче «Пополь-Вух» (создавался между 1554 и 1558 гг., полный текст был опубликован в 1861 г.), эпическая поэма «Араукана» (“*La Araucana*”, 1569–1589) А. де Эрсильи, «Божественная комедия» Данте Алигьери, «Листья травы» Уолта Уитмена. Сам Неруда глубоко почитал перечисленных мастеров слова и, действительно, в своем творчестве следовал по проторенным ими дорогам. По мнению поэта, А. де Эрсилья, которого он называет «посланцем Данте», в своей поэме «надел на плечи Чили эпическое величие», «изобрел» ее – то же самое в своем творчестве стремился достичь Неруда [Неруда 1974: 257, 282]. Кроме того, поэт называет себя «покорным слугой» Уитмена, который «шагал по земле медленными, огромными шагами, постоянно останавливаясь, чтобы было возможно любить все вокруг, внимательно все рассматривать, узнавать новое, учить и восторгаться» [Neruda 1972]. Вслед за Уитменом и Неруда настаивает на том, что смысл бытия не задан и может быть извлечен только из опыта с помощью напряженного взглядывания в окружающую действительность.

Ярко явленное эпическое начало особенно заметно в лирическом сюжете «Всеобщей песни», который разворачивается хронологически от прошлого к настоящему: доколумбова эпоха расцвета автохтонных цивилизаций сменяется конкистой, реакцией на которую становится народное сопротивление испанским захватчикам, переросшее в освободительную борьбу, начавшуюся в XIX в. и длившуюся до середины XX в. На протяжении этого пути Неруда также вспоминает первые поэтические попытки, свою политическую деятельность, бегство от предателя Г. Виделы и скитание по Америке, что говорит о предельной сближенности автора и героя. Введение поэтического многоголосья (например, в поэме «Пусть проснется лесоруб»), схожего с несобственно-прямой речью, важнейшим конструктивным элементом повествовательного текста, также сближает поэму с эпосом. Сюжетность заметна и в движении лирического героя Неруды, идущего на протяжении книги от всеобщего к индивидуальному (что прослеживается даже на уровне структуры «Всеобщей песни», которая начинается с главы «Земной светильник» и заканчивается главой «Я есмь»), что позволило Р. де Косте в статье “Epic Poetry: *Canto General*” (1979) определить «Всеобщую песнь» как «хронику самопознания» (“chronicle of self-discovery”), отмеченную поиском самоидентичности (см.: [Costa 1982: 107]).

Эпическое проявляется также и в пребывании Нового Мира Уитмена и Неруды в мифологическом безвременье. Как пишет Ф. В. Шеллинг, основной особенностью эпоса является его «неразличимость в отношении времени» [Шеллинг 1966: 356]. Однако, неотрывен от времени «райского» состояния мира другой временной полюс – настоящего времени с его конфликтами и противоречиями, так или иначе прорывающимися сквозь идеальный надысторический мир, созданный поэтами.

Эпическое заметно и в композиции поэм Уитмена и Неруды, отличающейся вершинностью повествования (о вершинности как о проявлении эпического пишут, например, В. М. Жирмунский, Н. Д. Тamarченко (см.: [Жирмунский 1978: 43–91; Тamarченко 2004: 324])). Герой Уитмена и Неруды, обладающий пространственным

сознанием, часто занимает вершинную позицию, что вызвано стремлением к титаническому охвату целостного образа Америки и всего мира.

Как отмечают Н. В. Барковская, У. Ю. Верина, Л. Д. Гутрина, стержнем, на котором держится сюжет книги стихов, выступает лирический герой (см.: [Барковская, Верина, Гутрина 2016: 25]), что справедливо и по отношению к «Листьям травы», и к «Всеобщей песне». Несмотря на то что лирические герои Уитмена и Неруды движутся в разных направлениях (у Уитмена это «центробежное» движение, у Неруды – «центростремительное»), тип мировоззрения обоих поэтов характеризуется эпической всеобщностью. Их поэзия отличается широким охватом мира лирическим чувством: интимные переживания переплетаются в их творчестве с гражданским и общечеловеческим. Лирические герои Уитмена и Неруды двуполярны, они являются субъектом и объектом в прямо оценочной точке зрения (то есть в их поэзии происходит, по Н. Д. Тamarченко, самообъективация «я» (см.: [Тамарченко 2004: 326]), одновременно совмещают в себе функции повествователя и героя, частное (лирическое) и всеобщее (эпическое), никогда не замыкаясь на сфере индивидуальных переживаний, олицетворяя собой весь американский народ и все человечество.

Следуя классификации лироэпических поэм, предложенной Н. А. Петровой, которая делит их на поэмы с лирической доминантой и монологическим завершением, лирической доминантой и полифоническим завершением, эпической доминантой и монологическим завершением, эпической доминантой и полифоническим завершением (см.: [Петрова 1991: 7]), поэмы Уитмена и Неруды, в которых «американское» представлено наиболее ярко, можно отнести к лироэпическим поэмам с эпической доминантой, герой которых является пророком, «прозревающим мировое единство и стремящимся всех обратить в свою веру» [там же: 21]. Однако поэмы Уитмена и Неруды будут отличаться по типу завершения: уитменовские – поэмы с монологическим завершением, нерудовские – с полифоническим. Если целью Уитмена является восстановление гармонии, которая достигается воображением творца, объективированного в образе героя-поэта, заменяющим действительное (реальную Америку со всеми ее

несовершенствами) желаемым (Америкой-идеальной бытийной субстанцией), то у Неруды противоречивость мира, скорее, неразрешима: даже подлинный индейский Новый Мир далек от идеала: в «Вершинах Мачу-Пикчу» поэт задумывается об угнетаемых рабах, на труде которых был построен город, в поэме «Земной Светильник» земля американского континента предстает также и с враждебной стороны.

В рассматриваемых книгах стихов прослеживается также и драматическое начало. Говоря о «Листьях травы» Уитмена, Дж. Э. Миллер отмечает, что композиционно книга напоминает драматическое произведение: по мнению исследователя, разделы «Листьев травы» следуют друг за другом, как акты в пьесе, от завязки – к кульминации и развязке, и все они скреплены центральной фигурой лирического героя (см.: [Miller 1970: 4]). Однако драматичность проявляется, скорее, во множественности, протеизме уитменовского «я», играющего разные роли: и фермера, и джентльмена, и священника, и адвоката, и закованного в кандалы раба (список можно было бы продолжать бесконечно), что особенно ярко проявляется в «Песне о себе». Выводы, к которым приходит Н. А. Петрова, анализирующая «Песню о себе», применительны ко всем нефабульным поэмам книги стихов: «Листья травы», скорее, представляют собой театр одного актера, единственным субъектом повествования в них является сам повествователь, представленные же многочисленные персонажи не имеют своего голоса и являются лишь объектами воздействия (см.: [Петрова 1991: 43]).

Драматичность «Всеобщей песни» Неруды также ярко прослеживается. По мнению Р. де Коста, «Всеобщая песнь» с присутствующими в ней многочисленными ролевыми героями сближается с театром Бертольда Брехта и кино (см.: [Costa 1982: 107–131]). Действительно, введение ролевых героев позволяет поэту гармонично сочетать лирическую формально-субъектную организацию с фразеологической точкой зрения (термин, разрабатываемый Б. О. Корманом (см.: [Корман 1978: 98–108; Корман 1992]), что можно заметить, например, в следующем отрывке из поэмы «Землю зовут Хуан», пристально не рассматриваемой в нашей работе:

Margarita Naranjo  
(Salitrera «María Elena», Antofagasta)

Estoy muerta. Soy de María Elena.  
Toda mi vida la viví en la pampa.  
Dimos la sangre para la Compañía  
norteamericana, mis padres antes, mis  
hermanos...

Маргарита Наранхо  
(Селитряное предприятие «Мария Елена», Антофагаста)

Я умерла. Я из «Марии Элены».  
Всю свою жизнь я прожила в пампе.  
Мы отдали нашу кровь Североамериканской  
компания, сначала – мои родители, затем – мои братья...  
[Neruda 2022: 435].

Можно сказать, что повествование создает «впечатление заинтересованности поэта, его эмоционального участия в судьбе своих героев, интимно-личного, взволнованно-лирического отношения к их словам и переживаниям, нередко даже как бы эмоционального отождествления поэта с личностью и судьбой того или иного из действующих лиц» [Жирмунский 1978: 92]. Несмотря на то что герои Неруды отличаются конкретно-исторической и социальной определенностью, каждый из них представляет собой не только частного человека, но и одновременно человека вообще.

Кроме того, пространственно-временная структура «Всеобщей песни» оказывается сходной панорамно-статичной концепции муралистов, что придает «Всеобщей песне» драматичность и настраивает читателя на одновременное восприятие всех ее фрагментов, данных, как и на муралах, в едином панорамном времени. Всеохватное видение поэта сближает «Всеобщую песнь» с появившимся в 1960–1970 гг. латиноамериканским «новым романом», или «тотальным романом», «всеохватывающим романом», соединяющим прошлое и настоящее в плоскости современности.

Сравнивая лирических героев Уитмена и Неруды, можно заметить, что, если коллективная личность Уитмена вбирает в себя судьбы других людей, полностью сливается с ними, то герой Неруды вынужден «определить свое место в событии через других, поставить себя рядом с ними» [Бахтин 1986: 186]. Духовное объединение у Уитмена происходит через личность, у Неруды – через отказ от личности, которая отстраняет индивида от общества. У Уитмена, мироощущение которого до конца не отходит от романтизма, в основе единения с миром лежит бессмертие (что отчетливо заметно в «Песне о себе», «Песне о топоре», «Пионеры!

О, пионеры!»), у Неруды, как поэта XX в., переосмысляющего романтизм, оно достигается в смерти – общем бессознательном (наиболее ярко это проявляется в «Вершинах Мачу-Пикчу», «Великом океане»).

Вероятно, именно с помощью обращения к жанру лироэпической поэмы Уитмен и Неруда могли реализовать свой замысел – создать новую литературу, самобытную, самостоятельную, всеобъемлющую. Во многом следующие романтической эстетике, Уитмен и Неруда понимали преимущества смешанной родовой формы, подразумевающей «абсолютный синтез абсолютных антитез» [Шлегель 1983а: 296]. Именно соединение противоположностей (снятие всех противоречий между идеальным образом Америки и действительностью у поэтов, сведение Архаики и Современности у Неруды) представляет для творцов первостепенную задачу. Однако если Уитмен отличается гармонизирующим мировосприятием и опирается на триаду «утрата Золотого Века Америки – его поиск – его обретение» (что свойственно романтикам), то мироощущение Неруды, скорее, трагическое, в его основе – диада «утрата Золотого Века – его поиск (без возможности обретения)» («Поэзия диады, в собственном смысле, единственно – трагедия», – как пишет Вяч. Иванов [Иванов 1974: 203]), и в этом Неруда стоит ближе к неоромантикам. И Уитмен, и Неруда в своем творчестве отводят первостепенное значение преодолению этого раскола между частным и общим, действительным и желаемым, конечным и бесконечным, и установить этот «мостик» между непримиримыми началами способен только поэт.

### **3.3. Образы Америки и американца в поэзии Уолта Уитмена и Пабло Неруды**

В нашей работе мы сосредоточиваемся в первую очередь на анализе онтологических и аксиологических основ «американского» в лирике Уолта Уитмена и Пабло Неруды, под которым мы понимаем «особое мировоззрение, уникальную шкалу ценностей» [Гачев 1998: 8]. Наиболее ярко они проявляются в воплощенных в «Листьях травы» Уитмена и «Всеобщей песне» Неруды образах американского

пространства и американца, и типологически схожих, и национально своеобразных.

Нельзя не согласиться с А. Ф. Кофманом, что «в литературе практически все пространственные характеристики функционируют гораздо более широко, представляясь одновременно характеристиками психологическими, онтологическими и культурологическими» [Кофман 1997: 25]. Создавая в «Листьях травы» и «Всеобщей песне» образы национальной среды, Уитмен и Неруда выстраивают модели своих культур. «Общеамериканское» в творчестве поэтов наблюдается в формировании нового национального образа мира на основе европейской, англосаксонской и иберийской, матрицы, которая на новой почве по-своему преломляется (см. об этом: [Погадаева 2025д]).

Пространственные категории играют важнейшую роль в американском (североамериканском и латиноамериканском) художественном сознании: обе цивилизации начинались с пространственного опыта – пересечения океана, освоения и колонизации новых земель. Можно сказать, что художественный образ американского мира и Уитмена, и Неруды меряется пространственной мерой: из пространства возникает и время, и лирический герой, обладающий пространственными характеристиками.

Пространство и Уитмена, и Неруды обладает интегрирующей природой, в нем заметно тотальное взаимодействие всего со всем, а также оно находится в состоянии метаморфозы, вечного развития, становления, что связано с ощущением поэтами несформированности их культур и желанием замкнуть контуры своих миров, синтезировать в себе все их составляющие и собрать тем самым свою, отличную от европейской, Целостность на новых основаниях. Такой космизм мироощущения Уитмена и Неруды хорошо описывают следующие слова М. М. Бахтина: «...Неготовое и открытое тело это ... не отделено от мира четкими границами: оно смешано с миром, смешано с животными, смешано с вещами. Оно космично, оно представляет весь материально-телесный мир во всех его элементах (стихиях)» [Бахтин 1990: 34].

