

АНТОЛОГИЯ

НОВЕЙШЕЙ ПОЭЗИИ

США

ОТ —
«ЧЕРНОЙ
ГОРЫ» —
ДО —
«ЯЗЫКОВОГО
ПИСЬМА» —

**Ян Пробштейн
Владимир Валентинович Фещенко
От «Черной горы»
до «Языкового
письма». Антология
новейшей поэзии США**

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68018389

*От «Черной горы» до «Языкового письма». Антология новейшей поэзии
США: Новое литературное обозрение; Москва; 2022
ISBN 9785444820728*

Аннотация

На протяжении последних ста с лишним лет взаимный интерес России и США к литературам друг друга не ослабевает, несмотря на политические конфликты и разногласия между двумя странами. Однако направления новейшей американской поэзии – течения, которые с середины прошлого века занимались поиском новых языков и форм литературного письма, – до сих пор недостаточно знакомы отечественному читателю. Антология ставит перед собой задачу восполнить этот пробел и наиболее полно представить русскоязычной публике четыре

основных американских поэтических движения – школу «Черной горы» (Блэк-Маунтин), Нью-Йоркскую школу, Сан-Францисский ренессанс и Языковую школу (Языковое письмо). Наследуя американским модернистам в диапазоне от Гертруды Стайн и Эзры Паунда до Луиса Зукоски и Уильяма Карлоса Уильямса, эти направления продолжают активно развиваться и в наше время. В книгу вошли произведения, написанные с начала 1950-х годов до 20-х годов XXI века, а каждый раздел антологии предваряется очерком истории соответствующего направления, основанным на актуальной научной литературе.

Содержание

Новейшая американская поэзия: Четыре школы в одной антологии	5
1. Блэк-Маунтин	14
Людмила Разгулина. Поэты Блэк-Маунтин	14
Чарльз Олсон (1910–1970)	56
La Préface[59]	56
Зимородки	58
Проективный стих	69
Заход луны, Глостер, 1 декабря 1957, 1 ч. 58 мин	89
Песни Мákсима	90
Конец ознакомительного фрагмента.	95

От «Черной горы» до «Языкового письма». Антология новейшей поэзии США

**Новейшая американская поэзия:
Четыре школы в одной антологии**

*...Our / anthology, he says, being mental is complex
as hell.*

Alice Notley. Anthology

Полтора века назад великий реформатор американского стиха Уолт Уитмен писал своему знакомому: «Вы – русские, и мы – американцы! Россия и Америка, такие далекие, такие несхожие с первого взгляда! Ибо так различны социальные и политические условия нашего быта! Такая разница в путях нашего нравственного и материального развития за последние сто лет! И все же в некоторых чертах, в самых главных, наши страны так схожи. И у вас и у нас – разнообразие племен и наречий, которому во что бы то ни стало предстоит спаяться и сплавиться в единый союз». Заветнейшая

мечта автора «Листьев травы» состояла в том, чтобы «поэмы и поэты стали интернациональны и объединяли все страны на земле теснее и крепче, чем любые договоры и дипломаты». Уитмен, таким образом, не просто положил начало русско-американскому литературному общению (в цитирувавшемся письме шла речь о его первых на тот момент русских переводах), но и предвосхитил языковые революции в американской и русской поэзиях следующего, двадцатого века.

Со времен Уитмена американская и русская поэзия создавали свои собственные традиции модернизма, авангарда, альтернативной культуры, лишь изредка пересекавшиеся между континентами. Тем не менее ведущий американский модернист Уильям Карлос Уильямс выражал уверенность в будущих схождениях двух культур: «Когда-нибудь русские и американцы сыграют общую свадьбу». Хотя встречи между передовыми русскими и американскими поэтами не стали частым явлением и не достигали состояния «брачных уз» (если не считать некоторые встречи между битниками и русскими «эстрадными» поэтами в 1960–1970-е и дружеские связи между «языковыми поэтами» и русскими метареалистами в 1980–1990-е), переводческая рецепция двух национальных поэтических культур уже имеет свои традиции.

В позднесоветское время было издано несколько антологий американской поэзии, выпускались поэтические сборники. Вместе с тем огромная традиция инновационной по-

эзии США до сих пор не была представлена во всем своем масштабе русской читательской публике. Не считая небольших малотиражных антологий и нескольких сборников отдельных авторов, новейшая американская поэзия впервые, в предлагаемой антологии, предстает как мощный пласт литературного эксперимента, доступный теперь и на русском языке.

Под «новейшей поэзией» в нашей антологии подразумеваются основные поэтические движения последних семи десятиков лет в США, связанные с радикальными поисками нового художественного языка. Эти движения наследуют модернистским линиям в американском письме – от Гертруды Стайн и Эзры Паунда до Луиса Зукофски и Уильяма Карлоса Уильямса. Об этих авангардных направлениях первой половины XX века русский читатель может узнать из антологии «Трансатлантический авангард. Программные документы и тексты» (2018) под редакцией В. Фещенко. В ней представлены в основном программные тексты англо-американского радикального модернизма. Собственно художественные произведения этого периода еще не собирались в русских переводах в рамках обобщающей антологии: это задача ближайшего будущего. Однако многие канонические тексты Стайн, Паунда, Элиота, Каммингса, Резникоффа и других уже знакомы русскому читателю по отдельным публикациям (в том числе в переводах составителей данной антологии). Они и представляли собой ту традицию альтернативной по-

этики, которая была продолжена авторами, антологизируемыми в настоящей книге.

Новейшая поэзия США имеет давние собственные традиции антологизирования, начиная с пионерской во всех отношениях антологии Д. Аллена «The New American Poetry 1945–1960» (1960), которая стала к настоящему моменту классическим компендиумом, оказавшим колоссальное влияние на следующие поколения американского нео- и постмодернизма. Некоторые поэты первого поколения Нью-Йоркской школы были включены в антологию А. Поулина и М. Уотерса «Contemporary American Poetry» (1971). В 1990-х годах вышло сразу несколько влиятельных антологий современной американской поэзии: «Postmodern American Poetry» (1994) П. Хувера; «From the Other Side of the Century. A New American Poetry, 1960–1990» (1994) Д. Мессерли; и «American Poetry Since 1950: Innovators and Outsiders» (1993) Э. Вайнбергера. Многие из «новых американских поэтов» и их последователей представлены в грандиозной двухтомной антологии всемирной авангардной поэзии «Poems for the Millenium» (1995) Дж. Ротенберга и П. Жориса. В частности, особый раздел отдан в ней «языковым поэтам».

Настоящая антология разделена на четыре части, соответствующие основным «школам» американской инновационной поэзии второй половины XX века: «Блэк-Маунтин» (или школа «Черной горы»), «Нью-Йоркская школа»,

«Сан-Францисский ренессанс» и «Языковое письмо». Как почти всегда и бывает в литературной истории, все эти наименования условны и каждое имеет свои «синонимичные» или альтернативные названия. Однако большинство участников этих движений и специалистов по ним сходятся в этих терминах как наиболее упрочившихся в недавней литературной истории. Очерки истории этих направлений, оснащенные научной литературой по ним, предваряют каждый из разделов книги. До настоящего времени ни об одном из этих движений не было полноценных академических публикаций по-русски. В этом – дополнительная новизна предлагаемого издания.

Задачей, которую ставили перед собой составители данной антологии, было представить основные направления американской поэзии с середины 1950-х годов прошлого века по настоящее время и заполнить лакуны, делая упор на наименее представленных современных американских поэтов. На поверку же задача оказалась не такой простой, так как в основных антологиях, изданных в СССР, как то в представительной антологии, составленной А. М. Зверевым «Поэзия США» (М.: Художественная литература, 1982), и в билингве, составленной другим известным литературоведом Ст. Б. Джимбиновым, «Американская поэзия в русских переводах» (М.: Радуга, 1983), поэты Нью-Йоркской школы не представлены вовсе, даже такие ныне известные поэты, как Джон Эшбери и Фрэнк О'Хара, а стихи Джеймса Скайле-

ра и Барбары Гест в представительную антологию включены впервые. Из поэтов «Черной Горы» («Блэк-Маунтин») в советских изданиях были представлены лишь Роберт Данкен и Дениза Левертов, да и то в довольно ограниченном объеме (у Левертов в 1989 году вышла небольшая книга «Избранного» в издательстве «Радуга»). При этом один из основоположников группы, или, скорее, содружества поэтов, последний ректор колледжа Блэк-Маунтин Чарльз Олсон и его ближайший сподвижник, редактор журнала «Блэк-Маунтин Ревью» Роберт Крили не были представлены вовсе. Из поэтов так называемого Берклийского и Сан-Францисского Возрождения в советские антологии традиционно включали стихи Кеннета Рексрота, но до антологии, составленной Аркадием Драгомощенко и Вадимом Месяцем («Современная американская поэзия в русских переводах», 1996), почти не было переводов стихов Джека Спайсера, а переводы стихов Робина Блейзера и Ларри Айгнера публикуются в нашей антологии едва ли не впервые.

Так сложилось, что из «новой американской поэзии» русскому читателю наиболее известно направление битников, стихи которых были представлены в указанных выше антологиях; в 2004 году выпущена солидная антология, посвященная только этому направлению («Антология поэзии битников»); был также издан ряд книг отдельных авторов-битников, включая недавно изданный новый перевод Дм. Манина поэм и стихотворений Аллена Гинзберга (2021). В си-

ду этого, а также из-за ограниченности объема было решено тексты битников в данную книгу не включать. Ассоциировавшиеся с битниками Р. Данкен и Р. Крили представлены здесь в разделе «Блэк-Маунтин» как ведущие фигуры этой школы.