Поэтические миры, строимые Уитменом и Нерудой, предельно метафоричны, символичны и наполнены крайне суггестивными образами. Причем создаваемые поэтами метафоры часто представляют собой гиперметафоры, которые могут быть поняты только на пересечении многих образно-тематических векторов, что создает огромную смысловую насыщенность. Думается, что сгущенная метафоричность поэзии Уитмена и Неруды вызвана сущностным желанием поэтов максимально наполнить ранее пустое художественное пространство Нового Мира.

Пространство обоих поэтов природно и одухотворено, что связано не только с их романтическим мироощущением, но и с желанием найти духовный контакт с Новой Землей. Очеловечивая землю и сливая с ней лирического героя, Уитмен и Неруда преодолевали трагический духовный «зазор» между поэтом и его почвой, который возникал как следствие пересечения европейцем культурной и онтологической границы, проходящей между двумя мирами.

В основе метасюжета (термин Н. Л. Лейдермана (см.: [Лейдерман 2010]) книг стихов Уитмена и Неруды, ощущающих несоответствие жизни идеалу гармонического единения людей, лежит имманентно присущий общеамериканскому художественному сознанию поиск культурно-цивилизационного архетипа идеального общества, Нового Мира. Новый Мир в их поэзии предстает надысторическим, космическим, универсальным, он существует в мифологическом безвременьи и представляет собой бытийную субстанцию, никогда, однако, не оторванную от Америки (у Уитмена – от США, у Неруды – от Латинской Америки и от Чили). Несмотря на то что в поэзии Уитмена и Неруды ставится глобальный вопрос о перестройке всего человеческого общества, именно американский мир, противопоставленный европейскому, становится наилучшей моделью, в соответствии с которой оно должно существовать.

Типологически схожие модели пространства Уитмена и Неруды, обладают национальной спецификой. Уитмен в «Листьях травы» строит модель разомкнутого пространства, представляющего собой бескрайний и неизмеримый космос, в котором все упорядочено, что отражает особенности североамериканского рационалистического типа мышления и особенно проявляется в поэмах «Песня о

себе», «Начиная с Поманока», «Пионеры! О, пионеры!», «Песня большой дороги». Такое пространство основывается на современной Уитмену Америке и связано в первую очередь с темой свободы, выбором собственной судьбы, и его закономерным символом выступает пионер. Кроме того, в пионерстве нашла выражение невероятная сила духовных потенций американского континента, которому суждено освещать всем остальным единственно правильный демократический путь и раздвигать границы мира. Пространство разомкнутого мира Уитмена протяженно по горизонтали, а время, рождающееся из этого пространства, существует без прошлого и направлено в будущее, что в целом свойственно североамериканскому художественному сознанию (см.: [Гачев 1998: 195]).

Неруда во «Всеобщей песне» представляет несколько иную модель – модель межпространственности,<sup>23</sup> типичную для латиноамериканской культуры с ее «пограничной», синтетичной природой: его лирический герой застревает на границе между двумя мирами, «своим» (индейским) и «чужим» (испанским), Архаикой и Современностью, и символом этого пограничного мира становится Мачу-Пикчу. Идеальный Новый Мир, по Неруде, является хаотичным, иррациональным, он может быть познан только чувственно, в чем проявляются особенности латиноамериканского сознания, познающего мир внерационалистическим интуитивным способом. Кроме того, в качестве Нового Мира Неруды предстает не современная поэту действительность, как у Уитмена, а время расцвета автохтонных цивилизаций американского континента. Пространство нерудовского мира одновременно горизонтально, протяженно, как пространство Уитмена, и вертикально, направлено вглубь континента к его сакральному центру (при этом вертикаль бытия в его мире доминирует). Время, определяемое пространством, движется из настоящего в прошлое, однако не всегда становится возможным установить, где кончается один временной пласт и

---

<sup>23</sup> «Разомкнутое пространство», «межпространственность» – выделяемые А. Ф. Кофманом встречающиеся в латиноамериканской и мировой литературе пространственные модели (см.: [Кофман 1997: 67–74]).

начинается другой. Несмотря на то что история предстает как вневременная субстанция, обращение к ней позволяет поэту, чувствующему сущностную потребность в самоидентификации, в процессе поиска своих корней переосмыслить весь предшествующий ему опыт.

Находясь в поиске бытийных основ своей цивилизации, Уитмен и Неруда вынуждены воссоздавать в своей поэзии архетипический акт открытия Америки, который реализуется у поэтов по-разному: если для Уитмена освоение земель американцами – нечто закономерное, предначертанное, то, чем следует восхищаться, то для Неруды завоевание американского континента становится воплощением вселенской виоленсии, положившей конец мифу о совершенном Новом Мире.

От образа американского пространства неотрывен подчиненный его законам образ человека. Как верно замечает Л. Я. Гинзбург, в созданном поэтом образе человека, «авторском и отождествляемым с ним образе современника», особенно ярко проявляются его мировоззренческие установки [Гинзбург 1974: 16]. Оба поэта своим творчеством стараются дать ответ на «предельный» вопрос бытийственной проблематики – вопрос о природе человека вообще и американца в частности. Эта проблема решается поэтами по-разному, однако в образе человека, представленном в поэзии Уитмена и Неруды, прослеживаются типологические схождения.

В первую очередь типологически общее заметно в тоске поэтов по идеальному американцу. И Уитмен, и Неруда в своей поэзии ищут не только гармоничный образ Нового американского Мира, но и его идеального жителя – Нового Человека.

Желая найти онтологические основания собственной недавно возникшей нации, поэты обращаются к общеевропейским природным мифологемам. Уитмен вводит в «Листья травы» теллурические мотивы, видя в дереве, первоэлементе, «изначальной вещи», корни своей национальной идентичности: от дровосеков, «деревянных людей», являющихся частью природы, произошли истинные американцы. Особенно явно теллуризм проявляется во «Всеобщей песне»: подлинный американец, по Неруде, предельно теллуричен, он рождается из земли

и состоит из первоэлементов, связанных с ней (дерева, камня, глины), он интегрирован в континент, слит с ним. Важными качествами Нового Человека Уитмена и Неруды, помимо природности, становятся также его простота и трудолюбие. Идеальный Человек поэтов – представитель простого люда, труженик, далекий от испорченных аристократических кругов.

Кроме того, Новый Человек Уитмена и Неруды – первозданный человек, Адам, осваивающий новый континент. Пребывая в адамическом состоянии, герой Уитмена и Неруды постоянно слит со своим миром. Он выражает собой американскую культуру в зародышевом состоянии, воплощая собой веру в ее потенциал. Адамическим самоощущением в художественном мире «Листьев травы» и «Всеобщей песни» обладает поэт, способный дать названия бытийным составляющим безымянного континента, обрисовать его ранее не различимые контуры. Адамизм становится способом самопознания, вопрошания американца о своей сущности, найти которую способен только творец.

Идеальный человек Уитмена и Неруды – это еще и человек с обостренным чувством гражданственности, выступающий за свободу, независимость, братство, равенство и счастье всех людей на планете, против угнетения слабого. У Уитмена этот человек живет по идеалам американской Демократии, Неруды – Коммунизма, выступающими в их поэзии идеальными общественно-политическими моделями. Обращение поэтов к политическому, понимаемому ими в философско-нравственном смысле, является общеамериканским явлением, вызванным потребностями растущего национального самосознания американцев.

Создавая в своей поэзии этнотип, идеальный сверхобраз представителя их наций, поэты выходят на общеконтинентальный и планетарный уровень: их Новый Человек представляет собой не только совершенного американца, но и выступает моделью гармоничного всечеловека, «родового индивидуума», объединяющего собой сначала всех североамериканцев и латиноамериканцев, затем, шире – жителей двух Америк, и еще шире – человечество всей планеты.

Несмотря на то что Уитмен в «Листьях травы» старается разработать всевключающий и построенный на всеобщем равенстве образ агендерной Америки

(бесполого американского общества, схожего с тем, о котором пишет Ж. Бодрийар, анализируя национальный характер американцев (см.: [Бодрийар 2000]), что заметно, например, в воплощающем Америку символе топора из поэмы «Песня о топоре», соединяющем в себе мужское и женское, окончательной реализации эта идея не получает. Доминирующим в его поэзии остается мужское начало (культ силы, гигантизма), и женское пока не может до конца сравняться с ним. Это вызвано, вероятно, ограниченностью американского сознания XIX в., не способного поставить женщину на один уровень с мужчиной, и восприятием США как олицетворением мужского начала, зяждущимся на англосаксонской протестантской ментальности, утратившей культ Богородицы. Отсюда и любовь лирического героя Уитмена к мужчинам становится основополагающей и более надежной и крепкой (что особенно ярко проявляется в цикле «Аир благовонный»), чем любовь к женщине, которая, по категоричному (но не лишенному доли правды) выражению Д. Г. Лоуренса в «Листьях травы», воплощает собой «мышцы и матку – великую функцию», являясь лишь машиной, производящей детей [Lawrence 1962: 260]. Образ Америки Неруды предстает в несколько ином виде: она выступает исключительно в женской ипостаси, являясь одновременно и матерью, и любимой лирического героя, связь с которой предельно сакральна (поэмы «Земной светильник», «Вершины Мачу-Пикчу»), что характерно для латиноамериканского сознания, основывающегося на иберийской католической ментальности с его культом Матери-Девы.

Отсюда – совершенно разные отношения героев Уитмена и Неруды с американской землей. Истинный американец, по Неруде, природен и, будучи по своей сути индейцем, крепко связан с матерью-землей и укоренен в ней. Именно поэтому одним из центральных символов поэтики Неруды является дерево, основывающееся на мифологеме корнями уходящего глубоко под землю Мирового дерева, характерного для всех культур Евразии и близкого индейскому сознанию. Американец Уитмена также не может существовать вне природы, но, в отличие от героя Неруды, он не ощущает пуповинной связи с ней – она пока не представляет для него Родину-Мать (несмотря на то что попытки сродниться с ней

предпринимаются, например, в поэме «Пионеры! О, пионеры!»). Он еще не пустил в ней свои корни, что проявляется в ключевом символе поэтики Уитмена – траве.

Можно сказать, что в национальном образе мира Уитмена преобладает ургия,<sup>24</sup> Неруды – гония (по Г. Д. Гачеву, под ургией понимается искусственно сделанное с помощью труда, под гонией – естественное и порожденное природой (см.: [Гачев 1998: 20]). Совершенный человек Неруды естественен и сотворен природой (неслучайно поэт предлагает свою космогонию в поэмах «Земной светильник» (“La Lámpara en la Tierra”) и «Великий океан» (“Gran Océano”), в нем нет ничего искусственного. Природа, существующая в мире поэта как онтологическая категория, властвует над человеком, который не способен и не желает противопоставить ей себя. Истинный американец в поэтическом мире Уитмена – в первую очередь человек, который «сделал себя сам» (self-made man), доверяющий себе, творец и передовой строитель Нового Мира, гармонично сочетающий в себе природное и технократическое. Яркой репрезентацией такого мироощущения является установка Уитмена произвести в «Песне о топоре» замену природного национального символа Америки – орла искусственным, воплощающим собой чистую ургию, – топором.

Находясь в поисках национальной идентичности американца, Уитмен и Неруда используют в поэзии образы представителей других рас. В «Листьях травы» Уитмен почти не обращается к индейской и негритянской культурам, однако в его поэзии присутствует индейская топонимика, а также образы негра, индейца, человека смешанной расы, которыми лирический герой, ощущающий всемирное братство и любовь к человеку вообще, не может не восхищаться. Герой не связан с ними генетически, однако он как идеальный американец, представляющий собой «родовой индивидуум», национального человека в его различных этнокультурных «версиях», включает в себя все эти народы, сливается с ними. Уитмен, понимавший несовершенство политики, проводимой в первых английских колониях, всегда хотел иметь настоящий плавильный котел культур и народностей, из которого не

---

<sup>24</sup> Г. Д. Гачев отмечает ургийность Космо-Психо-Логоса США, проявляющуюся в том числе в «Листьях травы» Уитмена (см.: [Гачев 1998: 187–216]).

были бы исключены негры и индейцы, как это произошло в действительности, мечтал о стране без границ – без сегрегации, без ущемлений по национальному признаку, что нашло выражение в его поэзии. Во «Всеобщей песне» Неруды первостепенное значение придается индейскому субстрату, составившему фундамент латиноамериканской культуры: корни подлинного латиноамериканца лирический субъект видит преимущественно в индейце, с горечью признавая свое происхождение также и от испанца и совсем не упоминая негров. Отсутствие образа негра во «Всеобщей песне», вероятно, связано с тем, что чилийское художественное сознание, формировавшееся независимо от африканских влияний, не впитало в себя негритянский культурный суперстрат (см.: [Мамонтов 1983: 10]), что нашло выражение в поэзии Неруды, который, выступая певцом всей Латинской Америки, прежде всего оставался чилийцем. Образ «родового индивидуума» Неруды, таким образом, имеет только индейские, чилийские и иберийские корни и находит свое воплощение в универсальном образе Хуана.

Стараясь определить себя, лирические герои Уитмена и Неруды закономерно и отталкиваются от Европы, и противопоставляют ей себя. Не-европейскость Уитмена и Неруды заметна в первую очередь в поэтике сверхнормативности, пронизывающей все художественные миры поэтов и проявляющейся в противопоставлении инакового американского мира нормативному (обычному) европейскому миру. У Уитмена она связана с использованием гиперболической формулы «самый... в мире» при создании образов американца и Америки. Безусловно, гигантизм, титанизм – явление, характерное для романтической эстетики, однако у Уитмена оно имеет и онтологическое значение: подчеркивая, что американцы – самые совершенные люди в мире, а Америка – самая лучшая страна, поэт тем самым устанавливает новую норму: впредь все должны равняться не на Европу, а на могущественную Америку.