Что же касается направления «Поэзия языка» («Language Poetry»), получившего известность благодаря журналу «L=A=N=G=U=A=G=E», который издавали Чарльз Бернстин и Брюс Эндрюс, а в дальнейшем журналу «Alcheringa», издававшемуся Джеромом Ротенбергом, как подробно изложено в статье одного из составителей данной антологии, то часть поэтов этого направления стали известными русскому читателю благодаря деятельности Аркадия Драгомощенко, который начиная с конца 1980-х переводил и издавал подборки из Лин Хеджинян, Барретта Уоттена, Майкла Палмера и других «языковых поэтов» (Драгомощенко также впервые перевел и опубликовал небольшую книгу стихотворений Дж. Эшбери, ставшую библиографической редкостью); Алексея Парщикова (выпустившего отдельными изданиями «SUN» М. Палмера и «Изощренность поглощения» Ч. Бернстина); и в дальнейшем Александра Скидана, опубликовавшего, в частности, книгу стихов Майкла Палмера. Ряд переводов из новейшей американской поэзии печатался на протяжении последних десятилетий в журналах «Комментарии», «Митин журнал», «Новое литературное обозрение» и «Иностранная литература». Под редакцией Александра Ула-

нова вышли также отдельные издания русских переводов Кларка Кулиджа, Розмари Уолдроп и – при соредакторстве Кирилла Азёрного – Питера Гиззи, а также небольшой сборник переводов из американских поэтов «Разница во времени: сб. пер. из соврем. амер. поэзии (по результатам работы семинара-мастерской молодых переводчиков Самар. обл. «Современная школа перевода»», Самара, 2010». В 2020 году был выпущен объемный сборник Ч. Бернстина в переводах Я. Пробштейна, а в этой антологии, наряду с более ранними, представлены уже стихи из книги «Вверх тормашками» (*Topsy – Turvy*), изданной в апреле 2021 года. Однако многие поэты «языкового движения», как, например, Х. Винер, Р. Греньер, Т. Гринуолд, Р. Армантраут, Д. Мессерли, Мей-Мей Берссенбрюгге, Н. Мэкки, Б. Перельман, К. Робинсон, Х. Маллен, представлены в настоящей антологии впервые.

За исключением важнейших для авторов оригиналов текстов, включая программные, составители отдавали предпочтение не опубликованным прежде переводам. Редакторы также стремились представить широчайший диапазон переводческих техник и подходов. Для антологии отобраны тексты почти пятидесяти переводчиков. Многие из них одновременно – практикующие поэты. По именному перечню переводчиков можно составить представление о масштабе и оптике рецепции новаторского американского письма в современной русской литературе. Этот масштаб становится

очевидным только сейчас, когда бóльшая часть существующих и переведенных специально для данного издания текстов собрана в едином антологическом формате.

Имя и фамилия переводчика (переводчиков) конкретного текста указывается в данной антологии в конце каждого текста, после его датировки. В качестве даты указывается либо дата первой публикации оригинального текста, либо дата написания (если текст был опубликован значительно позже написания или посмертно).

Редакторы-составители выражают благодарность всем, кто способствовал воплощению в жизнь идеи подобной антологии. В первую очередь – авторам и их переводчикам, любезно предоставившим свои тексты для первой либо повторной публикации. Издательству «Новое Литературное Обозрение» – за готовность к такому непростому, но насущному издательскому проекту. Отдельная благодарность тем, кто помогал в подборе и поиске текстов, переводчиков и копирайтов, – Александру Скидану, Чарльзу Бернстину, Барретту Уоттену, Лин Хеджинян, Марджори Перлофф, Джерому Ротенбергу, Ивану Соколову, Людмиле Разгулиной, Александру Уланову, Дмитрию Манину, Алексею Масалову, Сергею Елагину. Работа над составлением и редактурой была облегчена благодаря Немецкому фонду DFG (проект «Lyrik in Transition») в рамках стажировки в Трирском университете.

Владимир Фещенко, Ян Пробштейн

1. Блэк-Маунтин

Людмила Разгулина. **Поэты Блэк-Маунтин**

В 1960 году произошло знаковое литературно-историческое событие: в свет вышла антология новой американской поэзии под редакцией Дональда Аллена «The New American Poetry 1945–1960». Значимость этой антологии для поэтов Блэк-Маунтин состоит в том, что именно Аллен впервые выделил ее как школу и ввел ее в литературное пространство. Только после 1960 года стало возможным говорить о школе Блэк-Маунтин как об отдельно взятом целостном явлении. Впрочем, Аллен трактует «школу» широко: по его мнению, туда входят не только «мастера», но и их ученики, старшее и младшее поколения. Аллен включает в школу Блэк-Маунтин следующих поэтов: Чарльза Олсона, Роберта Данкена, Дениз Левертов, Роберта Крили, Пола Блэкберна, Пола Кэррола, Ларри Айгнера, Эдварда Дорна, Джонатана Уильямса и Джоэла Оппенхаймера.

Чарльз Олсон и Роберт Крили были преподавателями в колледже Блэк-Маунтин, а также создателями и главными редакторами журнала «Black Mountain Review». Именно они

составляют методологический «костяк» поэтической школы Блэк-Маунтин. Немаловажна и их тесная дружба, ведь для динамики формирования авангардистского сообщества так важно «взаимопереливание» личного и коллективного, непритязательно-повседневного и художественного, политического и эстетического. Их дружба небесконфликтна, но исключительно продуктивна и богата оттенками: по отношению друг к другу они выступают то как собратья по перу, то как учитель и ученик. При этом оба интенсивно пишут в самых разных жанрах, включая такие, как манифест, эссе, заметка, письмо. Общая сверхзадача этих высказываний – разработка эстетической программы, разграничение поля свой/чужой, «изобретение» альтернативной традиции. Активно публикуясь (преимущественно в «домашних» журналах «Origin» и «Black Mountain Review») и не менее активно обмениваясь письмами, Олсон и Крили совместно осуществляют на протяжении 1950-х годов важную миссию социализации, легитимизации новой поэзии, рефлексии и распространения новой эстетической повестки в американском литературном поле. Оба экспериментируют и со стилистикой письма: их письма содержат в себе зародыши программных трактатов и манифестов, а также часто неотличимы от стихотворений в прозе.

Вторую «пару» составляют Дениз Левертов и Роберт Данкен. Их связывали тесные (в основном по переписке) отношения ученичества и наставничества соответственно. Пись-

ма Данкена для Левертов были не только поэтической мастерской, но и в некотором смысле школой жизни и вводом в американский литературный контекст (Левертов эмигрировала в США после замужества). Как Данкен о влиянии Олсона, Левертов о влиянии на нее Данкена пишет в космологических категориях¹. Влияние вкуса и мировоззрения Данкена на Левертов было очень глубоко и исключительно – отсюда и особенная горечь разрыва в 1970-е на почве неразрешимых противоречий в свете войны во Вьетнаме, которые перестали восприниматься продуктивными для дискуссии и привели к агрессивной конфронтации обеих сторон.

Нельзя сказать, что публикация манифеста Чарльза Олсона «Проективный стих» появилась в контексте полного непонимания и отторжения предлагаемых им новаций. В сходном направлении, развивая импульсы, рожденные в творчестве молодого Паунда и У. К. Уильямса, в это же время экспериментируют поэты из Сан-Франциско и Нью-Йорка. К примеру, Аллен Гинзберг отмечал определенную «синхронность» поэтов в промежутке между 1948 и 1950 годами, когда «все начали писать в открытой форме»². Таким образом «Проективный стих» стал манифестом, не открываю-

¹ «Я думаю о письмах Данкена ко мне как о созвездии, а не как о линейной последовательности. И в этом созвездии главные звезды, несомненно, являются составляющими посланиями, благодаря которым мой разум стал острее» (*Levertov D. New and Selected Essays*. New York, 2010. P. 232).

² Allen Verbatim: Lectures on Poetry, Politics, Consciousness / Ed. by G. Ball. New York, NY, 1974. P. 163.

щим новое движение, но скорее суммирующим многообразный и все расширяющийся опыт использования свободного стиха.

Эссе «Проективный стих» выросло и вызрело в длительной переписке Чарльза Олсона с Робертом Крили. Эссе было принято к публикации в журнале «Poetry New York» незадолго до их знакомства, но в течение нескольких месяцев, по ходу их переписки, было в значительной степени переработано. Крили был очень внимательным читателем и редактором Олсона. Он представлял собой необходимое критическое зеркало, в диалоге с которым мысль Олсона обретала плоть. Крили и Олсон занимались распространением самого эссе и отдельно тезисов среди поэтов своего круга посредством обширной корреспонденции, а также посредством журналов «Origin» и «Black Mountain Review». И «Origin», и «Black Mountain Review» были тестовыми площадками потенциала «Проективного стиха» как философии художественной группы.

Открытое – иначе, проективное – поэтическое письмо тесным образом связано с письмом эссеистическим: тому и другому свойственны принципиальная незавершенность и динамизм, то и другое наследует романтической эстетике фрагмента. Пожалуй, эссеизм является характерной формой для процессуальной эстетики колледжа Блэк-Маунтин. «Проективный стих» Олсона – образцовое эссе, экспериментальное исследование возможностей словопользования по-

средством словопользования. «USE USE USE»³, – повторяет Олсон: сила поэтического слова проверяется практиками его употребления. Олсон настаивает на практичности своей методологии, на необходимости для теоретика работать «на слух» («by ear»), т. е. интуитивно, осуществлять эксперимент не только над словом, но, в каком-то смысле, над самим собой.

Проективное стихосложение, настаивает Олсон, опирается на определенную философию жизни. Проективизм – это и метод, и новая реальность, с которой имеет дело городской поэт. Этот акцент, по-видимому, вводится Олсоном, чтобы заострить противоположение себя «аграриям», Рэнсому и Тэйту, выступавшим одновременно корифеями «новой критики». Проективная установка порождает новую поэтику и новый концептуальный аппарат, что, в свою очередь, по словам Олсона, должно привести к появлению нового вида драмы и эпоса. Любопытно, что лирика, лирическое самовыражение («лирическое вмешательство индивидуально-„я“»⁴) Олсона здесь не интересует совсем. Драма как перформанс обнаруживает документальный потенциал текста.