Поэтика сверхнормативности Неруды построена на схожих принципах: лирический герой «Всеобщей песни» также выступает гигантом, включающим в себя всю окружающую его действительность, что хорошо выразил сам Неруда: «Я всеяден <...> Я бы съел всю землю. И выпил бы все море» [Неруда 1974: 265].

Однако его поэтика сверхнормативности принимает и несколько иную, чем у Уитмена, форму. Для того чтобы подчеркнуть аномальность, чудесность, барочность американского мира, Неруда переиначивает почти все европейские мифологемы, мотивы и категории (верха – низа, тишины, одиночества и др.), которые оказываются перевернутыми с ног на голову и принимают полярно противоположные европейским семантические значения, становясь тем самым специфически латиноамериканскими.

Отношения к европейскому в поэзии Уитмена и Неруды имеет также свои различия. Герой Уитмена признает, что американцы, действительно, переняли многие европейские ценности, нормы, традиции, конвенции, их определяющие, которые на американской земле, однако, изменились до неузнаваемости и потеряли свою европейскость: как, например, топор – некогда европейский символ, в «Песне о топоре» становится национальной мифологемой, самостоятельным символом новой молодой и чистой нации, нации строителей и созидателей, ничуть не похожей на дряхлую и порочную Европу.

Лирический герой Неруды активнее противопоставляет себя Европе (включая в «европейское», «западное» и США). Однако происходит это не через оппозицию молодой американской нации старой европейской, а путем противопоставления «подлинного» американского мира, поддерживающего принципы свободы, равенства, братства, «неподлинному» хищническому миру Запада (Европе вместе с США), своей агрессивной политикой принесшего много страданий жителям американского континента, начиная с конкисты и заканчивая поставленными Соединенными Штатами почти по всей Латинской Америке диктаторами, способствовавшими распространению североамериканских медных, нефтяных, банановых и других монополий, не обеспечивающих людей достойными, человеческими условиями труда, не позволяющим латиноамериканским странам развиваться.

Итак, основу североамериканской и латиноамериканской ментальностей, нашедших выражение в «Листьях травы» Уитмена и «Всеобщей песне» Неруды, составил процесс самоидентификации становящихся наций, проходивший и в

отталкивании от европейского, и в противопоставлении ему. Огромную роль в общеамериканском художественном сознании Уитмена и Неруды играют пространственные категории, определяющие всю картину миров, создаваемых поэтами. Оба поэта, находящиеся в поиске бытийственных основ своих становящихся наций, моделируют архетипы идеального Нового Мира, совершенного американского общества, *locus amoenus*, и его жителя, Нового Человека. Поэтическое пространство Уитмена и Неруды, создающих тотальный и всеохватывающий образ утопического Нового Мира, обладает интегративно-синтезирующим характером. Несмотря на его надысторическую и мифологическую природу, оно отличается америкоцентризмом.

Типологически схожие образы художественных миров, рисуемых поэтами, национально своеобразны. Они основываются на различных пространственных моделях: Уитмен создает модель разомкнутого пространства мира-космоса, Неруда – межпространственную модель мира-хаоса. Кроме того, поэты выражают разное отношение к завоеванию континента европейцами: Уитмен как истинный североамериканец, в основе сознания которого лежит доктрина «Предопределения судьбы», восхищается открытием Америки, Неруда, напротив, осуждает конкисту, считая ее разрушительным актом.

И Уитмен, и Неруда в своей лирике пытаются синтезировать самоощущение современника и дать ему адекватное поэтическое выражение. Желая создать модель идеального Нового Человека, в своей поэзии они формируют сверхобраз и гармоничного американца, и идеального представителя всего человечества. Их совершенный человек – первозданный, природный, он вышел из низов и является простым тружеником, живущим согласно демократическим и коммунистическим принципам.

Образы человека, представленные в книгах стихов Уитмена и Неруды, имеют также свои национальные особенности. В мире Уитмена преобладает мужское начало, экстраполирующееся на основанную на ургии Америку, в мире Неруды – женское, связанное с базирующейся на гонии Америке. «Родовой индивидуум» Неруды теллуричен и имеет индейские корни. Индейское во «Всеобщей песне» в

целом становится единственно подлинной сущностью настоящего американца, тем, что определяет его инаковость. Североамериканское художественное сознание Уитмена старается слиться с индейским и негритянским субстратами, однако ведущую роль в поэтическом мире «Листьев травы» они не получают. Главной координатой поэтики Уитмена становится тема пионерства, связанная с безграничной свободой и расширением горизонтов мира. Именно пионерство становится в его поэзии тем, что определяет уникальность, особость американцев по отношению к другим народам.

Оба поэта противопоставляют американскую картину мира европейской через обращение к поэтике сверхнормативности, которая, однако, проявляется у них по-разному. В остальном отношения поэтов к европейскому разнятся: лирический герой Уитмена признает преемственность традиций между Америкой и Европой, которые, однако, по его мнению, должны быть переиначены; герой Неруды не желает иметь никакой связи с европейским наследием, видя свои корни в автохтонном населении континента.

#### **3.4. Общеамериканская культуротворческая нормативность в поэзии Уолта Уитмена и Пабло Неруды**

Латиноамериканская и североамериканская литературы в своем становлении шли по уникальному пути: они, в отличие от европейской литературы, были первичны по отношению к фольклору, а, как известно, именно из фольклора рождается национальный художественный образ мира (см.: [Гачев 1988]). Литературы Латинской Америки и США не могли развиваться на основе индейского фольклора и культуры африканцев, во-первых, из-за непреодоленного языкового барьера, во-вторых, из-за явного доминирования иберийской и англосаксонской культуры над автохтонной и африканской. Испанский и английский фольклор, отражающий совершенно иной социальный, исторический и культурный опыт, также не мог стать их субстратом. На новой почве фольклор возник достаточно поздно (с конца XVIII в. – в Латинской Америке, с начала XIX в. – в США) и к моменту, когда Уитмен и Неруда начинали свой творческий

путь, еще крепко не вошел в фундамент североамериканского и латиноамериканского художественных сознаний. Таким образом, обе литературы сформировались в первую очередь из универсальных мифологических инвариантов, мотивов, тем и образов европейской литературной традиции (см.: [Кофман 1997: 11–16; История литературы США ... 1997: 25–26]). Однако если, перенесенные на латиноамериканскую почву, они «очищались ото всего сугубо европейского или специфически национального, видоизменялись, наполнялись новым содержанием» [Кофман 1997: 16], то североамериканская литература, переиначивая европейское наследие, противопоставляла себя европейскому все же не так активно, как латиноамериканская литература.

Можно сказать, что в поэзии и Уитмена, и Неруды между Индивидуальностью и Традицией выстраиваются схожие отношения, которые можно представить в виде формулы Творец – Инновация – Традиция, введенной В. Б. Земсковым для описания латиноамериканской литературы XX в. (см.: [Земсков 2014: 535–536]). И Уитмен, и Неруда, наделенные на новой земле функцией Первотворцов, вынуждены сами создавать отсутствующую Традицию – новую картину мира, новый эпос.

Уитмен пишет о том, что в Америке все еще нет великой литературы и ощущает своим долгом создать таковую: «Величественный эпос Индии, Библия, Гомер, “Нибелунги”, “Поэма о Сиде”, Дантов “Ад”, Шекспировы драмы о человеческих страстях и феодальном обществе, песни Бернса, поэзия Гете в Германии, Теннисона в Англии, Виктора Гюго во Франции и многое другое... Где вклад Америки в собрание этих бессмертных памятников – вклад, достойный ее самой и современности?» [Уитмен 1970: 381]. Также и Неруда замечает отсутствие в Чили литературы, в которой онтологически целостно была бы представлена новая картина мира: «В те времена, когда я только начинал писать стихи, у нас существовало два вида поэтов. Одни – вельможные стихотворцы, которых почитали за богатство, – оно помогало им добиваться заслуженного или незаслуженного признания. Другие составляли семью воинствующих бродяг от поэзии, героев винных погребков, пленительных безумцев и одержимых

лунатиков... Я ринулся в жизнь более нагой, чем Адам, но полный решимости отстаивать цельность своей поэзии» [Неруда 1978: 343]. Оба поэта, беря на себя роль Первотворца, Демиурга, Пророка, стремятся высказаться «как впервые». Уитмен и Неруда отказываются от сложившихся норм поэтического выражения и в качестве направления их языкового эксперимента выбирают разработку астрофического белого стиха в верлибрических стихотворениях и поэмах.<sup>25</sup>

Не будет преувеличением сказать, что именно с Уитмена начинается история английского свободного стиха (*free verse*) (см.: [Гаспаров 2003: 224]). Избрав в качестве ведущего «органический ритм» верлибра, свободного от метра и рифмы, Уитмен совершил настоящую революцию в поэзии, что признавал Э. Паунд в «Кантос» (“*The Cantos*”, 1915–1962): «Отказ от пятистопного ямба – вот что было первым достижением» [Pound 1975: 518]. Реформация традиционных форм, вероятно, была реакцией Уитмена на ориентированную на каноны английской литературы бостонскую школу (Г. У. Лонгфелло, Дж. Р. Лоуэлл, О. У. Холмс, Дж. Г. Уитгьер), которая старалась укрыться в области «чистого искусства» и следовала «традициям благопристойности», что привело к крайней точке упадка поэзии [История литературы США ... 2000: 28] и только отдаляло ее от обретения самобытности. Нельзя, однако, сказать, что пятистопный ямба совсем не появляется в «Листьях травы»: как установила А. Финч, 112 из 396 поэтических произведений Уитмена, вошедших в книгу стихов, начинаются с этого размера (см.: [Finch 1993: 43]). Открывая пятистопным ямбом многие из своих стихов, Уитмен сразу же заявляет о том, что, полностью не отвергая английское наследие, отдавая ему дань, он все же вынужден заговорить своим собственным языком, не скованным традиционными нормами и конвенциями.

Неруда также одним из первых разрабатывает испанский верлибр (*verso libre*), который удивительным образом, как и английский свободный стих, зарождается в Новом Свете в творчестве латиноамериканских поэтов-модернистов, среди которых ведущую роль занимает Р. Дарио, главный реформатор поэтического

---

<sup>25</sup> Понятия «астрофический белый стих», «верлибр», «свободный стих» в нашей работе выступают как синонимы.

языка и поэтической образности (см.: [Navarro Tomás 1972: 453–454]). Однако писатели, вступавшие на свой творческий путь в первой половине XX в., осознавали ограниченность модернизма, отличающегося подражательностью, стремлением к «чистому искусству», культом формы и отрывом от «американизма». Модернизм был более не способен отвечать потребностям становящейся нации, нуждающейся в своем истинно американском голосе. О новаторстве поэзии Неруды и его необходимом отрыве от модернистской традиции высказывалась Г. Мистраль, видя в своем ученике нового великого американского поэта: «Представляем, какое скандальное впечатление должен произвести поэтический язык Неруды на тех, кто занимается поэзией и критикой на манер дамского парикмахера <...> Нужно вспомнить всю столь надоевшую поэтическую галантерею из “соловьев”, “шелков” и “роз”, в которой мы увязли по милости эпигонов модернизма, чтобы оценить тот соленый морской вихрь, которым Пабло Неруда не только очистил свою собственную атмосферу, но хочет прояснить и нашу общую» [цит. по: Осповат 1974: 6–7]. Именно Неруда стал одним из первых латиноамериканских поэтов, которому удалось, как выражался Э. Г. Мартинес, «свернуть шею лебедю» (лебедь, как известно, был неотъемлемым символом испаноязычной модернистской поэзии) (см.: [Кутейщикова 1971: 103]) – то есть сломать модернистскую традицию, пропагандировавшую помпезность и оторванность от реальности.

Сопоставляя верлибр поэтов, можно заметить, что Уитмен и Неруда компенсируют отказ от рифмы и регулярного метра различного вида повторами (фонетическими, лексическими, синтаксическими), которые в соответствии с «законом компенсации», разработанным Д. М. Дреевой на основе «принципа равновесия» Ю. М. Лотмана (см.: [Дреева 2012]), выступают в качестве стабилизирующего фактора, поддерживающего целостность верлибра.

Сравнивая «единственный дефинитивный признак, свидетельствующий о версификационной природе свободных ритмов», – стихоразделы [там же: 22], можно заметить, что Уитмен разрабатывает синтаксический верлибр, в поэзии же Неруды заметна тенденция к использованию антисинтаксического свободного

стиха. Думается, что использование таких типов верлибра позволило поэтам с наибольшей точностью передать все особенности национальных образов мира, формируемых в их поэзии. Синтаксическим верлибром Уитмен на формальном уровне еще больше гармонизировал его космический мир, ступенчато развивающийся и движущийся в будущее. Кроме того, его длинные и сверхдлинные строки, всегда синтаксически законченные, на формальном уровне еще ярче выразили свободный дух настоящего североамериканца – пионера, для которого не существует никаких границ. Антисинтаксический верлибр Неруды, отмеченный резкими переносами, выдвинул на первый план незавершенность, несформированность хаотичного латиноамериканского мира, его протезизм, вечное нахождение в состоянии метаморфозы, а также «осколочную» природу латиноамериканца, застрявшего между Архаикой и Современностью.