³ В переводе А. Скидана: «ДАВАЙ ДАВАЙ ДАВАЙ применяй этот способ работы в любом стихотворении...» См.: Олсон Ч. Проективный стих / Пер. с англ. А. Скидана // НЛЮ. 2010. № 105. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/5/proektivnyj-stih.html> [по сост. на 31.01.2021]. Olson Ch. Projective Verse // Collected Prose / Ed. by D. Allen, B. Friedlander. Berkeley, Los Angeles, London, 1997. P. 240.

⁴ Олсон Ч. Проективный стих.

Текст предстает документом-партитурой голоса оратора Олсона: с помощью работы по всей странице (по всему полю), использования капитализации для отдельных слов мы потенциально можем воспроизвести речь Олсона. Эпос, эпическое отношение к реальности, по Олсону, предполагает «заземленность» в местном, локальном. Эпическое отношение к реальности в манифесте реализуется следующим образом. Эпический текст оказывается заземлен в локальном сообществе Блэк-Маунтин и уже только потом достигает размеров мира посредством распространения в переписке и в журналах в виде цитат и перепечаток (как в случае с антологией Аллена, где перепечатка «Проективного стиха» означает открытие манифеста гораздо более широкой аудитории, чем школа Блэк-Маунтин и их друзья).

Проективизм требует осознанного выбора и ответственного, внимательного следования ему. Внимание (и связанная с ним осознанность) – фундаментальная для Олсона категория, во многом роднящая его подход к поэтическому искусству с тем, что проповедовал (применительно к живописи) Йозеф Альберс, который был профессором живописи и впоследствии ректором колледжа. Внимание активизирует уже заложенную в неоформленном материале энергию, своеобразную тягу, которая определяет движение поэта в «открытом» стихотворном поле. Движение это Олсон называет «push» и противопоставляет музыкальной фразировке Паунда. При этом Олсон писал, что идея «Проективного стиха»

родилась после того, как он ознакомился с рукописью «Пизанских песен».

«Push» – процессуальная внутренняя логика формы, которая одновременно является и содержанием произведения, ждет активизации, «открытия». Первый «закон» проективизма – кинетический, или «кинетики вещи». На любом этапе существования и в любой его форме стихотворение является «зарядом высокой энергии» и «разрядом». Энергия, которая, рождаясь в поэте, затем циркулирует между ним, текстом стихотворения и читателем.

Второй «закон» (который Олсон называет также принципом) – органицистский принцип взаимообусловленности формы и содержания: «ФОРМА ЕСТЬ НЕ БОЛЕЕ ЧЕМ ПРОДОЛЖЕНИЕ СОДЕРЖАНИЯ»⁵ (эта наиболее известная и широко цитируемая фраза из «Проективного стиха» принадлежит вовсе не Олсону, а Роберту Крили и взята из их переписки⁶).

Наконец, третий принцип – процессуальности – формулируется так: «ОДНО ВОСПРИЯТИЕ ДОЛЖНО НЕМЕДЛЕННО И НЕПОСРЕДСТВЕННО ВЕСТИ К СЛЕДУЮЩЕМУ ВОСПРИЯТИЮ»⁷. И эта формулировка, кстати, тоже не принадлежит самому Олсону, она заимствована им у стар-

⁵ Олсон Ч. Проективный стих.

⁶ Разумеется, этот «принцип» не является и личным открытием Крили, поскольку восходит к романтической эстетике.

⁷ Олсон Ч. Проективный стих.

шего друга, поэта Эдварда Далберга.

Итак, в олсоновской проективной догматике два из трех ее основных пунктов сформулированы отнюдь не им самим, а другими людьми⁸. Между тем Олсон хочет быть больше чем теоретиком. Он настаивает на практической применимости своей теории и предполагает свое эссе как открытый урок поэтам, как «делать стихи» по-новому: «ПРОЕКТИВНЫЙ СТИХ дает нам урок: лишь та поэзия будет действенной, в которой поэт сумеет запечатлеть как приобретения своего слуха, так и перепады дыхания»⁹. Но как именно приобрести столь высоко ценимый навык – умение регистрировать малейшие звуки и движения дыхания? Этого Олсон не говорит. Несмотря на наставительный тон, на навязчивую эмфазу с использованием заглавных букв и не менее навязчивые повторы, а может быть, именно по причине их наличия, можно усомниться в эффективности его учительства. В сердце его урока лежит противоречие: попытки проповедовать новую поэтическую «веру», утвердить новую догматику упираются в сознание невозможности завершить формулировку, дать определение, закрыть скобки в названии, остановить внутреннее движение.

Важнейшая категория эстетики открытой формы, по Олсону, – категория участия и соучастия, которую он распространял на элементы поэтической речи (слог, строка, образ,

⁸ А графический принцип, в свою очередь, позаимствован у Паунда.

⁹ Олсон Ч. Проективный стих.

звук, смысл), на «объекты реальности» и на субъекта, создающего между ними продуктивные «напряжения». Поэт, читатель, объекты реального мира, элементы речи уравниваются в онтологическом статусе, т. е. находятся в ткани стихотворения на одном уровне. Это не означает, однако, пренебрежения творческой интенцией поэта. Сравнивая Чарльза Олсона и Джона Кейджа, можно сказать, что оба исповедуют принцип индетерминизма, делают ставку на десубъективацию произведения искусства, но при этом они занимают именно в этом пункте противоположные позиции. По Олсону, поэт последовательно контролирует каждый слог, каждую строку стихотворения. Открытая форма не означает бессистемности и хаоса, «ибо только он, пишущий, в любое мгновение может задать строке ее метрику и концовку – там, где его дыхание иссякнет»¹⁰. В этом смысле Олсон разделяет логику «старшего» поколения модернистов, он гораздо ближе к ним (ближе, может быть, чем ему самому хотелось бы думать), чем к поколению Кейджа и Роберта Раушенберга, оказавшихся во главе культурной революции 1960-х годов и прокламируемого ею постмодерна.

«Поэмы Мákсима» стали делом всей жизни Чарльза Олсона. «Поэмы Мákсима» – это попытка претворения и практического, лирического исследования концепций «объектизма» и «композиции по полю». Очевидно, что для Олсона субъект-повествователь является одним из объектов в сило-

¹⁰ Олсон Ч. Проективный стих.

вом поле стихотворения, но в то же время это своего рода «центральное сознание»¹¹, наделяемое не столько пророческим, сколько авторитетно-учительским голосом. Исследователь творчества Олсона Роберт фон Халлберг настаивал на качественном различии между этими самоопределениями поэта: в данном случае он «более учитель, чем творец или жрец... Лучшая поэзия Олсона – не экспрессия, но разъяснение и понимание»¹².

В целом «Поэмы Мákсима» – произведение, вполне сознательно наследующее романтическому эпосу Уолта Уитмена и большим поэмам XX века, таким как «Песни» Эзры Паунда и «Патерсон» Уильяма Карлоса Уильямса. Поэма объемлет множество культурных, мифических, литературных источников (и этим перекликается с опытом Паунда), но своим фокусом имеет конкретное географическое место, а именно город Глостер, штат Массачусетс (здесь очевидно сходство с поэтическим проектом Уильямса). Что отличает поэму Олсона от поэм его предшественников, так это сознательное стремление поэта обновить отношение человека к окружающему его пространству и самому себе. Принцип «композиции по полю» для Олсона – больше чем формальное новаторство, это способ для субъекта (как пишущего, так и моделируемого в акте письма) соотноситься с объемлющими его потоками природных энергий, возможность

¹¹ Термин Г. Джеймса.

¹² *Hallberg R., von. Charles Olson: The Scholar's Art. Cambridge, MA, 1978. P. 3.*

обновления и индивида, и социума.

Городок Глостер расположен на мысе Кейп-Энн, в штате Массачусетс, примерно в тридцати милях к северо-востоку от Бостона. Глостер был основан в 1623 году эмигрантами из английского Дорчестера и в девятнадцатом веке стал на непродолжительное время главным рыболовным портом в США. В Глостере Олсон родился, проводил каждое лето в детстве и вернулся туда после закрытия колледжа Блэк-Маунтин в 1957 году. Для поэта это родное место, место необходимого контакта с почвой, подлежащей пристальному исследованию в технике археологического раскопа. Раскоп предполагает «вгрызание» в слои, временные отложения, последовательное погружение в материализованную историю места. Эссе-библиография «Bibliography on America for Ed Dorn» (1955) дает наглядное изображение олсоновского метода раскопок: «Нужно копать вещь, место или человека до тех пор, пока ты сам не будешь знать об этом больше любого другого человека. Неважно, что это: колючая проволока, пеммикан, Патерсон или Айова. Исчерпай это... Выдави всё до последней капли»¹³. Далее в этом же эссе мы читаем: «ПЕРЕКЛЮЧИТЬСЯ НА ЛОКАЛЬНОЕ», что должно позволить ощутить «тесную связь между людьми как продолжениями тысячелетий, при помощи воображения растущих непосредственно из яростного проникновения во всех людей прошлого, в географические места, вещи и чьи-то поступки... на-

¹³ Olson Ch. Collected Prose. New York, NY, 1984. P. 307.

ша собственная жизнь слишком дорога для нас, чтобы серьезно опираться на литературную традицию»¹⁴. Иными словами, любая (историческая) личность есть продолжение ее эпохи, места ее пребывания и ее действий, потому целостный образ человека или исторической персоны складывается из всех этих параметров, связанных творческим воображением поэта, параметров, информация о которых добывается методом «яростного проникновения». Этот метод «яростного проникновения» в объективную реальность мыслится Олсоном как противоположность традиционным для западной культуры режимам мышления: «Нужно разоблачить заблуждение, которое доминирует во всем живом еще с V века до н. э., когда впервые возникло это несчастное сознание „истории“, которое породило „культуру“ (искусство как вкус, наследуемые формы, мистер Элиот, а точнее, мистер Паунд, прославляющий „grrrate bookes“»)»¹⁵.

Что касается субъекта, того, кто должен осуществлять «яростное проникновение» в «людей, места, вещи и поступки», то весь успех этой операции зависит полностью от его личных свойств, творческого потенциала. Свой исторический метод Олсон называет понятием Геродота «'istorin», подразумевая процесс активного, самостоятельного и лично-ответственного индивидуального познания – в противовес доверчивому принятию авторитетного знания, уже при-

¹⁴ Ibid. P. 301.

¹⁵ Olson Ch. Collected Prose. P. 301.

сутствующего в чьих-то исследованиях. История для Олсона – практика освоения пространства, осуществляемая во времени¹⁶. Как можно заметить, термины, в которых Олсон формулирует собственную поэтику, подчеркнуто демократичны. Основная ценность в ней присваивается суждению и переживанию окружающей среды каждым отдельным, «локальным» индивидуумом. Именно эта локальность переживания противопоставляется «историческому сознанию» как его представляли Т. С. Элиот и Паунд. Потому «историческими фигурами», героями Олсона становятся отдельные, вполне заурядные личности, хорошо делавшие свое ремесло, – рыбак Олсен, кораблестроитель Стивенс или сам Максим, историк и философ.

Те, кто лучше всех в своем ремесле, кто демонстрирует высший уровень мастерства, выделяются Олсоном в особую группу – тех, чьи личности как бы прорастают из осуществляемой ими работы («They are but extensions of their own careers»)¹⁷. Они и есть их профессия, их призвание; таков, например, рыболов Берк, который «был профессионалом, у него глаза как у чайки» («was that good a professional, his eyes / as a gulls are»)¹⁸. Вне зависимости от «рода» («kin»),

¹⁶ Об этом также: *Olson Ch. The Special View of History* / Ed. A. Charters. Berkeley, CA, 1970. P. 27.

¹⁷ *The Maximus Poems* / Ed. G. F. Butterick. Berkeley; Los Angeles; London, 1983. P. 31.

¹⁸ *Ibid.*

к которому принадлежат ремесленники (англичане, португальцы...), и области деятельности («concentration»), которой они себя посвятили, им необходимо проявлять «внимание и заботу». Именно на внимании индивидуумов друг к другу и заботе держится город-полис.

Развивая тему смотрения как опыта/практики локальности, Олсон вводит в текст поэмы тему картографии. В стихотворении «On first Looking out through Juan de la Cosa's Eyes» поэт утверждает: «But before La Cosa, nobody / could have / a mappemunde»¹⁹. Хуан де ла Коса был картографом Христофора Колумба. Именно де ла Коса оказался первым европейским картографом, увидевшим и запечатлевшим на глаз границы американского континента. Этим и важен он для Олсона: название стихотворения апеллирует к возможности смотреть через чужие глаза, глаза тех, кто видит лучше, «правильнее». Здесь смотрение посредством глаз Хуана де ла Косы означает обретение целостного мира при помощи картографирования. Олсон и самого себя воображает своего рода картографом, о чем свидетельствует стихотворение «Letter, May 2, 1959». Начинается оно привычным образом в том смысле, что строчки следуют горизонтально друг за другом:

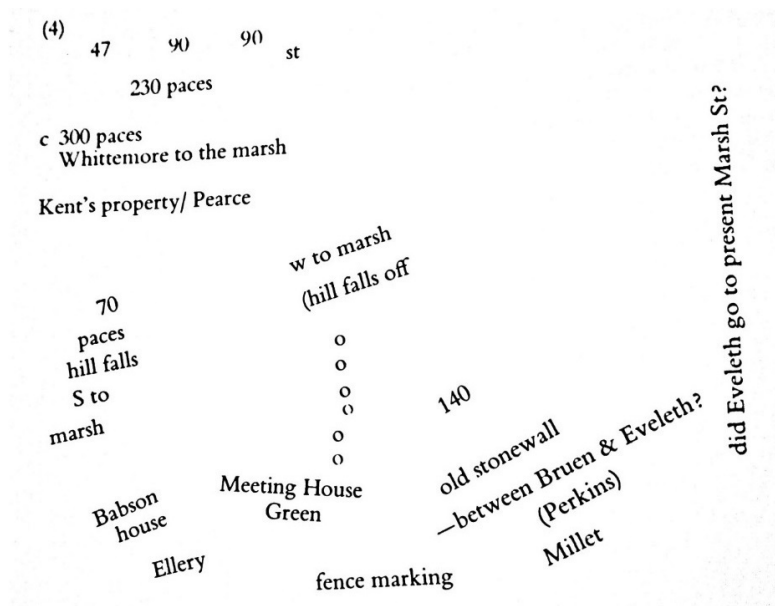
*125 paces Grove Street
fr E end of Oak Grove cemetery*

¹⁹ Ibid. P. 81.

*to major turn NW of
road*

*this line goes finally straight
fr Wallis property direct
to White (as of 1707/8)²⁰*

Однако затем текст поэмы начинает имитировать карту графически:



²⁰ Ibid. P. 150.

В качестве линий Олсон использует сами поэтические строки. Подобное графическое записывание захватывает внимание читателя иначе, чем традиционно записанный текст: предполагается, что стихотворение может служить буквальным образом географической картой реального мира, вовлекая читателя телесно, моторно-двигательно. Так и для самого поэта письмо и чтение истории сопряжено с физическим движением тела во времени и пространстве. Голос субъекта инкорпорирует все больше документальных материалов, как бы обживая разные временные пласты, коллективную историю города. Сугубо индивидуальная и коллективная история жителей города в итоге тесно переплетены и равно значительны.

Олсон подчеркивает физический, ручной аспект изготовления объектов и непосредственное восприятие природного материала и природы, из которой он происходит. В физических, телесных ремеслах и искусствах он ценит слиянность процесса и продукта. В письме к Маргерит Уайлденхайн (7 марта 1955 года) Олсон описывает ремесла языком проективной поэзии: «Объекты. Твердые тела. Речь как твердое тело. Кинетика. Движение. Честь»²¹. О какой «честь» здесь говорит Олсон? Нужно помнить о том, что «сам человек – объект, какие бы преимущества он ни числил за собой»²², и,

²¹ Harris M. E. The Arts at Black Mountain College. Cambridge, MA, 1987. P. 191.

²² Олсон Ч. Проективный стих.

будучи объектом среди объектов стихотворения, поэт творит «изнутри» материала, «подчиняясь фигурам танца»²³. Стало быть, речь идет о чести подчинения энергии, чести соблюдения границ материалов. В «Проективном стихе» фигурирует еще категория «humilitas» (смирение, покорность) как цель и смысл развития личности: «Ибо и сам человек – объект, какие бы преимущества он ни числил за собой, причем он тем скорее признает себя таковым, чем больше его преимущества, особенно тогда, когда он обретает достаточное смирение, дабы сделаться полезным»²⁴. Эта категория является общей для основных действий субъекта в «Поэмах Мákсима»: танца и работы.

И танец, и работа историка-археолога оказываются ограничены подчинением силам природы и закону материала, будь то тело танцора, или историческое событие, или глина в руке скульптора. Пределы, ограничивающие эпического поэта, оказываются во многом схожи с ограничениями, с которыми сталкиваются танцор или ремесленник. Работая с историческим материалом, Олсон имеет дело с данностью уже свершившегося. Как историк-рассказчик («'istorin»), ищущий факты, он волен интерпретировать их так или иначе, но как педагог он связан необходимостью передать правду найденного факта. Эту диалектику самовыражения и подчинения демонстрируют «Поэмы Мákсима».

²³ The Maximus Poems. P. 5.

²⁴ Олсон Ч. Проективный стих.

Олсоновская философия – это философия пространства, географического и поэтического, т. е. совместной деятельности письма. Эстетику письма он уподобляет эстетике ремесленного (ручного) труда и эстетике танца. В первой для него важно чувство природного материала, а также преемственности трудовых усилий, незаметно создающих историю. Во второй (танцевальной эстетике) важно наслаждение координированным движением. Притом координация осуществляется не на основе условных фигур-форм, а за счет «чувства партнера», координации и ориентации в пространстве. Свободный танец может исполнять и один человек, тогда его партнером является зритель. Композиция или сочинение «по полю» – это фактически танцевальная импровизация. Свой экспериментальный эпос Олсон пытается написать, базируясь на этих двух посылках. В усилиях практического труда/познания и вдумчивом наслаждении танцем создается новая социальность, социальная связь как возможность. Можно сказать, что у Я-Мáксима две ипостаси: он живет/трудится в истории и он живет/танцует в языке, в практиках речепользования.

Роберт Крили, как и Олсон, активно занимался написанием прозаических теоретических текстов, но его форма более фрагментарна, камерна, локальна, плотнее укоренена в индивидуальном опыте, – в ней отсутствует склонность к масштабному мифотворчеству, характеризующему Олсона. В эссе-манифесте «Определить» Крили пишет: «Поэзии

не требуются ни симпатия, ни даже добрая воля. В глубоком поступке коренная суть намереннее любого доброжелательства»²⁵. Его любимая форма минималистична – заметка, этюд. Малой прозе Крили присущ специфический анализ, напоминающий о том, что эстетика Блэк-Маунтин формировалась в лоне академической среды, ориентированной на поиск новых видов производства и передачи знания.

Трансмедийность – важнейший аспект творчества Крили. В его очерках о современных ему художниках-авангардистах интересны как минимум два аспекта: во-первых, то, как содержание высказывания продолжается в форме и даже проявляется в ней в первую очередь, сопротивляясь буквализации и парафразу; во-вторых, то, как художественная рефлексия обогащается за счет соотнесения, сопоставления разных медиумов (чисто визуальная выразительность, аудиальная и литературная (предполагающая использование письменно-печатного слова) то сближаются, то дистанцируются, дифференцируются).

Крили работает с формой заметки так же внимательно, как и со стихотворной формой: для него искусство – живопись и поэзия в равной мере – предполагает и поиск/выбор формы, и упорную рефлексию над ней:

Процесс определения является целью поэмы
(впрочем, это касается и прозаических миниатюр

²⁵ Крили Р. Определить / Пер. В. Кондратьева // Современная американская поэзия в русских переводах. СПб.; Нью-Йорк; Екатеринбург, 1996. С. 258.