Оба поэта, отказываясь от метра и рифмы, стремились к органической верлибрической форме, которая, по С. Т. Кольриджу, «возникает из самого произведения и в полноте своего развития идентична совершенству его внешней формы». С. Т. Кольридж противопоставляет ее механической форме, «когда на данный нам материал мы налагаем заранее намеченную форму, которая не обязательно присуща самому материалу» [Кольридж 1987: 285]. Рассуждая о ритме своей поэзии, Уитмен сравнивает его с морскими приливами: «Для меня важен ритм, но не внешний, размеренный: короткий слог, длинный слог, короткий слог, длинный слог, похожий на походку хромого, до такого ритма мне нет никакого дела. Морские волны не набегают на берег точно по минутам, ветер не раскачивает сосны со строгой регулярностью, тем не менее в рокоте волн и шорохе ветра есть свой прекрасный ритм» [цит. по: Asselineau 1999б: 245].<sup>26</sup> Сходным образом объясняет необходимость в естественном языке, не скованном правилами, Неруда: «Порой мой стих непонятен. А пение птиц попятно? Оно – в рифму?» [Неруда 1974: 252]. Выбранная поэтами форма стала тем инструментом, с помощью которого сущность

---

<sup>26</sup> Опираясь на это замечание Уитмена об его собственной поэзии, исследователи анализируют волнообразность ритма его стихов (см., например: [Ветрова 1983: 25–40]).

американской жизни – свободной, неотрывной от природы, живой и ничем не скованной – могла быть выражена еще с большей интенсивностью.

Кроме того, Уитмен и Неруда, ориентированные на прямое обращение к читателю, с помощью верлибра, сближающего стихотворный язык с разговорным, смогли установить интимный, максимально близкий с ним контакт. Верлибр помог поэтам, чувствующим острую необходимость в наставлении американцев на верный путь, еще сильнее воздействовать на читателей и заставить их поверить в демократические и коммунистические идеалы счастья, радости, свободы, равенства, проповедуемые в их поэзии. Назидательность ощущается и у Уитмена, впитавшего в себя библейский ритм Библии короля Якова (“King James Bible”) (см.: [The Holy Bible 1903: эл ресурс])<sup>27</sup> и взявшим на вооружение риторические фигуры и приемы, используемые лучшими ораторами того периода,<sup>28</sup> и у Неруды, агитирующего читателя вместе с ним сражаться с «неподлинным» миром, погрязшим в насилии и стяжательстве, и стать частью коммунистической партии.

Установка на языковое первотворчество проявляется также в использовании поэтами приема «каталогизации» (или «инвентаризации»), наделяющего творцов адамической функцией названия вещей Нового Мира. Перечисление всех возможных его составляющих позволило поэтам выполнить поставленную перед ними задачу – построить тотальную и всеохватывающую модель Нового Мира.

---

<sup>27</sup> Одним из первых о синтаксическом параллелизме Уитмена как его главном стилистическом приеме, уходящем корнями в библейский ритм, пишет Б. Перри (см.: [Perry 1906: 96]). Уитмен вдоль и поперек изучил Библию короля Якова, о чем не раз писали те, кто лично его знал (см.: [O'Connor 1866: 9; Traubel 1906: 421; Traubel 1961a: 314, 351, 410; Traubel 1961b: 165]). Синтаксический параллелизм Уитмена подробно анализирует Г. У. Аллен в работе “American Prosody” (1935), выделяя различные его типы, идущие от Ветхого Завета и нашедшие воплощение в его поэзии (см.: [Allen 1966: 222–228]). Однако, как верно отмечает О. А. Овчаренко: «Уитмен возник не на пустом месте и не основал свое новаторство исключительно на традициях библии, а имел перед собой богатый во всех отношениях опыт англоязычной поэзии, начиная от “Беовульфа” и “Видения о Петре Пахаре»» [цит. по: Ветрова 1983: 25].

<sup>28</sup> Как известно, ораторское искусство в Америке с 1830-х до начала Гражданской войны переживает свой Золотой век: вспомним таких великих ораторов, живших в эпоху Уитмена, как Авраам Линкольн, Эдвард Эверетт, Генри Уорд Бичер, Дэниел Уэбстер, Ральф Уолдо Эмерсон. Центральные риторические приемы и фигуры, такие как параллелизмы, повторы, восклицания, риторические вопросы, обращения к аудитории, используемые ораторами, активно применяются и Уитменом и составляют основу его идиостиля (подробно они рассматриваются в работе Ч. К. Холлис “Language and Style in *Leaves of Grass*” (1983) (см.: [Hollis 1983]).

Найденные поэтами-демиургами Первослова, передающие американскую сущность, в их поэзии заряжаются мифогенной силой, что позволяет Уитмену и Неруде творить с помощью них новый американский миф.

Итак, новое переживание мира и человека сподвигает Уитмена и Неруду заговорить новым языком, который отражал бы иную по сравнению с европейской онтологическую реальность. В поиске такого языка поэты приходят к верлибру, при помощи которого становится возможным еще более полно выразить сущность создаваемых поэтами национальных картин мира, а также сблизить поэта, заговорившего живой речью, с читателем. Слово поэта, осуществляющего в становящейся североамериканской и латиноамериканской литературе демиургическую функцию – наполняя названиями с помощью приема «каталогизации» ранее безымянную землю, начинает выполнять онтологическую и фундаментальную роль.

В становящихся американских нациях первоочередной задачей было выяснение своего архетипа творца, являющего собой в «“формульном”, свернутом, виде индивидуальное воплощение культурноцивилизационной парадигмы» [Земсков 2014: 533]. Уитмен и Неруда становятся олицетворениями поистине общеконтинентального метатипа творческой личности, являя собой два конца «мостика», который можно проложить между Северной и Южной Америками.

### **Выводы по третьей главе**

Многие исследователи говорят о влиянии Уолта Уитмена на Пабло Неруду, подробно не объясняя, в чем оно проявляется. Действительно, как известно, Неруда восхищался Уитменом, в его библиотеке можно найти множество книг североамериканского поэта. Неруда даже выступал в качестве переводчика Уитмена: им были переведены II, III и XXX главы «Песни о себе» и поэма “Salut Au Monde!”. В Латинской Америке, чувствующей сущностную потребность в самоопределении и испытывающей нужду в «идеологическом импорте» наиболее близких ей координат поэтики Уитмена, возникло «встречное течение» (термин А. Н. Веселовского): не только Неруда, но и многие другие латиноамериканские

поэты XX в. считали Уитмена своим учителем. Однако в случае с Уитменом и Нерудой, поэтами-гигантами, нужно, скорее, говорить не о влияниях, а о типологических схождениях в их поэзии.

Несмотря на то что «Листья травы» и «Всеобщая песнь» были написаны с разницей почти в сто лет, в период, когда Уитмен и Неруда начинают свой творческий путь, США и Латинская Америка находятся на сходном уровне общественно-экономического и литературного развития. Корни замедленного развития Латинской Америки и ускоренного формирования США усматриваются в по-разному проходившем процессе англосаксонской и иберийской колонизаций американского континента, что стало особенно явно после Войн за независимость. Если после Американской революции США становятся одной из ведущих мировых держав, и их литература выходит из окраинного положения, приобретая самостоятельность, то Латинская Америка не обретает полного суверенитета и снова превращается в колонию развитых государств. Ее литература остается подражательной вплоть до второй половины XX в.

И Уитмен, и Неруда, находящиеся в поисках онтологических основ своих становящихся цивилизаций, создают типологически схожие произведения, что проявляется на жанровом уровне. Несмотря на непростую жанровую природу «Листьев травы» и «Всеобщей песни», произведения, в которых онтологические и аксиологические основы «американского» оказываются явлены наиболее ярко, представляют собой прежде всего лироэпические нефабульные поэмы с эпической доминантой (по классификации Н. А. Петровой). В обоих книгах прослеживается некий сюжет: если у Уитмена он воплощен в движения героя от юности к старости, то в основе сюжета Неруды – история Латинской Америки от ее зарождения до наших дней. Сюжетность проявляется и в движении лирических героев Уитмена и Неруды: герой Уитмена движется от частного к всеобщему, герой Неруды, наоборот, от всеобщего – к частному. Эпическое заметно также в пребывании миров Уитмена и Неруды в безвременье и в вершинной композиции поэм. Кроме того, лирические герои Уитмена и Неруды являются субъектом и объектом в прямо оценочной точке зрения, совмещая в себе частное (лирическое) и всеобщее

(эпическое). В книгах стихов прослеживается также и драматическое начало, проявляющееся у Уитмена в протезизме его лирического героя, играющего разные роли, но при этом всегда остающегося самим собой, у Неруды – в ролевых героях, являющихся выразителями иной фразеологической точки зрения, а также в пространственно-временной структуре, схожей с панорамно-статичным изображением муралистов. Однако творцы создают поэмы с противоположными завершениями: Уитмен – с монологическим, характерным для романтизма, Неруда – с полифоническим, сближающим «Всеобщую песнь» с латиноамериканским «тотальным романом».

Кроме того, поэты создают типологически схожие и одновременно национально своеобразные образы американского пространства. Оба поэта, находясь в поиске модели гармоничного Нового Мира, создают тотальный и всеохватывающий образ идеального локуса, одновременно и абстрактного, универсального, и америкоцентричного. Национальное своеобразие создаваемых Уитменом и Нерудой миров проявляется в том, что в их основе лежат разные пространственные модели. Уитмен строит модель горизонтального разомкнутого пространства мира-космоса, основанного на ургии, существующего без прошлого и направленного в будущее. Неруда создает межпространственную модель вертикального мира-хаоса, базирующегося на гонии (термины Г. Д. Гачева). Время в поэтическом мире Пабло Неруды, определяемое пространством, движется из настоящего в прошлое, однако не всегда становится возможным установить, где кончается один временной пласт и начинается другой.

Уитмен и Неруда также создают типологически схожие образы Нового Человека, являющегося и совершенным американцем, и всечеловеком, главные качества которого – природность, первозданность, трудолюбие, высокое чувство гражданственности. Образы человека у поэтов обладают также и национальным своеобразием: инаковость американца Уитмена определяет пионерство, особенность американца Неруды – теллуризм; герой Уитмена привержен Демократии, герой Неруды – Коммунизму, выступающими в их поэзии идеальными общественно-политическими моделями. Кроме того, в мире Уитмена преобладает мужское

начало, экстраполирующееся на основанную на ургии Америку, в мире Неруды – женское, связанное с базирующейся на гонии Америке.

«Общеамериканское» проявляется также в не-европейскости, воплощающейся в книгах стихов Уитмена и Неруды в поэтике сверхнормативности. У Уитмена она связана с использованием гиперболической формулы «самый... в мире» при создании образов американца и Америки. Поэтика сверхнормативности Неруды, построенная на схожих принципах, принимает также и несколько иную, чем у Уитмена, форму: Неруда переиначивает почти все европейские мифологемы, мотивы и категории, которые в его поэзии принимают полярно противоположные европейским семантические значения, становясь тем самым специфически латиноамериканскими. Отношение к европейскому в поэзии Уитмена и Неруды отличается и национальным своеобразием: если герой Уитмена не отвергает «кровной» связи с Европой, то герой Неруды не признает ее, видя своих предков преимущественно в индейцах.

Типологическое сходство поэзии Уитмена и Неруды также прослеживается в культуротворческой нормативности их поэзии, что приводит поэтов к поиску нового языка и разработке верлибра, инструмента, с помощью которого становится возможным наиболее полно выразить новую онтологию. Синтаксический верлибр Уолта Уитмена позволил еще больше гармонизировать его космический мир, движущийся в будущее, а сверхдлинные строки еще ярче выразили свободный дух настоящего американца – пионера, для которого нет видимых границ. Антисинтаксический верлибр Пабло Неруды выдвинул на первый план хаотичность и незавершенность латиноамериканского мира, а также «осколочную» природу латиноамериканца, застрявшего между Архаикой и Современностью. Кроме того, оба поэта, наделенные функцией Первотворца, в книгах стихов используют прием «каталогизации» (или «инвентаризации»), с помощью которого они строят тотальную и всеохватывающую модель Нового Мира. Найденные поэтами-демиургами Первослова, передающие американскую сущность, в их поэзии заряжаются мифогенной силой, что позволяет Уолту Уитмену и Пабло Неруде творить с помощью них новый американский миф.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ведущее место в творчестве и Уитмена, и Неруды занимает проблема самоидентификации становящихся наций – проблема сущности Америки и американского человека. Формирование национального сознания североамериканцев и латиноамериканцев происходит путем постоянного взаимодействия с европейским идейно-художественным полем – то отталкивания от него, то противопоставления ему.

Североамериканское и латиноамериканское сознания начинают формироваться еще в колониальную эпоху. Фундамент североамериканского художественного сознания закладывается пуританскими идеологами (Дж. Уинтропом, Дж. Эдвардсом) и отцами-основателями (Б. Франклином, Т. Джефферсоном, Т. Пейном). В их философско-политической мысли появляются такие координаты, как доктрина «Предопределения судьбы», или «Явного предназначения», идея об особом пути Америки, образ американца как Нового Человека, творческого и природного. Определяющей становление латиноамериканского сознания в колониальный период становится дихотомия «Новый Свет – Старый Свет». В это время появляются идеи-образы, ставшие константами латиноамериканского художественного кода: Америка – Новая Земля, американец – Новый Человек, индеец и креол – естественные люди.