Крили. – Л. Р.) – или же входит в его намерение, поскольку «мир достигается сообщением» <...> Средства поэзии близки, может быть, ощущавшемуся Паундом «прирастанию ассоциации»; употреблять сообразно значимости. Традиция как аспект того, что думается сейчас, – а не того, что думалось кому-то некогда. Мы работаем с тем, чем обладаем, и на этом пути все достойно внимания. Традиция изживает себя, когда становится на пути необходимого вывода; она говорит, что мы ничего не ощущаем, и настаивает на том, что другие чувствовали больше нас²⁶.

Взгляды Крили на соотношение формы и содержания в искусстве близки взглядам Джона Кейджа, что неудивительно, поскольку формировались они в одной среде, тесно взаимосвязанной внутренне. Для композитора-авангардиста, как и для поэта, форма ассоциируется с непрерывностью процесса, с «перформансом», в основе своей бесцельным, предоставляющим смыслу свободно свершаться. Форма в прозаических миниатюрах Крили требует активного соучастия читателя:

Здесь поэзия может подействовать: «Поэма – это энергия, передающаяся оттуда, где поэт ее получил (он может потерпеть всяко), и через самую поэму, и всю дорогу, читателю». Здесь производишь разлом эстетической линии или поверхностного слоя разделяемых между собой знаний.

²⁶ Крили Р. Определить. С. 258.

Ощутимая КИНЕТИКА заставляет признать силу. Сила существует и остается впредь. <...> Поэзия опровергает свой конец любым описательным актом, т. е. любым актом, отвлекающим внимание от поэмы. Наша ярость не может существовать с пользой без своих предметов, однако их описание – еще и способ их увековечить. Отсюда их смущение: ты хочешь, чтобы вещь подействовала, и все же ненавидишь ее. Описание ничего не дает и только включает в себя предмет: оно ни ненавидит, ни любит. Если все это можно сбросить со счета из-за удовлетворения, связанного только с отрицанием, с импульсом разложения, – тогда действуй по-другому и на других вещах. Здесь страны нет. Речь – это самоутверждение одного человека. «Поэтому если каждая речь имеет собственный личный характер, то порождаемая ею поэзия будет особенностью этой речи в собственной своеобразной форме»²⁷.

Как аналитика и педагогика они вызывающе нетрадиционны, но тем и характерны, конечно, для общих практик колледжа Блэк-Маунтин.

Фокус поэтического интереса Крили иной, чем у Олсона: внимание Крили направлено на интересубъект(ив)ные отношения, которые он исследует под микроскопом языковой рефлексии – как фактор самосозидания, а иногда и саморазрушения субъекта. Посвящая Роберту Крили первый том эпических «Поэм Максимуса» (1960), Чарльз Олсон

²⁷ Там же.

охарактеризовал его труднопереводимым выражением: «The Figure of Outward»²⁸. Крили для Олсона – «фигура внешнего мира» (так, очень приблизительно, можно передать смысл поэтической метафоры), собеседник одновременно далекий и близкий, воплощение самой возможности человеческого контакта, подвижности, разделения с другим языка, чувства, мысли, творческого порыва.

Крили интересуется переживание абстрактное, точнее, абстрагируемое, объективируемое словом, хотя и сохраняющее связь с конкретной ситуацией. Отсюда пристальное внимание поэта (каковое предполагается, соответственно, и в читателе) к косвенным эффектам, производимым грамматическими формами, звуковой и ритмической игрой внутри стиха. «Деликатная структура его стихотворений, забота, с которой он работает с ритмическими и звуковыми паттернами, его „моральная“ идея поэтического ремесленничества...»²⁹ – так описывает своеобразие поэтической выразительности Крили немецкий американист Хайнц Икштадт. Все это характеризует Крили скорее как «поэта языка», чья цель – не обнажение «я», но его преодоление, фокусировка на обобщенности, анонимности структур чувственно-эмоционального опыта: «Стихотворение – это крайне своеобраз-

²⁸ *Butterick G. F. A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson. Los Angeles, CA, 1978. P. 3.*

²⁹ *Ickstadt H. Aesthetic Innovation and the Democratic Principle Essays in Twentieth-Century American Poetry and Fiction. Heidelberg, 2016. P. 179.*

разный пример использования языка, и он выходит далеко за рамки фигуры пишущего человека. Любое стихотворение в своем пределе анонимно. В этом смысле можно сказать, что поэт стремится к окончательному самоуничтожению»³⁰.

Так называемая «открытая форма», главный принцип проективного модуса письма, характеризующего раннего Крили (в период ученичества у Олсона), в некотором смысле означает освобождение от какой-либо фиксированной формы как наследства традиции и упорядочивание субъекта и объекта поэтического высказывания согласно новой, проективной структуре, которая у Крили заключается в проекции внешнего мира внутрь поэтического сознания, иначе говоря – в авторефлексивности поэтических образов.

Стихотворение «I Know a Man» настойчиво сигнализирует о собственной природе метакомментария к поэтическому творчеству Крили. Процесс автовождения сродни процессу стихосложения: комплексное событие, исполненное спонтанности, которую невозможно искусственно имитировать. «Форма – это то, что случается»³¹, – говорил Крили, однако форма случается только с подготовленным сознанием поэта-ремесленника, который трудится каждый день и оттого знает, как «правильно», сообразно содержанию, формально обрамить пришедший стих. Кстати, этот культ ремесленни-

³⁰ Creeley R. Collected Essays. Berkeley, CA, 1989. P. 484.

³¹ Idem. Robert Creeley with Linda Wagner // Tales Out of School: Selected Interviews. Ann Arbor, MI, 1993. P. 155.

чества характерен не только для поэтов Блэк-Маунтин, но и для эстетики колледжа вообще. Начиная с Йозефа Альберса, преподаватели так или иначе пестовали дисциплинированную работу с материалом и серьезное отношение к своей области деятельности.

Читателю остается место как бы на соседнем сиденье автомобиля: он не управляет речевым процессом, в отличие от поэта, который его контролирует хотя бы иллюзорно; он также не знает, куда в конечном итоге приведет их дорога, и тем не менее участвует в процессе творчества наравне с поэтом и наравне с ним переживает «открытия». Поэзия Крили представляет собой попытку при помощи образов из личного опыта поэта открыть универсальную субъективную жизнь. Опыт передается посредством использования чувственных аналогий и становится понятен читателю в свете его собственного, аналогичного опыта. Местами таких обоюдных проекций оказываются речевые «общие места», абстракции, клишированные формулировки. Читательской задачей становится заполнение этих лакун собственным опытом.

«Паунд однажды сказал, что всякий раз, когда группа людей начинает общаться, что-то происходит»³², – заметил однажды Крили. Стихотворчество для него – отнюдь не «ди-

³² Creeley R. Contexts of Poetry: Interviews, 1961–1971 / Ed. D. Allen. Bolinas, CA, 1973. P. 7.

дактический процесс информирования»³³, скорее процесс и место переживания со-общности. Также Крили: «Если бы можно было как-нибудь научиться овладевать тем, как и что другой человек говорит, чтобы быть полностью знакомым с ним, — если бы можно было сказать что-то так, чтобы все полностью тебя поняли, чувствовали себя как дома, успокоенно, чувствовали себя особенными благодаря тому факту, что обращаются именно к ним [на именно их языке], это был бы невероятный язык»³⁴. Таким образом речевое «общее место» (а ведь любой может представить себя на месте пассажира в автомобиле) становится местом интимности контакта, в котором есть место элементу «незафиксированности», непроговоренности, непосредственности аффекта. Именно поэтому использование речевых клише в лирике Крили представляет увлекательную проблему.

Крили – поэт парадокса. Разместившись где-то посередине между принципиальной открытостью формы выражения исповедальных экспрессионистов и принципиальной закрытостью элиотовской формы, он предлагает читателю минималистские «этюды» (исследования) сложных эмоциональных состояний. Состояния эти исполнены спонтанности, но тщательно проработаны, освоены посредством высокосознательного словоупотребления. Исследуя на примере личных

³³ Ibid. P. 73.

³⁴ Creeley R. Some Sense of the Commonplace // Robert Creeley and the Genius of the American Common Place / Ed. T. Clark. New York, NY, 1993. P. 87.

драм межчеловеческий контакт, Крили всегда стремится к надличностному обобщению, ибо: «В определенный момент, рано или поздно, не остается почти ничего, кроме нас самих, в том месте, где нам дано быть. Сделать свое присутствие актуальной реальностью для других есть проявление не слабости, но любви»³⁵.

Роберт Данкен несколько раз посещал колледж Блэк-Маунтин (в 1938 и 1955 годах), а в 1956 году по приглашению ректора Олсона непродолжительное время преподавал поэтическое мастерство и театр. После выхода в свет манифеста Олсона о проективном стихе, несмотря на первичный прохладный прием творчества Олсона, Данкен вскоре пересмотрел свое отношение к поэту. Это эссе со временем стало осознаваться поворотным моментом в поэтическом проекте Данкена, которое в дальнейшем позволило поэту называть Олсона своим важнейшим источником влияния. О влиянии Олсона на его поэтику и о самой фигуре Олсона он рассуждает в мистических и космологических категориях («небесный охотник-великан», «всадник, мой Орион»)³⁶.

Майкл Дэвидсон указывает³⁷ на разные источники тео-

³⁵ *Idem*. Collected Essays. Berkeley, CA, 1989. P. 480.

³⁶ *Duncan R., Boughn M., Coleman V.* The H. D. Book. Berkeley, CA, 2012. P. 127.

³⁷ *Davidson M.* A Book of First Things: The Opening of the Field // Bertholf R. J., Reid I. W., Duncan R. Robert Duncan: Scales of the Marvelous. New York, 1979. P. 58.

рии поля Данкена, предшествующие знакомству поэта с Олсоном и его «Проективным стихом», например чтение поэтом Норберта Винера и его «Кибернетики» 1948 года (Олсон также читал эту работу); историка и искусствоведа Зигфрида Гидеона и его «Mechanization Takes Command» (1948) об органической структуре различных механических приспособлений; одного из основателей гештальт-психологии Вольфганга Келера и его «The Place of Value in a World of Facts» (1938). Источники Данкена не ограничивались его библиотекой и включали музыку и методы композиции Стравинского и Шёнберга, а также поэтические эксперименты Сан-Францисского Возрождения в лице Джека Спайсера, Робина Блейзера и др. Но именно поэтика Олсона для Данкена стала опытом трансформации, инициации в поэзию иного рода, буквально «разрешением» войти в поле, к которому частично отсылает сборник «The Opening of the Field» (1960).