С окончанием Войн за независимость цивилизационная рефлексия североамериканцев и латиноамериканцев усиливается, возникает потребность в обретении не только государственной, но и культурной независимости. Первыми из окраинного положения к середине XIX в. выходят США, ставшие одним из ведущих в мире государств. В этот период формируется новый тип североамериканского мышления: романтики (У. К. Брайент, Дж. Ф. Купер, Р. У. Эмерсон, Д. Г. Торо), обличая пороки современной им действительности, продолжают верить в «американскую мечту», Демократию, особую роль Америки. Их главным достижением становится создание философии Нового идеального Человека, выступающего за индивидуализм, доверие к себе, независимость,

свободу, самоуглубление, нравственное самосовершенствование, единение с природой, любовь, дружбу, равенство, братство и противостоящего любой несправедливости. Этот образ найдет свое развитие в «Листьях травы» Уолта Уитмена.

Латинская Америка, в отличие от Северной, не приобретает полного суверенитета после отделения от метрополии: молодые государства, отличающиеся отсталым развитием, превращаются в новые колонии великих держав. В этот период становление латиноамериканского сознания проходит под знаком дихотомии «Америка – Европа» (С. Боливар), вскоре перерастающей в дихотомию «Латинская Америка – Запад (включая США)» (А. Бельо, Д. Ф. Сармьенто, Х. Марти, Р. Дарио, Х. Э. Родо).

Латиноамериканская культура выходит в Современность и обретает свою самостоятельность только ко второй половине XX в. В это время развиваются идеи о переживании Латинской Америкой «третьего дня творения» (Г. А. фон Кейзерлинг), ее особой Судьбе (О. Шпенглер) и универсалистски-синтезной, «космичной» природе (мексиканский мурализм, «космическая раса» Х. Васконселоса, «Индоамерика» Р. А. де ла Торре, «барочность» А. Карпентьера). Определяющими латиноамериканское художественное сознание координатами становятся «Закат Европы» и «Рассвет Америки» (О. Шпенглер), «Новый Мир» и «Новый Человек» (Х. Ортега-и-Гассет). Утопизм латиноамериканского сознания того периода, поиски архетипа идеального общества и гармоничного человека найдут выражение в творчестве Пабло Неруды.

В период, с которого начинается творческий путь Уитмена и Неруды, США (в первую половину XIX в.) и Латинская Америка (в первую половину XX в.) ввиду отсталого развития последней находятся на относительно одинаковом уровне общественного и литературного развития, что позволяет нам проводить сравнительно-типологический анализ «Листьев травы» (1855–1892) Уитмена и «Всеобщей песни» (1950) Неруды как *относительно* синхронных явлений.

Оба поэта творили на изломе истории: наибольшее влияние на формирование мировоззрения Уитмена оказали Американо-мексиканская война 1846–1848 гг.,

Гражданская война 1861–1865 гг. и последующий за ней подъем антирабовладельческого движения, на Неруду – Гражданская война в Испании 1936–1939 гг., Вторая мировая война 1939–1945 гг. и политика Г. Виделы, приведшая к отмене Коммунистической партии и признанию Неруды государственным изменником.

Лирика Уитмена и Неруды, творческие личности которых формировались в сходных культурных, социальных, исторических условиях, и типологически и онтологически близка, и индивидуально неповторима. Наиболее ярко мировоззренческие установки поэтов проявились в таких поэмах, как «Начиная с Поманока», «Песня о себе», «Песня о топоре», «Пионеры! О, пионеры» из «Листьев травы», «Земной светильник», «Вершины Мачу-Пикчу», «Пусть проснется лесоруб» из «Всеобщей песни», заключающие в себе практически все координаты поэтики творцов.

Типологическое сходство творчества поэтов проявляется на жанровом уровне: «Листья травы» и «Всеобщая песнь» представляют собой книги стихов – жанровое единство, воплощающее целостное, всеохватное и претендующее на универсализм восприятие мира. Произведения из книг стихов, в которых онтологические и аксиологические основы «американского» оказываются явлены наиболее ярко, представляют собой прежде всего лироэпические нефабульные поэмы с эпической доминантой (по классификации Н. А. Петровой). Эпическое проявляется в сюжетности поэм, их вершинной композиции, мифологическом безвременье Нового Мира поэтов. Кроме того, лирические герои поэм Уитмена и Неруды выступают одновременно субъектом и объектом в прямо-оценочной точке зрения, объединяя в себе индивидуальное (лирическое) и всеобщее (эпическое). В поэмах также ярко проявляется драматического начало, прослеживающееся у Уитмена в протезизме его лирического героя, играющего разные роли, но всегда остающегося собой, у Неруды – в выражающих иную фразеологическую точку зрения ролевых героях и пространственно-временной структуре, напоминающей панорамные изображения муралистов. Однако лироэпические поэмы Уитмена и Неруды имеют разное завершение: у Уитмена оно монологическое, характерное для

романтизма (единение с миром происходит в бессмертии), у Неруды – полифоническое (слияние с миром происходит в смерти), сближающее «Всеобщую песнь» с «тотальным» латиноамериканским романом.

Находясь в поиске бытийственных основ своих становящихся наций, поэты создают типологически схожие образы Америки. Оба творца моделируют архетипы идеального Нового Мира, одновременно и надысторического, мифологического, универсального, и америкоцентричного. Национальное своеобразие идеальных локусов, созданных поэтами, проявляется в том, что они построены на разных пространственных моделях: мир Уитмена – на модели горизонтального разомкнутого пространства мира-космоса, в котором главенствует ургия, что отражает особенности североамериканского рационалистического типа мышления; мир Неруды – на межпространственной модели мира-хаоса, основанного на гонии (термины Г. Д. Гачева), в чем проявляются особенности латиноамериканского сознания, познающего мир внерационалистическим интуитивным способом. Такие пространственные модели определяют категорию времени в поэзии Уитмена и Неруды: если у Уитмена существует только план настоящего и будущего, то у Неруды временные пласты настоящего и прошлого накладываются друг на друга и становятся неразличимы, что напоминает эффект палимпсеста. Кроме того, в мире Уитмена доминирует мужское начало, экстраполирующееся на основанный на ургии образ Америки, в мире Пабло Неруды – женское, связанное с базирующимся на гонии образом Америки.

Поэты также создают отличающиеся типологическим сходством образы человека. В художественных мирах Уитмена и Неруды Новый Человек олицетворяет и идеального американца, и совершенного представителя всего человечества, «родового индивидуума». Рисуя образ Нового Человека, Уитмен обращается к теллуристическим мотивам, видя в дровосеке, «деревянном человеке», вышедшем из природы, корни настоящего североамериканца; человек Неруды, также неотрывный от природы, предельно теллуричен, рождается из земли и состоит из первоэлементов, связанных с ней (дерева, камня, глины). Одним из главных качеств, определяющих американца (североамериканца и

латиноамериканца), становится его творческое начало: Новый Человек поэтов выступает строителем Нового – наилучшего – Мира. Также человек Уитмена и Неруды – первозданный человек, Адам, осваивающий новый континент. Образы человека у поэтов обладают и национальными особенностями: во «Всеобщей песне» Неруды первостепенное значение придается индейскому субстрату, составившему фундамент латиноамериканской культуры: корни истинного латиноамериканца лирический субъект видит прежде всего в индейце. Североамериканское художественное сознание Уитмена старается слиться с индейским и негритянским субстратами, однако ведущую роль в поэтическом мире «Листьев травы» они не получают. Главной координатой поэтики Уитмена становится пионерство, именно оно определяет инаковость американцев по отношению к другим народам.

«Общеамериканским» в творчестве Уитмена и Неруды становится также ярко явленное политическое начало их произведений. Герои поэтов обладают обостренным чувством гражданственности, они выступают за равенство, братство, свободу, счастье всех людей на планете, против угнетения слабого. Политическое, понимаемое Уитменом и Нерудой в философско-нравственном ключе, становится фактором развития становящегося цивилизационно-культурного самосознания североамериканцев и латиноамериканцев. В обращении поэтов к политическому заметно и национальное своеобразие их творчества: герой Уитмена стремится к Демократии, герой Неруды – к Коммунизму, выступающими в их поэзии единственно правильными моделями идеального Нового Мира.

«Общеамериканское» проявляется также в не-европейскости, заметной в поэтике сверхнормативности «Листьев травы» и «Всеобщей песни», заключающейся в противопоставлении инаковых североамериканского и латиноамериканского миров нормативному (обычному) европейскому. У Уитмена она прослеживается в использовании гиперболической формулы «самый... в мире» при создании образов американского пространства и американца. Поэтика сверхнормативности Неруды, также характеризующаяся гигантизмом лирического героя, гиперболизмом образом, имеет и свои особенности: Неруда

«переворачивает» практически все европейские мифологемы, мотивы и категории, которые в его поэзии принимают противоположные европейским семантические значения, тем самым становясь по-настоящему латиноамериканскими. Однако манифестация не-европейскости поэтами имеет национальные особенности. В поэтическом мире Уитмена заметна преемственность между США и Европой: фундамент Нового Мира поэта зиждется на переиначенных европейских нормах, ценностях, конвенциях, многовековом опыте европейцев. Лирический герой Неруды, напротив, отвергает генетическую связь с Испанией, осуществившей по отношению к Латинской Америке акт «виоленсии», и видит свои корни преимущественно в индейце.

Типологическое сходство поэзии Уитмена и Неруды проявляется также в ее культуротворческой нормативности. Создавая картины их миров, поэты находятся в поиске новых способов поэтического выражения, что приводит к слову романтической (Уитменом) и модернистской (Нерудой) традиций и обращению к верлибру, с помощью которого творцам удалось наиболее полно выразить новую онтологию. Синтаксический верлибр Уитмена позволил поэту выдвинуть на первый план космичность, своеобразную упорядоченность его североамериканского мира, ступенчато развивающегося и стремящегося в будущее, а сверхдлинные строки выдвинули на первый план свободный, экспансионистский дух настоящего американца – пионера по своей природе. Антисинтаксический верлибр Неруды, отличающийся резкими переносами, заострил несформированность, хаотичность латиноамериканского мира, а также подчеркнул «осколочную», пограничную природу латиноамериканца, пребывающего между двумя мирами, Архаикой и Современностью, «своим» (индейским) и «чужим» (испанским). Кроме того, оба поэта, наделенные адамической функцией Первотворца, используют прием «каталогизации» (или «инвентаризации»), позволяющий заново назвать вещи Нового Мира, что придает их поэтическому слову онтологический и фундаментальный статус.

Оба поэта, и Уитмен, и Неруда, в своем творчестве обращаются к «американскому» (Уитмен – «североамериканскому», Неруда –

«латиноамериканскому»), которое перерастает у них в «общеамериканское» и общепланетарное. Уитмен и Неруда становятся воплощениями поистине общеконтинентального метатипа творческой личности и простирают своей поэзией «мостик» между двумя частями американского континента.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алякринский, О. А. Эпос частной судьбы [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. – 1987. – № 12. – С. 130–159. – URL: <https://voplit.ru/article/epos-chastnoj-sudby/> (дата обращения: 08.10.2025).
2. Американские просветители / под ред. Б. Э. Быховского. – М. : Мысль, 1968. – Т. 1. – 520 с.
3. Барковская, Н. В., Верина, У. Ю., Гутрина, Л. Д., Жибуль, В. Ю. Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси. – Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2016. – 674 с.
4. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
5. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.
6. Бодрийяр, Ж. Америка [Электронный ресурс] / пер. с фр. Д. Калугина. – СПб. : Владимир Даль, 2000. – URL: [https://royallib.com/book/bodriyyar\\_gan/amerika.html](https://royallib.com/book/bodriyyar_gan/amerika.html) (дата обращения: 14.05.2025).
7. Боливар, С. Избранные произведения / пер. с исп. – М. : Наука, 1983. – 280 с.
8. Бородатова, А. А. Игра в мяч как путь в пещеру предков. (К вопросу о семиотике ритуальной игры в мяч в древней Мезоамерике) // История и семиотика индейских культур Америки / под ред. А. А. Бородатовой, В. А. Тишкова. – М. : Наука, 2002. – С. 129–175.
9. Бурстин, Д. Американцы: Колониальный опыт / пер. с англ. В. Т. Олейника. – М. : Прогресс, 1993. – 480 с.
10. Ващенко, А. В. Фронтир // История литературы США / под ред. Я. Н. Засурского. – М. : Наследие, 1999. – Т. 2. – С. 349–375.
11. Веккессер, М. В. Полисиндетон как стилистическая фигура (на материале современного русского языка): автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.01. – Красноярск, 2007. – 25 с.

12. Венедиктова, Т. Д. Поэзия Уолта Уитмена. – М. : Издательство МГУ, 1982. – 128 с.
13. Венедиктова, Т. Д. Обретение голоса. Американская национальная поэтическая традиция. – М. : Лабиринт, 1994. – 152 с.
14. Венедиктова, Т. Д. Уолт Уитмен // История литературы США. Литература последней трети XIX в. 1865–1900 (становление реализма) / под ред. Я. Н. Засурского. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 4. – С. 74–150.
15. Вернадский, В. И. Изучение явлений жизни и новая физика // Известия Академии наук СССР. – 1931. – № 3. – С. 403–437.
16. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика. – М. : Высшая школа, 1989. – 405 с.
17. Ветрова, Е. И. Свободный стих в поэзии США 1960–1970 годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. – Киев, 1983. – 242 с.
18. Выжлецов, Г. П. Онтологическая аксиология в информационном обществе // Философия и гуманитарные науки в информационном обществе. – 2018. – № 2. – С. 67–80.
19. Гаспаров, М. Л. О стихах // Избранные труды. – М. : Языки русской культуры, 1997. – Т. 2. – 504 с.
20. Гаспаров, М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М. : Фортуна Лимитед, 2000. – 352 с.
21. Гаспаров, М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. – М. : Фортуна Лимитед, 2001. – 288 с.
22. Гаспаров, М. Л. Очерк истории европейского стиха. – М. : Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.
23. Гаспаров, М. Л. Лингвистика стиха. Анализы и интерпретации // Избранные труды. – М. : Языки славянской культуры, 2012. – Т. 4. – 720 с.
24. Гаспаров, М. Л., Скулачева, Т. В. Ритм и синтаксис в свободном стихе // Статьи о лингвистике стиха. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 170–201.
25. Гачев, Г. Д. Национальные образы мира. Курс лекций. – М. : Академия, 1998. – 432 с.