Опыт преподавания в колледже Блэк-Маунтин лежит в основании всего педагогического метода Данкена³⁸. Его семинар (точнее, «мастерская») в Блэк-Маунтин, посвященный элементарным частицам поэзии и основным техникам работы с ними, а также лекционный курс «Ideas of the

³⁸ «Учитывая работу, которую Альберс проделал ранее в колледже Блэк-Маунтин, моя идея заключалась в преподавании студентам материала поэзии, ее составных элементов и различных способов взаимодействия с ними» (*Jarnot L. Robert Duncan, the Ambassador from Venus: A Biography*. Berkeley, CA, 2012. P. 153).

Meaning of Form», прочитанный там же, в несколько измененном виде и под новым названием «Basic Elements», вошли в магистерскую программу калифорнийского Нового Колледжа в 1980-х, где Данкен в то время преподавал.

Говоря о своей поэтике, Данкен не случайно упоминает Йозефа Альберса, ведь именно его художественный и преподавательский метод, конечно, видоизменяясь, так или иначе всё равно составляет значительную часть метода Блэк-Маунтин, не в последнюю очередь благодаря своей универсальности. Теория взаимодействия и взаимовлияния цветов и объектов в живописном поле и их совместное влияние на восприятие произведения оказалась актуальна и для поэтов Блэк-Маунтин.

Мастерская Данкена в Блэк-Маунтин была сосредоточена не столько на «элементарных частицах» поэзии и языка самих по себе, сколько на частицах как обещании целого, на возможности появления той или иной формы в конечном итоге. Педагогический метод Данкена и его рефлексия о формальных аспектах поэзии перетекали и в его непосредственную поэтическую практику этого времени (см. ранние стихи из цикла «Structure of Rime», «The Dance», «The Law I Love is Major Mover» в сборнике «The Opening of the Field» и др.).

Благодаря особенному, сложившемуся в 1950-х годах интересу колледжа Блэк-Маунтин к пространственному (и participatory) искусству, Данкену также удалось реализо-

вать себя в нем как драматургу и режиссеру. Совместно с композитором и преподавателем Блэк-Маунтин Штефаном Вольпе он работал над постановкой пьесы «Faust Foutu». На кампусе колледжа были также поставлены и две другие пьесы Данкена того времени – «Medea at Kolchis» и «The Origins of Old Son». О знаменитой атмосфере творческой кооперации и коллаборации в колледже в условиях ограниченных ресурсов Данкен отзывался как о возможности реализовать идею театрального спектакля как тотального иммерсивного и партиципаторного опыта, в котором нет пассивных наблюдателей, а все вовлечены в интенсивный обмен энергиями, находятся буквально внутри произведения и именно в этой интеракции рождается искусство: «Я мог получить шесть актеров для своего спектакля – иногда больше, поскольку многие играли несколько ролей... при этом в зале было немногим больше людей, чем задействовано в спектакле. Отсюда возникла идея занимать в спектакле абсолютно всех и тем самым играть без зрителей в привычном смысле»³⁹.

Данкен также помогал Олсону воплотить его идею «посмертного» существования колледжа в виде флюидной институции без конкретной географической привязки. После окончательного закрытия кампуса он предпринял попытку создать театральную компанию имени Блэк-Маунтин в Сан-Франциско, но проект не имел успеха.

³⁹ *Jarnot L. Robert Duncan, the Ambassador from Venus: A Biography. Berkeley, CA, 2012. P. 155.*

Вообще идея пространственности⁴⁰ произведения искусства характерна для всего творчества Данкена и отчасти связана с детским интересом Данкена к архитектуре. Кроме поля, в его поэтическом творчестве часто можно встретить и другие пространственные образы и метафоры: meadow, pasture, cave, household (вообще очень широкий концепт для Данкена), площадка для танца (как у Олсона), реальные места/здания/пространства (вроде комплекса лос-анджелесских башен Watts Towers архитектора Саймона Родиа в стихотворении «Nel Mezzo del Cammin di Nostra Vita»). Тело также для Данкена тесно связано с понятием пространства, поскольку буквально существует в нем⁴¹. Наконец, значительную часть творчества Данкена составляют поэтические циклы «Passages» (пассажи) и «The Structure of Rime» (структура, строение), указывающие на пространственный, даже архитектурный характер языка и мышления Данкена вообще. Таким образом, стихотворение для Данкена представляет собой не только поле как поверхность, но и пассаж как строение, предполагающее тотальный телесный опыт, не только опыт картографирования шагами. Задачей поэта-архитектора становится проектирование чтения

⁴⁰ См. также: Davidson I. Ideas of Space in Contemporary Poetry. Houndmills; Basingstoke; Hampshire, 2007.

⁴¹ С телом, в свою очередь, тесно связана концепция танца. В духе Олсона у Данкена поэтическое творчество часто уподобляется танцу, а размер и метр стиха определяются телесным ритмом. См., например, стихотворение «The Dance» и эссе «Poetry Before Language».

как тотального опыта.

То, чего так не хватало молодому поэту Крили, по его собственным словам, для Данкена как поэта существовало всегда: сообщество поэтов. По представлению Данкена, поэт не пишет в изоляции, его лирическое «я» не принадлежит ему одному, а является в некотором смысле общественным достоянием. Все поэты, таким образом, предстают «коллегами», которые вместе работают в общем поле Языка и Поэзии, при этом, в сущности, ничем по-настоящему не владея, кроме точки зрения. Поэтому, чтобы стать поэтом, необходимо не сотворить стих, а получить разрешение войти в общее поле Поэзии. Таким образом, поэтическое творчество, по Данкену, – не создание в привычном смысле, а открытие, участие и подчинение; а результат творчества – не объект и не продукт, а «событие в языке», мутация в ДНК Поэзии.

Дениз Левертон публиковалась в журналах «Origin» и «Black Mountain Review», вдохновлялась манифестом Олсона о проективном стихе и использовала цитаты из него в собственных программных эссе о методе органической композиции⁴², но при этом она очень скептически относилась к Ол-

⁴² Левертон также косвенно вовлеклась в коммунитарный проект «дописывания» (переписывания, уточнения, редактуры) этого программного манифеста для условной поэтической школы Блэк-Маунтин, при этом в формуле Крили «ФОРМА ЕСТЬ НЕ БОЛЕЕ ЧЕМ ПРОДОЛЖЕНИЕ СОДЕРЖАНИЯ» она заменила слово «продолжение» на «раскрытие», тем самым дополнительно подчеркнув и усилив идею нерасторжимой связи формы и содержания поэзии. См.: *Levertov D. Some Notes on Organic Form // Levertov D. The Poet in the World. New York, 1973. P. 13.*

сону как человеку и своим главным наставником и ментором называла вовсе не его, а Роберта Данкена. Что интересно, в отличие от Олсона и Крили, явно и открыто причислявших себя к традиции Паунда и Уильямса, Левертов не поляризовала свои литературные вкусы и ощущение причастности той или иной традиции. Для нее не было противоречия в том, чтобы писать в традиции Паунда и Уильямса и при этом любить не только Уильямса, но и Уоллеса Стивенса.

Многие исследователи⁴³ творчества Левертов указывают на принципиальную непохожесть (даже разрыв) «приватной» поэзии Левертов 1940-х, 1950-х, начала 1960-х годов и поэзии второй половины 1960-х и далее, характеризующейся повышенным вниманием к социальной и политической проблематике, а иногда, по словам Марджори Перлофф, откровенным «агитпропом»⁴⁴. Таким образом, творчество Левертов принято условно разделять на политическую поэзию и не-политическую, противопоставляя ее ранний этап визионерского исследования божественного присутствия в повседневности, локальности и частном опыте и более поздний период ориентированности вовне и становление Левертов как поэтессы-активистки и публичной персоны, кото-

⁴³ Например, Чарльз Алтьери. См.: *Altieri Ch. Enlarging the Temple: New Directions in American Poetry During the 1960's*. Lewisburg, PA, 1979.

⁴⁴ *Perloff M. Poetry On & Off the Page: Essays for Emergent Occasions*. Evanston, IL, 1998. P. 210.

рая якобы отринула свои хасидские⁴⁵, мистические, имманентистские корни и теперь буквально выступает на баррикадах. Собственно, переломным моментом считается увеличение американского присутствия во Вьетнамской войне на рубеже 1960-х и 1970-х годов и подъем протестного движения как реакция на внешнюю агрессию США.

При этом если обратиться к высказываниям самой Левертов, картина ее творческой биографии предстает несколько другой. В эссе «On the Edge of Darkness: What is Political Poetry» Левертов писала о желании «достичь такого осмоса личного и общественного, модуса утверждения и модуса воспевания, чтобы никто впредь не решился поделить [ее] стихи на категории»⁴⁶. Лирическое и дидактическое начала поэзии, в представлении Левертов, должны быть неразличимы, во всяком случае, ни у кого впредь не должно возникать желания разделить поэзию на категории, что самой поэтессой осознается как, «вероятно, недостижимая» мечта. Несмотря на сомнения в успехе, Левертов как в прозаических текстах, так и в поэтических, а после Вьетнама с особым усилием стремилась снять глубоко заложенные в обществе оппозиции публичного и приватного, личного и политического, лирического и дидактического.

⁴⁵ О хасидизме в жизни и творчестве Левертов, например, здесь: *Hallisey J. F. Denise Levertov's «illustrious Ancestors»: the Hassidic Influence // Melus. 1983. Vol. 9. № 4. P. 5.*

⁴⁶ *Levertov D. Light Up the Cave. New York, NY, 1981. P. 128.*

Откровенно социально-политическая поэзия Левертов после 1968 года на самом деле является органическим продолжением не только ее гражданского опыта свидетеля определенных событий, но и всего ее поэтического метода, поскольку, по ее словам, «не существует строгого разделения между т. н. политической поэзией и т. н. „приватной“ поэзией для поэта, который в любом случае работает из собственной внутренней жизни»⁴⁷. Даже до-вьетнамская поэзия Левертов проистекала из морального императива, одновременно ощущения необходимости высказаться и, условно говоря, «сдержать слово», т. е. поставить знак равенства между словами и поступками⁴⁸.

Представление о моральной ответственности поэта как «красноречивого человека», который глубоко владеет языком, а значит, должен нести ответственность за сказанное⁴⁹, в интеллектуальной биографии Левертов смешивается с имманентистским представлением о божественном присутствии в мире и априорной ценности жизни («благоговение перед жизнью» Альберта Швейцера), что приводит поэтессу к концептуализации фигуры поэта как публичной персоны, спикера от лица всех угнетенных и лишенных го-

⁴⁷ *Levertov D., Brooker J. S. Conversations with Denise Levertov. Jackson, MS, 1998. P. 31.*

⁴⁸ *Ibid. P. 30.*

⁴⁹ «Когда слова проникают глубоко в нас, они изменяют химический состав нашей души, воображения. Мы не имеем права так поступать с другими людьми, если мы не отвечаем за последствия» (*Levertov D. The Poet in the World. P. 114*).

лоса, морального компаса для управляющих государством и для них же – лакмусовой бумажкой, сигнализирующей, что что-то в стране идет не так.

Публичная фигура поэта-свидетеля и защитника в политическом смысле оформлялась и расширялась начиная со сборника «The Sorrow Dance» (1967). Важная для Левертов идея коммунитарности отразилась и на методе композиции, который стал включать голоса других, уводя ее от монологичности в сторону диалогичности. Интертекстуальность Левертов также хорошо служила ее политическим целям, позволяя изобличать и проблематизировать ложные логические ходы официального дискурса (см., например, в поэме «Staying Alive» эпизод со жвачкой («Well yes means no / so you can't have any»)) является отражением официальной позиции США по Вьетнаму («It became necessary / to destroy the town to save it»))⁵⁰. Также, конечно, включение голосов союзников-активистов в тело текста (той же поэмы «Staying Alive», например) работало на идею коммунитарности на многих уровнях, к которым мы еще вернемся.

У Левертов с идеей «благоговения перед жизнью» тесно связана идея внимания, об исключительной важности которой говорит написание этого слова с большой буквы. Внимание, таким образом, оказывается универсалией поэтического творчества для Левертов в духе данкеновских «перво-

⁵⁰ The Collected Poems of Denise Levertov / Ed. by P. A. Lacey, A. D. Dewey, E. Boland. New York, NY, 2013. P. 345.

элементов». Как любая универсалия, внимание может толковаться на разных уровнях, от религиозного и сакрального до философского, локального и материального и т. д. Важность категории внимания для Левертов роднит ее со всем проектом Блэк-Маунтин – колледжа, поэтической школы, идеи. Заметить жизнь другого – это то малое и одновременно несоизмеримо большое, что под силу каждому, не только поэту и художнику. Таким образом, «благоговение перед жизнью» лежит в основании и ее художественного метода, и ее активистской практики (включающей, в общем-то, совершенно не поэтическую проблематику войны, экологии, капитализма и империализма, системных сексизма и расизма, гонки вооружений, ядерной угрозы и т. д.). И поэтическая, и активистская практика Левертов в конечном итоге направлена на прославление жизни перед лицом смерти.

Левертов демонстрирует вариант практического применения идеи нерасторжимости публичного и приватного⁵¹. Внутренние процессы и рефлексия художника обретают определенную универсальную ценность в контексте глобальных политических и исторических процессов. Но эти обобщения всегда складываются из деталей и особенностей восприятия каждой отдельной жизни, ведь протестное движение – это сообщество людей, которое одновременно живет в контексте своего тела и своей локальной жизни, но и в кон-

⁵¹ См. лозунг «personal is political», популярный в это время благодаря движению за права женщин (Women's Liberation Movement (WLM)).

тексте государства и контексте неизбежно абстрагируемой «нации». Именно потому, что эти контексты нерасторжимо связаны и перетекают друг в друга, ситуация войны возникает, когда одна абстракция (государство) действует от лица другой абстракции (ее граждан), тогда «The War / comes home to us»⁵². Поэтому для Левертов так важно видеть (воображать) за каждой абстракцией настоящих живых людей, обращать внимание на жизнь во всей ее материальности, локальности и содержательности (в духе Олсона). Именно так, на наш взгляд, преломляется идея олсоновского проективизма в жизни и творчестве Левертов.

Таким образом, концепция поля и композиции «по всему полю» получает новое, уже политическое прочтение в конце 1960-х годов в связи с эскалацией военного конфликта во Вьетнаме и последующими массовыми протестами в США. В этот период многие поэты, в том числе Дениз Левертов, пришли к осознанию необходимости пересмотра роли поэта в публичном пространстве и в целом проблематизации художественной этики и идеи моральной ответственности⁵³ художника-творца перед лицом гуманитарной катастрофы (что для Левертов как поэтессы еврейского происхождения, пережившей Вторую мировую войну и осмысляв-

⁵² The Collected Poems of Denise Levertov. P. 365.

⁵³ См.: «Обязанность поэта: взять на себя личную и активную ответственность за свои слова, какими бы они ни были, и признать их потенциальное влияние на жизни других» (*Levertov D. The Poet in the World. P. 114*).

шей этот опыт, было важно вдвойне). Поэтические сборники Левертов рубежа 1960-х и 1970-х годов «The Sorrow Dance» (1967), «Relearning the Alphabet» (1970) и «To Stay Alive» (1971) отражают становление ее протестной лирики и реконцептуализацию олсоновского поля и открытой формы в контексте непосредственного (гражданского) действия.

Показательным в этом смысле предстает большая поэма из сборника «To Stay Alive» (1971) под названием «Staying Alive». В нем наиболее ярко продемонстрирован способ Левертов вписывать свой опыт антивоенного активизма в поэтическую ткань. Принимая во внимание остро переживаемую Левертов идею гражданской ответственности поэта, неудивительно, что основным творческим методом здесь становится апроприация и коллаж, т. е. частичное делегирование прямого высказывания другим лицам и лирическим голосам для сохранения аутентичности протеста. Поэтесса использует выдержки из своего дневника этого периода, цитаты из газет и других СМИ, антивоенные лозунги, транскрипции интервью участников протестных акций, перепечатки листовок и флаеров и т. п., тем самым создавая эффект документальности.

Хаотичное графическое оформление этой поэмы перформирует ритм добровольческой работы «в поле» («crazy rhythm of / scooping up barehanded»), сообщая стихотворным строкам воплощенную энергию коллективного действия, работы живого тела. При этом ручная работа добровольцев

представляется экологически-сознательной и полезной для самой земли работой, которая избавляет ее как от заброшенности (ненужности), так и от обезличенного капиталистического использования (см. отсылку к бульдозерам в поэме и городской джентрификационный план превратить пустырь в цивилизованную парковку). Заброшенная земля оказывается «обнаруженной» и ожидающей реализации своего энергетического потенциала в духе Олсона и Крили: «the neglected, newly recognized / humbly waiting ground, place, locus, of what could be our / New World»⁵⁴.

Левертов открывает проективное поле для политического контекста. Ее поле – это общественный парк, «People's Park» в Беркли⁵⁵ как непосредственный локус, и идея «гайд-парка» как пространства свободной критики внутренней и внешней политики государства и площадки для тренировки ораторского мастерства и для публичной персоны поэта.

Роль поэта в публичном пространстве активно обсуждалась в переписке Левертов и Данкена. Они обменивались практической информацией, связанной с поездками на различные поэтические чтения в университетах, обществах, на конференциях, фестивалях и т. д. (контакты, гонорары, иная поддержка). В этом был и элемент обоюдной психологической поддержки, поскольку практическая информация о ли-

⁵⁴ The Collected Poems of Denise Levertov. P. 364.

⁵⁵ См. об этом также в: *Voyce S. Poetic Community: Avant-garde Activism and Cold War Culture*. Toronto; Buffalo; London, 2013.

тературной индустрии в их письмах зачастую перемежалась жалобами на нее. Начиная со второй половины 1960-х их дискуссия о допустимом для поэта соотношении приватности и публичности вышла на новый уровень в связи со всё более глубоким погружением Левертов в антивоенный активизм. Реакция Данкена на столь «прямолинейное» использование поэзии для достижения неэстетических целей прошла путь от цивилизованных выражений беспокойства о том, что Левертов нерационально растрчивает свой талант и творческую энергию, до публичных гендерно окрашенных обвинений (см. интервью Данкена автору книги «Out of the Vietnam Vortex» Джеймсу Мерсманну). Пик ссоры Левертов и Данкена пришелся на 1971 год, когда у поэтессы вышла книга «To Stay Alive».

Основной протест Данкена против вьетнамской поэзии Левертов заключался в пестуемой поэтом недопустимости дешевого популизма, сведению всей потенциальной поэтической глубины языка к картонным лозунгам, направленным на возбуждение поверхностных реакций, а не на полноценное исследование конфликта. Показательными в плане отношения Данкена к войне являются более поздние стихотворения из цикла «Passages». Именно в них, по мнению Майкла Дэвидсона⁵⁶, окончательно складывается его трактовка войны во Вьетнаме в мистических и мифологических катего-

⁵⁶ Davidson M. A Cold War Correspondence: the Letters of Robert Duncan and Denise Levertov // Contemporary Literature. 2004. Vol. 45. № 3. P. 547.

риях как знака вселенского, космического разлада. Эта война для него – некое аллегорическое наказание американской нации за ее прошлые грехи («unacknowledged, unrepented crimes»), вроде геноцида индейцев и рабовладения. Стихотворение, с точки зрения Данкена, должно не призывать на баррикады или на фронт, чтобы бороться со злом, а стать пространством глубокого переживания и осмысления зла военного конфликта во всех его противоречиях.