26. Гинзбург, Л. Я. О лирике. – Л. : Советский писатель, 1974. – 407 с.
27. Гирин, Ю. Н. Пабло Неруда // История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века / под ред. В. Б. Земскова, А. Ф. Кофмана. – М. : ИМЛИ РАН, 2005. – Т. 5. – С. 106–158.
28. Гирин, Ю. Н. Поэтика сверхпределности. К интерпретации художественных процессов латиноамериканской культуры. – СПб. : Алетейя, 2008. – 216 с.
29. Гирин, Ю. Н. Латинская Америка: культура инаковости. – М. : Государственный институт искусствознания, 2019. – 276 с.
30. Гирин, Ю. Н. Латинская Америка: начало самобытия // Художественная культура. – 2020. – № 4. – С. 76–91.
31. Горький, М. Предисловие [Электронный ресурс] // Ф. Купер. Следопыт. – Берлин : Издательство З. И. Гржебина, 1923. – URL: [http://az.lib.ru/g/gorxkij\\_m/text\\_1923\\_sledo\\_pyt.shtml](http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1923_sledo_pyt.shtml) (дата обращения: 14.05.2025).
32. Дегтярев, В. В. Память и забвение руин [Электронный ресурс]. – М. : Новое литературное обозрение, 2023. – 256 с. – URL: <https://www.litres.ru/book/vladislav-degtyarev-16152097/pamyat-i-zabvenie-ruin-70049134/chitat-onlayn/> (дата обращения: 20.06.2025).
33. Декларация независимости // Соединенные Штаты Америки: Конституция и законодательство / пер. с англ. О. А. Жидкова / под ред. О. А. Жидкова. – М. : Прогресс, Универс, 1993. – С. 25–28.
34. Джефферсон, Т. Общий обзор прав Британской Америки // Американские просветители. Избранные произведения в двух томах / пер. с англ. / под ред. Б. Э. Быховского. – М. : Мысль, 1969. – Т. 2. – С. 7–26.
35. Дреева, Д. М. Поэтическая картина мира и феномен свободных ритмов в немецкоязычной поэзии XVIII–XXI вв.: генезис, становление, языковые особенности: дис. ... д-ра фил. наук: 10.02.04. – Москва, 2012. – 379 с.
36. Дюришин, Д. Теория сравнительного изучения литературы / пер. со слов. И. А. Богдановой. – М. : Прогресс, 1975. – 318 с.
37. Жирмунский, В. М. Теория стиха. – Л. : Советский писатель, 1975. –

664 с.

38. Жирмунский, В. М. Избранные труды. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные страны. – Л. : Наука, 1978. – 421 с.

39. Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. – Л. : Наука, 1979. – 494 с.

40. Зверев, А. М. Американский романтизм // История литературы США. Литература эпохи романтизма / под ред. Я. Н. Засурского. – М. : Наследие, 1999. – Т. 2. – С. 13–50.

41. Земсков, В. Б. О литературе и культуре Нового Света. – М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, Гнозис, 2014. – 592 с.

42. Иванов, В. Экскурс: о лирической теме // Собрание сочинений / под ред. Д. В. Иванова, О. Дешарт. – Брюссель : Foyer Oriental Chrétien, 1974. – Т. 2. – С. 203–204.

43. История литератур Латинской Америки. От древнейших времен до начала Войны за независимость / под ред. Г. В. Степанова. – М. : Наука, 1985. – Т. 1. – 671 с.

44. История литератур Латинской Америки. От войны за независимость до завершения национальной государственной консолидации (1810–1870-е годы) / под ред. В. Н. Кутейщиковой. – М. : Наука, 1988. – Т. 2. – 653 с.

45. История литератур Латинской Америки. Конец XIX – начало XX века (1880–1910-е годы) / под ред. Н. И. Балашова. – М. : Наследие, 1994. – Т. 3. – 656 с.

46. История литератур Латинской Америки. XX в.: 20–90 гг. / под ред. В. Б. Земскова. – М. : ИМЛИ РАН, 2004. – Т. 4. – Ч. 1. – 582 с.

47. История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века / отв. ред. В. Б. Земсков, А. Ф. Кофман. – М. : ИМЛИ РАН, 2005. – Т. 5. – 687 с.

48. История Латинской Америки. Вторая половина XX века / под ред. Е. А. Ларина. – М. : Наука, 2004. – 607 с.

49. История литературы США. Литература колониального периода и эпохи Войны за независимость. XVII–XVIII вв. / под ред. М. М. Кореневой,

А. Ф. Кофмана, Н. С. Павловой. – М. : Наследие, 1997. – Т. 1. – 831 с.

50. История литературы США. Литература эпохи романтизма / под ред. Я. Н. Засурского. – М. : Наследие, 1999. – Т. 2. – 463 с.

51. История литературы США. Литература середины XIX в. (поздний романтизм) / под ред. Я. Н. Засурского. – М. : Наследие, 2000. – Т. 3. – 614 с.

52. Карпентьер, А. Барочность и чудесная реальность // Мы искали и нашли себя: художественная публицистика // пер. с исп. Н. Н. Сердюковой. – М. : Прогресс, 1984. – С. 109–121.

53. Ковалев, Ю. В. Литература США // История всемирной литературы: в 9 т. / под ред. Ю. Б. Виппера. – М. : Наука, 1989. – Т. 6. – С. 551–582.

54. Козлова, Е. А. Художественный мир индейцев центральной Мексики: от семи пещер до страны Анауак. – М. : Ленанд, 2008. – 360 с.

55. Кольридж, С. Т. Лекция / пер. с англ. Г. В. Яковлевой // Избранные труды / под ред. М. Ф. Овсянникова. – М. : Искусство, 1987. – С. 283–285.

56. Конрад, Н. И. Запад и Восток. Статьи. – М. : Главная редакция восточной литературы, 1966. – 519 с.

57. Коренева, М. М. Литература североамериканских колоний и США // История всемирной литературы: в 9 т. / под ред. С. В. Тураева. – М. : Наука, 1988. – Т. 5. – С. 425–441.

58. Корман, Б. О. Лирика Некрасова. – Ижевск : Удмуртия, 1978. – 300 с.

59. Корман, Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. – Ижевск : Издательство Удмуртского университета, 1992. – 236 с.

60. Кофман, А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. – М. : Наследие, 1997. – 320 с.

61. Кофман, А. Ф. Литература Мексики // История литератур Латинской Америки. XX век: 20–90-е годы / под. ред. В. Б. Земскова. – М. : ИМЛИ РАН, 2004. – Т. 4. – Ч. 1. – С. 107–195.

62. Кофман, А. Ф. «Хорошо организованный беспорядок». Взгляд на испаноамериканское необарокко // Литература двух Америк. – 2023. – № 15. – С. 70–115.

63. Купер, Дж. Ф. Избранные сочинения. Следопыт. Пионеры / пер. с англ. Р. Гальпериной, Д. Каравкиной, В. Курелла. – М. : Терра, 1992. – Т. 2. – 892 с.
64. Кутейщикова В. Н. Мексиканский роман. – М. : Наука, 1971. – 335 с.
65. Кутейщикова, В. Н. Формирование идеи латиноамериканский самобытности в XIX – начале XX века // Концепции историко-культурной самобытности Латинской Америки. – М. : Наука, 1978а. – С. 17–42.
66. Кутейщикова, В. Н. Концепции историко-культурного своеобразия Латинской Америки в период между первой и второй мировой войнами // Концепции историко-культурной самобытности Латинской Америки. – М. : Наука, 1978б. – С. 111–137.
67. Кутейщикова, В. Н. Формирование литературы Латинской Америки // История всемирной литературы: в 9 т. / под ред. Г. П. Бердникова. – М. : Наука, 1989а. – Т. 3. – С. 406–413.
68. Кутейщикова, В. Н. Литературы испанской Америки в период войны за независимость // История всемирной литературы: в 9 т. / под ред. Ю. Б. Виппера. – М. : Наука, 1989б. – Т. 6. – С. 588–592.
69. Кутейщикова, В. Н., Тертерян, И. А. Формирование национальных литератур Латинской Америки и романтизм // Формирование национальных литератур Латинской Америки / под ред. В. Н. Кутейщиковой. – М. : Наука, 1970. – С. 3–35.
70. Кутейщикова, В. Н., Штейн, А. Л. Пабло Неруда: критико-биографический очерк. – М. : Гослитиздат, 1952. – 95 с.
71. Лавров, Н. М. Чили в конце XIX – начале XX века // История Латинской Америки. 70-е годы XIX века – 1918 год. – М. : Наука, 1993. – С. 69–83.
72. Лейдерман, Н. Л. Теория жанра. Исследования и разборы. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2010. – 904 с.
73. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 751 с.
74. Логинов, А. Л. Концепт «American dream» в творчестве Уолта Уитмена:

дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Нижний Новгород, 2013. – 198 с.

75. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л.: Просвещение, 1972. – 272 с.

76. Лотман, Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство–СПб, 1996. – 849 с.

77. Мамонтов, С. П. Испаноязычная литература стран Латинской Америки XX века. – М. : Высшая школа, 1983. – 327 с.

78. Маркс, К., Энгельс, Ф. Сочинения. – М. : Политическая литература, 1960. – Т. 16. – 839 с.

79. Марти, Х. Наша Америка // Избранное / пер. с исп. Н. Наумова. – М. : Художественная литература, 1978. – С. 271–281.

80. Матяш, С. А. Еще раз о проблеме выявления стихотворных переносов (enjambements) // Вестник Оренбургского гос. университета. – 2015. – № 11. – С. 26–33.

81. Матяш, С. А. О типологии функций стихотворных переносов (enjambements) в русской поэзии // Вестник Оренбургского гос. университета. 2017а. – № 6. – С. 42–48.

82. Матяш, С. А. Стихотворный перенос (enjambement) в русской поэзии. Очерки теории и истории. – СПб. : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2017б. – 464 с.

83. Мендельсон, М. О. Уолт Уитмен. – М. : Художественная литература, 1954. – 255 с.

84. Мендельсон, М. О. Жизнь и творчество Уитмена. – М. : Наука, 1965. – 368 с.

85. Мирошникова, О. В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика. – Омск : Омский государственный университет, 2004. – 339 с.

86. Мифы народов мира. Энциклопедия. – М. : Советская Энциклопедия, 1980. – 1147 с.

87. Неруда, П. О поэзии и о жизни. Избранная проза / пер. с исп.

Л. Осповата. – М. : Художественная литература, 1974. – 315 с.

88. Неруда, П. Признаюсь: я жил / пер. с исп. Л. П. Синянской, Э. В. Брагинской. – М. : Политиздат, 1978. – 438 с.

89. Неупокоева, И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. – М. : Наука, 1976. – 360 с.

90. Никитина, И. В. Мифопоэтика «Листьев травы» У. Уитмена: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Нижний Новгород, 2012. – 238 с.

91. Ортега-и-Гассет, Х. Вокруг Галилея // Избранные труды / пер. с исп. / под ред. А. М. Руткевича. – М. : Весь Мир, 1997. – С. 233–403.

92. Осповат, Л. С. Пабло Неруда: очерк творчества. – М. : Советский писатель, 1960. – 358 с.

93. Осповат, Л. С. Проза поэта // Неруда П. О поэзии и о жизни. Избранная проза / пер. с исп. Л. Осповата. – М. : Художественная литература, 1974. – С. 5–12.

94. Осповат, Л. С. Пабло Неруда // Собрание сочинений: в 4 т. – М. : Художественная литература, 1978. – Т. 1. – С. 5–28.

95. Осповат, Л. С. Комментарии / Собрание сочинений: в 4 т. – М. : Художественная литература, 1979. – Т. 3. – С. 397–421.

96. Пабло Неруда. Корреспондент АПН: сборник публицистических статей / сост. К. Хачатуров. – М. : Издательство Агентства печати Новости, 1989. – 104 с.

97. Паррингтон, В. Л. Основные течения американской мысли. Система взглядов колониального периода (1620–1800). – М. : Иностранная литература, 1962а. – Т. 1. – 525 с.

98. Паррингтон, В. Л. Основные течения американской мысли. Революция романтизма в Америке (1800–1860). – М. : Иностранная литература, 1962б. – Т. 2. – 591 с.

99. Пейн, Т. Здравый смысл [Электронный ресурс] // Избранные сочинения / под ред. М. П. Баскина. – М. : АН СССР, 1959а. – С. 21–64. – URL: <https://www.twirpx.com/file/3673888/> (дата обращения: 17.05.2025).

100. Пейн, Т. Американский кризис [Электронный ресурс] // Избранные сочинения / под ред. М. П. Баскина. – М. : АН СССР, 1959б. – URL: <https://www.twirpx.com/file/3673866/> (дата обращения: 18.05.2025).
101. Петрова, Н. А. Лироэпическая нефабульная поэма: генезис, эволюция, типология. – Пермь : Пермский государственный педагогический институт, 1991. – 112 с.
102. Плавский, З. И. Великий чилийский поэт Пабло Неруда. – Л. : Знание, 1976. – 40 с.
103. Погадаева, Е. В. Америка как бытийная субстанция в творчестве Уолта Уитмена (на материале поэм *Song of Myself* и *Starting from Paumanok*) // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. – 2023. – № 4 (81). – С. 97–108.
104. Погадаева, Е. В. Топор как воплощение «американского» в «Песне о топоре» (“*Song of the Broad-Axe*”) Уолта Уитмена // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2024. – Т. 9. – № 3. – С. 78–97.
105. Погадаева, Е. В. О *resistless restless race*: пионерство как единица идеологической системы Уолта Уитмена (на примере стихотворения “*Pioneers! O Pioneers!*”) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2025а. – Т. 17. – № 2. – С. 135–145.
106. Погадаева, Е. В. Мачу-Пикчу как символ латиноамериканского пограничья в поэме Пабло Неруды «Вершины Мачу-Пикчу» // Вестник Костромского государственного университета. – 2025б. – Т. 31. – № 4. – С. 157–164.
107. Погадаева, Е. В. Америка как бытийная субстанция в поэме *La Lámpara en la Tierra* Пабло Неруды // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. – 2025в. – № 4 (89). – С. 145–157.
108. Погадаева, Е. В. Хуан = Джон: общеконтинентальное видение Пабло Неруды (на примере поэмы “*Que Despierte el Leñador*”) // Мировая литература в контексте культуры. – 2025г. – № 20 (26). – С. 70–82.

109. Погадаева, Е. В. Образ Америки в поэзии Уолта Уитмена и Пабло Неруды: онтологические и типологические схождения и национальное своеобразие // Евразийский гуманитарный журнал. – 2025д. – № 4. – С. 99–106.
110. Погадаева, Е. В. «Листья травы» Уолта Уитмена и «Всеобщая песнь» Пабло Неруды как лироэпические книги стихов // Мировая литература в контексте культуры. – 2025е. – Вып. 21 (27). – С. 97–109.
111. Поспелов, Е. М. Географические названия мира: топонимический словарь / под ред. Р. А. Агеевой. – М. : Русские словари, Астрель, АСТ, 2022. – 512 с.
112. Романтические традиции американской литературы XIX в. и современность / под. ред. Я. Н. Засурского. – М. : Наука, 1982. – 350 с.
113. Самохвалов, Н. И. Уолт Уитмен // История американской литературы / под ред. Н. И. Самохвалова. – М. : Просвещение, 1971. – Ч. 1. – С. 240–261.
114. Сармьенто, Д. Ф. Цивилизация и варварство. Жизнеописание Хуана Факундо Кироги. А также физический облик, обычаи и нравы Аргентинской Республики / пер. с исп. – М. : Наука, 1988. – 272 с.
115. Семенов, С. И. Образ Соединенных Штатов Америки в ибероамериканском мире // Американская цивилизация как исторический феномен. Восприятие США в американской, западноевропейской и русской общественной мысли / под. ред. Н. Н. Болховитинова. – М. : Наука, 2001. – С. 221–250.
116. Сильман, Т. И. Заметки о лирике. – Л. : Советский писатель, 1977. – 223 с.
117. Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка: в 2-х книгах. Кн. 1: А–О / под ред. А. Кофмана. – М. : ИМЛИ, РАН, Река времен, 2023. – 904 с.
118. Спивак, Р. С. Русская философская лирика. 1910-е годы. – М. : Флинта; Наука, 2005. – 407 с.
119. Спиридонова, В. И. Эволюция Евро-Американской модели цивилизации и ее пределы // Большая Евразия: Развитие, безопасность, сотрудничество: материалы Пятой международной научно-практической

конференции «Большая Евразия: национальные и цивилизационные аспекты развития и сотрудничества» / под ред. ред. В. И. Герасимова. – М. : ИНИОН РАН, 2023. – Ч. 1. – С. 659–664.

120. Старцев, А. И. Песня о себе // От Уитмена до Хемингуэя. – М. : Советский писатель, 1972. – С. 4–37.

121. Степин, В. С. Научное познание и ценности техногенной цивилизации // Вопросы философии. – 1989. – № 10. – С. 3–18.

122. Страбон. География / пер. с греч. Г. А. Стратановского. – М. : Наука, 1964. – 943 с.

123. Тмарченко, Н. Д. Теория литературы / под ред. С. Н. Бройтмана. – М. : Академия, 2004. – Т. 2. – 368 с.

124. Тернер, Ф. Дж. Фронтир в американской истории / пер. с англ. А. И. Петренко. – М. : Весь мир, 2009. – 304 с.

125. Тертерян, И. А. Латиноамериканская мысль и зарубежная культурология XX в. // Концепции историко-культурной самобытности Латинской Америки. – М. : Наука, 1978. – С. 43–110.

126. Тойнби, А. Дж. Постижение истории. Избранное / пер. с англ. Е. Д. Жаркова. – М. : Айрис-пресс, 2010. – 640 с.

127. Токвиль, А. де. Демократия в Америке / пер. с фр. – М. : Прогресс, 1992. – 554 с.

128. Торо, Г. Д. Уолден, или жизнь в лесу / пер. с англ. З. Е. Александровой / под ред. А. А. Елистратовой. – М. : Наука, 1979. – 455 с.

129. Тынянов, Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – С. 227–252.

130. Тюпа, В. И. Анализ художественного текста. – М. : Академия, 2009. – 336 с.

131. Уитмен, У. Избранное / пер. с англ. – М. : Художественная литература, 1954. – 306 с.

132. Уитмен, У. Из статьи «Поэзия в современной Америке – Шекспир – будущее» / пер. с англ. И. А. Кашкина // Иностранная литература. – 1955. – № 1. –

С. 162–164.

133. Уитмен, У. Избранные произведения / пер. с англ. – М. : Художественная литература, 1970. – 416 с.

134. Франклин, В. Избранные произведения / пер. с англ. / под ред. М. П. Баскиной. – М. : Политическая литература, 1956. – 631 с.

135. Холшевников, В. Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М. : Академия, 2002. – 208 с.

136. Чуковский, К. И. Мой Уитмен. – М. : Прогресс, 1969. – 304 с.

137. Шеллинг, Ф. В. Философия искусства / пер. с нем. П. С. Поповой / под ред. М. Ф. Овсянникова. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.

138. Шемякин, Я. Г. Европа и Латинская Америка. Взаимодействие цивилизаций в контексте всемирной истории. – М. : Наука, 2001. – 391 с.

139. Шкловский, В. Б. Повести о прозе. Размышления и разборы. – М. : Художественная литература, 1966. – Т. 1. – 335 с.

140. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика / пер. с нем. Ю. Н. Попова / под ред. М. Ф. Овсянникова. – М. : Искусство, 1983а. – Т. 1. – 479 с.

141. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика / пер. с нем. Ю. Н. Попова / под ред. М. Ф. Овсянникова. – М. : Искусство, 1983б. – Т. 2. – 448 с.

142. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / пер. с нем. К. А. Свасьяна. – М. : Мысль, 1993. – Т. 1. – 663 с.

143. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / пер. с нем. И. И. Маханькова. – М. : Мысль, 1998. – Т. 2. – 606 с.

144. Эмерсон, Р. У. Природа // Эстетика американского романтизма / пер. с англ. А. М. Зверева / под ред. М. Ф. Овсянникова. – М. : Искусство, 1977. – С. 178–223.

145. Эмерсон, Р. У. Нравственная философия. – М. : АСТ, 2001. – 384 с.

146. Aguirre, M. Genio y Figura de Pablo Neruda. – Buenos Aires : Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964. – 191 p.

147. Ainsa, F. Identidad Cultural de Iberoamérica en su Narrativa. – Madrid : Gredos, 1986. – 590 p.

148. Alegría, F. Walt Whitman en Hispanoamérica [Электронный ресурс] // Revista Iberoamericana. – 1944. – No. 16. – URL: <http://letras.mysite.com/fale151015.html> (дата обращения: 28.04.2024).
149. Allegrezza, W. Politicizing the Reader in the American Lyric-Epic: Walt Whitman's Leaves of Grass and Pablo Neruda's Canto General: PhD thesis. – Baton Rouge, 2003. – 239 p.
150. Allen, G. W. On the Trochaic Meter of Pioneers! O Pioneers! // American Literature. – 1949. – No. 4. – P. 449–451.
151. Allen, G. W. The Solitary Singer. – New York : The Macmillan Company, 1955. – 616 p.
152. Allen, G. W. American Prosody. – New York : Octagon Books, 1966. – 342 p.
153. Allen, G. W. A Reader's Guide to Walt Whitman. – New York : Farrar, Straus & Giroux, 1970. – 233 p.
154. Allen, G. W. The New Walt Whitman Handbook. – New York : New York University Press, 1975. – 423 p.
155. Alonso, A. Poesía y Estilo de Pablo Neruda. – Buenos Aires : Sudamericana, 1968. – 380 p.
156. Asselineau, R. The Evolution of Walt Whitman. An Expanded Edition. The Creation of Personality. – Iowa : University of Iowa Press, 1999a. – 376 p.
157. Asselineau, R. The Evolution of Walt Whitman. An Expanded Edition. The Creation of a Book. – Iowa : University of Iowa Press, 1999b. – 392 p.
158. Asta-Buruaga y Cienfuegos F. S. Diccionario Geográfico de la República de Chile. – Chile : Gazetteers, 1899. – 903 p.
159. Austin, K. Foreign Debt and Literary Credit: Pablo Neruda and Walt Whitman // Bulletin of Latin American Research. – 2010. – No. 1. – P. 1–17.
160. Barlow, J. The Columbiad: A Poem. – Philadelphia : Fry and Kammerer, 1807. – 454 p.
161. Bello, A. Alocución a la Poesía // Obras Completas de don Andrés Bello. – Santiago de Chile : Pedro G. Ramírez, 1883. – Vol. 3. – P. 38–61.

162. Binns, H. B. *The Life of Walt Whitman*. – London : Methuen & Co, 1905. – 369 p.
163. Bizzarro, S. *Pablo Neruda: All Poets the Poet*. – Metuchen : Scarecrow Press, 1979. – 192 p.
164. Bradley, S. *The Fundamental Metrical Principle in Whitman's Poetry // American Literature*. – 1939. – No. 4. – P. 437–459.
165. Canby, H. S. *Walt Whitman. An American. A Study in Biography*. – Cambridge : The Riverside Press, 1943. – 381 p.
166. Chase, R. V. *Walt Whitman Reconsidered*. – New York : William Sloane Associates, 1955. – 191 p.
167. Costa, R. de. *Epic Poetry: Canto General // The Poetry of Pablo Neruda*. – Cambridge and London : Harvard University Press, 1982. – P. 105–143.
168. Dorfman, A. *Imaginación y Violencia en América*. – Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 1970. – 224 p.
169. Echevarría, R. G. *Introduction. Neruda's Canto General, the Poetics of Betrayal // P. Neruda Canto General / transl. by J. Schmitt*. – Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 2000. – P. 1–12.
170. Emerson, R. W. *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson*. – Cambridge : The Riverside Press, 1904. – Vol. 2. – 437 p.
171. Erkkila, B. *Whitman. The Political Poet*. – New York, Oxford : Oxford University Press, 1989. – 360 p.
172. Erkkila, B. *Song of Myself and the Politics of the Body Erotic // Approaches to Teaching Whitman's Leaves of Grass*. – New York : Modern Language Association of America, 1990. – P. 56–63.
173. Faner, R. D. *Walt Whitman & Opera*. – Carbondale : Southern Illinois University Press, 1972. – 249 p.
174. Feidelson, Ch. *Whitman as Symbolist // Whitman. A Collection of Critical Essays / ed. by R. H. Pearce*. – Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1962. – P. 80–88.
175. Finch, A. *The Ghost of Meter. Culture and Prosody in American Free Verse*. – Ann Arbor : University of Michigan Press, 1993. – 178 p.

176. Fletcher, E. G. Pioneers! O Pioneers! // *American Literature*. – 1947. – No. 3. – P. 259–261.
177. Fundación Pablo Neruda [Электронный ресурс]. – 1986–2025. – URL: <https://fundacionneruda.org/en/la-sebastiana-museum-house/> (дата обращения: 14.03.2025).
178. Guizado, E. C. Pablo Neruda. *Naturaleza, Historia y Poética*. – Madrid : S.G.E.L., 1978. – 350 p.
179. Handley, G. B. *New World Poetics. Nature and the Adamic Imagination of Whitman, Neruda, and Walcott*. – Athens : University of Georgia Press, 2007. – 441 p.
180. Herreshoff, D. *American Disciples of Marx: from the Age of Jackson to the Progressive Era*. – Detroit : Wayne University Press, 1967. – 215 p.
181. Hollis, C. C. *Language and Style in Leaves of Grass*. – Baton Rouge, London : Louisiana University Press, 1983. – 277 p.
182. Humboldt, A. von. *Cosmos: A Sketch of the Physical Description of the Universe* / transl. by E. C. Otté. – London : H.G. Bohn, 1864. – Vol. 1. – 474 p.
183. Keyserling, H. *South American Meditations*. – London : Alden Press, 1932. – 407 p.
184. Kinnaird, J. *Leaves of Grass and the American Paradox // Whitman, a Collection of Critical Essays* / ed. by R. H. Pearce. – Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1962. – P. 24–36.
185. *La Sagrada Biblia* / transl. by F. Torres Amat. – Barcelona : Montaner y Simon, 1883. – Vol. 1. – 365 p.
186. Lawrence, D. H. *Whitman // The Symbolic Meaning. The Uncollected Versions of Studies in Classic American Literature* / ed. by A. Arnold. – London : Centaur Press, 1962. – P. 253–264.
187. *Leaves of Grass: Authoritative Texts, Prefaces, Whitman on his Art, Criticism* / S. Bradley, H. W. Blodgett. – New York, London : W. W. Norton & Company, 1973. – 1008 p.
188. *Leaves of Grass: The Sesquicentennial Essays* / ed. by S. Belasco, E. Folsom, K. M. Price. – Lincoln, London : University of Nebraska Press, 2007. – 481 p.

189. Lewis, R. W. B. *The New Adam: Holmes and Whitman // The American Adam*. – Chicago : The University of Chicago Press, 1955. – P. 28–53.
190. Loyola, H. *Ser y Morir en Pablo Neruda: 1918–1945*. – Santiago de Chile : Editora Santiago, 1967. – 246 p.
191. Loyola, H. *Notas // Neruda P. Obras Completas I. De Crepusculario a Las Uvas y el Viento 1923–1954 / ed. por H. Loyola*. – Barcelona : Galaxia Gutenberg, 1999. – P. 1129–1230.
192. Loyola, H. *El Joven Neruda: 1904–1935 [Электронный ресурс]*. – Santiago de Chile : Penguin Random House, 2014. – URL: <https://www.amazon.com/El-joven-Neruda-1904-1935-Spanish-ebook/dp/B00RKS0898> (дата обращения: 20.02.2024).
193. Maccormack, S. *Ethnography in South America: The First Two Hundred Years // The Cambridge History of the Native Peoples of the Americas / ed. by F. Salomon, S. B. Schwartz*. – Cambridge : Cambridge University Press, 1999. – V. 3. – P. 96–187.
194. Matthiessen, F. O. *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. – London, Toronto, New York : Oxford University Press, 1941. – 678 p.
195. Méndez-Ramírez, H. *Neruda's Ekphrastic Experience: Mural Art and Canto General*. – Lewisburg : Bucknell University Press ; London : Associated University Press, 1999. – 244 p.
196. Metzger, Ch. R. *Thoreau and Whitman. A Study of their Esthetics*. – Seattle : University of Washington Press, 1961. – 113 p.
197. Miller, J. E. *A Critical Guide to Leaves of Grass*. – Chicago : University of Chicago Press, 1970. – 268 p.
198. Navarro Tomás, T. *Métrica Española*. – Madrid : Ediciones Guadarrama, 1972. – 573 p.
199. Neruda, P. *We Live in a Whitmanesque Age [Электронный ресурс] // The New York Times*. – 1972. – URL: <https://www.nytimes.com/1972/04/14/archives/we-live-in-a-whitmanesque-age.html> (дата обращения: 20.03.2025).

200. Neruda, P. Obras Completas II. De Odas Elementales a Memorial de Isla Negra. 1954–1964 / ed. por H. Loyola. – Barcelona : Galaxia Gutenberg, 1999. – Vol. 2. – 1453 p.
201. Neruda, P. Obras Completas IV. Nerudiana Dispersa I. 1915–1964 / ed. por H. Loyola. – Barcelona : Galaxia Gutenberg, 2001. – Vol. 4. – 1343 p.
202. Neruda, P. Obras Completas V. Nerudiana Dispersa II. 1922–1973 / ed. por H. Loyola. – Barcelona : Galaxia Gutenberg, 2002. – Vol. 5. – 1498 p.
203. Neruda, P. Confieso Que He Vivido. – Barcelona : Verticales de Bolsillo, 2008. – 492 p.
204. Neruda, P. Canto General. – Madrid : Cátedra, 2022. – 653 p.
205. Nerudiana [Электронный ресурс]. – 2020. – No. 25–26. – URL: <https://cultura.fundacionneruda.org/wpcontent/uploads/2020/12/NERUDIANA2020X.pdf> (дата обращения: 15.05.2025).
206. Nolan, J. Poet-Chief: The Native American Poetics of Walt Whitman and Pablo Neruda. – Albuquerque : University of New Mexico Press, 1994. – 270 p.
207. Notes and Fragments / ed. by R. M. Bucke. – London, Ontario : A. Talbot & Co., 1899. – 211 p.
208. Nueva Historia General de México [Электронный ресурс]. – México : El Colegio de México, 2010. – 723 p. – URL: <https://www.cristoraul.org/ebookland/spanish/2/NUEVA-HISTORIA-GENERAL-DE-MEXICO.pdf> (дата обращения: 10.10.2025).
209. O'Connor, W. D. The Good Gray Poet. A Vindication. – New York : Bunce & Huntington, 1866. – 196 p.
210. Pattee, F. L. A History of American Literature since 1870. – New York : The Century Co., 1915. – 449 p.
211. Paz, O. El Caracol y la Sirena // Revista de la Universidad de México. – 1964. – No. 4. – P. 4–15.
212. Paz, O. Los Hijos del Limo. Del Romanticismo a la Vanguardia. – Barcelona : Seix Barral, 1990a. – 241 p.
213. Paz, O. Posdata. – México : Siglo XXI, 1990b. – 155 p.

214. Paz, O. *El Laberinto de la Soledad*. – México : Fondo de Cultura Económica, 1992. – 107 p.
215. Perry, B. *Walt Whitman*. – Boston, New York : The Riverside Press, 1906. – 334 p.
216. Pound, E. *The Cantos of Ezra Pound*. – London : Faber and Faber, 1975. – 803 p.
217. Pring-Mill, R. Preface // P. Neruda. *The Heights of Macchu Picchu* / transl. by N. Tarn. – London : Ebenezer Baylis and Son, 1966. – P. 7–13.
218. Riess, F. *The Word and the Stone: Language and Imagery in Neruda's Canto General*. – London : Oxford University Press, 1972. – 167 p.
219. Rodó, J. E. *Ariel*. – Valencia : Prometeo, 1914. – 225 p.
220. Rodríguez Monegal, E. *El Viajero Inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*. – Buenos Aires : Losada, 1966. – 348 p.
221. Rodríguez Monegal, E. *Pablo Neruda: El Sistema del Poeta* // *Revista Iberoamericana*. – 1973. – No. 82–83. – P. 41–71.
222. Roe, P. G. *The Cosmic Zygote: Cosmology in the Amazon Basin*. – New Brunswick : Rutgers University Press, 1982. – 384 p.
223. Rosenfeld, A. H. *The Eagle and the Axe: A Study of Whitman's Song of the Broad-Axe* // *American Imago*. – No. 4. – 1968. – P. 354–370.
224. Rumeau, D. *Walt Whitman and Pablo Neruda, American Camerados* [Электронный ресурс] // *Revue Française d'Études Américaines*. – 2006. – No. 2. – P. 47–62. – URL: <https://shs.cairn.info/journal-revue-francaise-d-etudes-americaines-2006-2-page-47?lang=en> (дата обращения: 05.03.2024).
225. Rumeau, D. *Hemispheric Whitman* // *Литература двух Америк*. – 2020. – No. 8. – С. 235–264.
226. Santí, E. M. *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy*. – Ithaca, London : Cornell University Press, 1982. – 256 p.
227. Santí, E. M. *Prólogo* // *Neruda P. Canto General*. – Madrid : Cátedra, 2022. – P. 19–106.
228. Sicard, A. *Pensamiento Poético de Pablo Neruda*. – Madrid : Gredos, S.A.,

1981. – 648 p.

229. Smith, F. M. Whitman's Poet-Prophet and Carlyle's Hero // PMLA. – 1940. – No. 4. – P. 1146–1164.

230. Templin, L. The Quaker Influence on Walt Whitman // American Literature. – 1970. – No. 2. – P. 165-180.

231. The Holy Bible [Электронный ресурс]. – 1903. – URL: <https://archive.org/details/KJBPCE13/KJB-PCE13/mode/2up> (дата обращения: 15.02.2025).

232. The Poems of Philip Frenau: Poet of the American Revolution / ed. by F. L. Pattee. – Princeton : The University Library, 1902. – Vol. 1. – 294 p.

233. The Poems of Philip Frenau: Poet of the American Revolution / ed. by F. L. Pattee. – Princeton : The University Library, 1903. – Vol. 2. – 407 p.

234. The Poems of William Cullen Bryant / ed. by L. Untermeyer. – New York : The Heritage Press, 1947. – 298 p.

235. The Uncollected Poetry and Prose of Walt Whitman: Much of Which Has Been but Recently Discovered / ed. by E. Holloway. – Garden City, New York, Toronto : Doubleday, Page & Company, 1921. – Vol. 2. – 351 p.

236. The Walt Whitman Archive [Электронный ресурс] / ed. by M. Cohen, E. Folsom, K. M. Price. – Lincoln : Center for Digital Research in the Humanities at the University of Nebraska-Lincoln. – URL: [https://whitmanarchive.org/item/ppp.00237\\_00242](https://whitmanarchive.org/item/ppp.00237_00242) (дата обращения: 23.05.2024).

237. Traubel, H. With Walt Whitman in Camden. (March 28 – July 14, 1888). – Boston : Small, Maynard & Company, 1906. – Vol. 1. – 473 p.

238. Traubel, H. With Walt Whitman in Camden. (July 16, 1888 – October 31, 1888). – New York : Rowman and Littlefield, 1961a. – Vol. 2. – 570 p.

239. Traubel, H. With Walt Whitman in Camden. (November 1, 1888 – January 20, 1889). – New York : Rowman and Littlefield, 1961b. – Vol. 3. – 590 p.

240. Trowbridge, J. T. Reminiscences of Walt Whitman [Электронный ресурс] // The Atlantic Monthly. – 1902. – No. 2. – URL:

<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1902/02/reminiscences-of-walt-whitman/636322/> (дата обращения: 15.05.2025).

241. Trowbridge, J. T. *My Own Story: With Recollections of Noted Persons.* – Cambridge : The Riverside Press, 1903. – 482 p.
242. Vasconcelos, J. *La Raza Cósmica.* – México : Porrúa, 2012. – 164 p.
243. Villegas Morales, J. *Estructuras Míticas y Arquetipos en el Canto General de Neruda.* – Barcelona : Editorial Planeta, 1976. – 209 p.
244. *Walt Whitman Quarterly Review* [Электронный ресурс]. – 1983–2025. – URL: <https://pubs.lib.uiowa.edu/wwqr/issues/> (дата обращения: 17.05.2025).
245. *Walt Whitman. An Encyclopedia* / ed. by J. R. LeMaster, D. D. Kummings. – New York, London : Garland Publishing, 1998. – 847 p.
246. *Walt Whitman. Bloom's Major Poets* / ed. by H. Bloom. – Broomall : Chelsea House Publishing, 1999. – 109 p.
247. *Walt Whitman's Workshop: A Collection of Unpublished Manuscripts* / ed. by C. J. Furness. – New York : Russell & Russell, 1964. – 265 p.
248. Whitman, W. *November Boughs.* – Philadelphia : David McKay, 1888. – 140 p.
249. Whitman, W. *The Gathering of the Forces: Editorials, Essays, Literary and Dramatic Reviews and Other Material Written by Walt Whitman as Editor of the Brooklyn Daily Eagle in 1846 and 1847* / ed. by C. Rodgers, J. Black. – New York, London : The Knickerbocker Press, 1920. – Vol. 1. – 272 p.
250. Whitman, W. *Prose Works 1892* / ed. by F. Stovall. – New York : New York University Press, 1963. – Vol. 1. – 358 p.
251. Whitman, W. *The Correspondence. 1876–1885* / ed. by E. H. Miller. – New York : New York University Press, 1964a. – Vol. 3. – 473 p.
252. Whitman, W. *Prose Works 1892* / ed. by F. Stovall. – New York : New York University Press, 1964b. – Vol. 2. – 803 p.
253. Whitman, W. *Leaves of Grass. Comprehensive Reader's Edition* / ed. by H. W. Blodgett, S. Bradley. – New York : New York University Press, 1965. – 768 p.
254. Whitman, W. *Notebooks and Unpublished Prose Manuscripts. Family Notes*

and Autobiography / ed. by E. F. Grier. – New York : New York University Press, 1984. – V. 1. – 544 p.

255. Whitman, W. Leaves of Grass. – New York : Library of America, 2011. – 757 p.

256. Wilson, J. A Companion to Pablo Neruda: Evaluating Neruda's Poetry [Электронный ресурс]. – Woodbridge : Tamesis, 2008. – URL: [https://archive.org/details/companiontopablo0000wils\\_t5m8](https://archive.org/details/companiontopablo0000wils_t5m8) (дата обращения: 12.02.2025).

257. Winthrop, J. A Model of Christian Charity // The Norton Anthology of American Literature / ed. by N. Baym. – New York, London : W. W. Norton & Company, 1989. – Vol. 1. – P. 31–42.

258. Yurkievich, S. Mito e Historia: Dos Generadores del Canto General // Revista Iberoamericana. – 1972. – No. 82–83. – P. 111–133.

259. Zitter, E. S. Songs of the Canons: Song of Solomon and Song of Myself // Walt Whitman Quarterly Review. – 1987. – No. 2. – P. 8–15.