Данкен пишет Левертов: «Роль поэта состоит не в том, чтобы противостоять злу, а в том, чтобы вообразить его: что было бы, если Шекспир выступил бы против Яго или Достоевский выступил бы против Раскольникова[?] [Г]лавное здесь то, что они создали Яго и Раскольникова»⁵⁷. Для Данкена в ситуации войны роль поэзии не должна сводиться к пустому морализаторству, и сам поэт не должен выбирать, какую сторону конфликта ему занять (ср., например, эссе Левертов «Writers Take Sides on Vietnam»). Задача поэта, особенно поэта «открытой формы», – впустить конфликт и кризис в свое произведение, перформировать войну, поскольку это фундаментальная часть мироздания и двигатель изменений. Вариантов оказывается больше, чем предложенные Левертов «революция или смерть» в поэме «Staying Alive». Задача поэта – актуализировать их.

Этот конфликт эстетского эскапизма и активизма в отно-

⁵⁷ The Letters of Robert Duncan and Denise Levertov / Ed. by R. J. Bertholf, A. Gelpi. Stanford, CA, 2004. P. 669.

шениях Данкена и Левертов так и не нашел своего разрешения, и после 1971 года их дружба и активная переписка сошли на нет. Учитывая это и смерть Олсона в 1970 году, можно сказать, что поэтическая школа Блэк-Маунтин закончилась примерно тогда же. Но метафора поля, «активированная» Олсоном в 1950 году в манифесте «Проективный стих», продолжала резонировать среди поэтов еще долгое время. Мы увидели разные контексты ее реализации даже в пределах одной поэтической школы Блэк-Маунтин: историческое и археологическое поле Олсона, языковое авторефлексивное поле Крили, визионерское поле Данкена, публичное поле Левертов. Удивительным образом фактическое разнообразие этих полей не противоречит друг другу, а сосуществует одновременно, свободно наслаиваясь и распределяясь и рассказывая тем самым историю послевоенного американского художественного сообщества, которое работало здесь и сейчас при помощи всего того, что было в данный момент под рукой, не думая о будущем, которое могло во все не наступить. Именно благодаря гибкости, демократичности и принципиальной (программной!) неопределенности метафоры поля как «интенсивной аккумуляции различных наслоений»⁵⁸, олсоновская концепция проективизма активно повлияла на множество совершенно разных поэтов, от У. К. Уильямса до современных экокфеминисток.

⁵⁸ Creeley R. Preface // *Selected Poems of Charles Olson* / Ed. by R. Creeley. Berkeley, CA, 1997. P. xvii.

Чарльз Олсон (1910–1970)

*La Préface*⁵⁹

Мертвые на *via*⁶⁰
в *vita nuova*⁶¹
преграждают путь

Пусть стенают знающие, что их нежность сродни
лошадиной.

Незнающие же пусть помолчат.

«Мне не дожить до 1-го апреля...» обрывается

«Я вешу около 80 фунтов...» черта

«Мое имя НЕТ РАСЫ» адрес

Бухенвальд, новая Альтамирская пещера

Ногтем они процарапали сцену охоты.

Положить конец войне, войти внутрь.

То был май, точная дата, 1940. Я набрал побольше
воздуха в легкие.

Он говорил, сооружая могилу палочка камни горсть

⁵⁹ Предисловие (франц.).

⁶⁰ Путь, дорога (итал.).

⁶¹ Новая жизнь (итал.).

земли.

Время пришло повторить, я говорю о членах Большого человека

он: смотри, линии! образуют многогранник.

И там, среди депортированных – череп
наверху
пирамиды.

Рождение в доме – это Одна из Палочек, женская
промежность в их средостении.

Нарисуй это так: () 1910 (

Ничего сложного. Мы – новорожденные, но цветов нет.

Документ свидетельствует, что цветов нет
и нет скобки.

Это корень, исток, он и я, два тела

Мы приложили руки к этим усопшим

Закрытая скобка гласит: мертвые погребают мертвых
и это не слишком увлекательно.

Открой, там изображение человека в дверях, его ужаса
и исчез, обезумевший, о новый Осирис, ладя Одиссея.
Он тоже положил туда тело – как те, кого он убил.

Пометь эту руку. Она уже не оружие.

Мы рождены не от погребенных, а от этих –
непогребенных – мертвых

крест из палочек, ведомые проволокой, Преисподняя

Блейка

Дитя

Воющее Дитя

1946 Александр Скидан

Зимородки

1

Одно неизменно / воля к самым измененьям

Он проснулся в своей постели одетым. Помнил
птиц, помнил одно —
как, войдя в дом, шел по комнатам
возвращая птиц в клетку, первой — зеленую,
у которой с лапой было что-то не так, синюю — после,
которая, надеялись, будет самцом

В остальном? Ну, Фернан... что-то гнусавил об Ангкор-
Ват & Альберсе.

Он ушел с вечеринки, не проронив на прощанье ни слова.
Не знаю, когда с места он поднялся, накинул пальто.
Когда его я увидел, он стоял на пороге, но это не важно;
потому что он пробирался уже вдоль стены ночи,

исчезая в расщелине каких-то развалин. Должно быть,
именно он произнес: «Зимородки!

Кого волнует
теперь
их оперенье!»

Последнее, что он сказал, было: «Пруд заилило слизию».
Вдруг,

оборвав разговоры, все уселись вокруг, наблюдая за тем,
что как бы от них ускользало, не долетало до уха; они
удивлялись,

переглядываясь с усмешкой, внимая тому, что он
повторял,

и опять повторял, не в состоянии прорваться сквозь свою
мысль:

«Пруд полон перьями зимородков какое же это было
богатство почему
экспорт опять прекращен?»

Вот тогда-то он и ушел

2

Я думал о Е на камне, о том, что Мао сказал
la lumière”

но зимородок

de l' aurore”

но зимородок на запад летел

est devant nous!⁶²”

цвет груди впитал

жар закатного солнца!

Его свойства: хрупкость лапы

(синдактилия четвертого и третьего пальцев),

клюв зазубрен, порой отчетливо выражен,

широкие, округлые крылья

радужны в переливах, хвост

не привлекает внимания.

Все же дело не в этом. Не в птицах.

Легенды суть

лишь только легенды. Безжизненный,

прозябающий в клетке,

зимородок не отведет ныне молнию,

он отнюдь не примета животворного ветра.

И, гнездясь, не уймет на семь дней

наступление вод в приход нового года.

Действительно, ему надлежит вить гнездо

в новогодних истоках, но отнюдь не на водах.

Гнездится – в конце тоннеля, прорытого в берегу

собственным телом. Где в рыбьих костях, а не в глине

⁶² свет / зари / перед нами (франц.) – строки относятся к речи Мао Цзэдуна на съезде китайской коммунистической партии в 1948 году, за год до образования КНР. Здесь и далее в данном тексте – примечания А. Т. Драгомощенко.

холодной,
шесть или восемь сияют яиц – в костях пережеванных,
которые птицы роняют из клювов.

В этих отбросах
(по мере своего накопления они образуют
чашеподобные формы) птенцы пробиваются к свету.
И по мере их роста, кормления, это гнездо
из истлевающей рыбы и экскрементов становится
зловонной, илистой массой.
Мао делает вывод:
nous devons
nous lever
et agir⁶³!

3

Когда смещается фокус внимания / вторгаются
джунгли
даже если расколоты камни –
они разрывают

Либо
вторгается
этот другой – завоеватель,

⁶³ мы должны подняться / и действовать (франц.).

и в нем мы легко себя узнаем

Однако Е

вырубленное на довременном камне

звучало не так

слышалось по-иному,

подобно тому, как в другую пору распоряжались
сокровищами

(и позже, много позднее, острый слух выдумал алый
покров)

«в зелени перьев лапы клювы глаза

чистого золота

«подобно животным

сходным с улитками,

«огромное колесо, золотое,

в фигурках неведомых четвероногих

украшенное пучками листвы

весом в 3800 унций.

«И вот, две птицы, из оперенья и пряжи, стволы

перьев из золота, лапы

из золота, две птицы опускаются на тростник

золотой, – тростник растет из двух курганов –

один расшит желтым

белым – другой.

«И с каждого тростника
семь оперенных свисают кистей.

Жрецы в этот миг
(в холщовых и черных от грязи хитонах,
от крови заскорузлые волосы
дико разметаны по плечам)
ринулись в толпы,
призывая людей к защите их же богов

А сейчас здесь повсюду война,
где прежде цвел мир,
царило нежное братство
в возделывании плодородных полей

4

Не одна смерть, но много
не собирать, но изменять, чему доказательством
обратная связь – это
закон.

Никто не войдет дважды в ту же самую реку.
Когда умирает огонь, умирает и воздух
Никому не остаться, вокруг никого

В поле зрения. Только общая матрица, мы поднимаемся
множеством. Как же быть по-иному
если мы остаемся теми же
находя сейчас наслаждение там,
где его не нашли до сих пор? Любя
противоположные вещи? восторгаясь и/или отыскивая
изъяны?

Используя другие слова, живя другими страстями
без очертаний, облика, места, плоти
такие же?

Не претерпевая изменений в других состояниях –
отнюдь не возможность

Но будем точны. Факторы заключаются
в животном и/или в машинном, факторы – это
коммуникация
и/или контроль, оба включают в себя сообщение.
Но что означает само сообщение? Сообщение есть
дискретность или же непрерывность рядов
распределения событий во времени, обладающих мерой
есть рождение воздуха, есть
рождение воды, есть
состояние между началом
и концом, между
рождением и смрадным истоком
другого гнезда

есть изменение, оно предъявляет

не более, чем себя.

А слишком цепкое понимание,
когда оно вжато в другое, слитно,
упускает все это

Ты и есть эта вещь.

II

Умерших они погребали сидящими,
камыш змея лезвие солнечный луч
И, причитая, детскую голову она окропила водой
«Чиоа-коатль! Чиоа-коатль!»
с лицом, обращенным на Запад

Там, где были найдены кости и в каждой груди
среди всего, что было достоянием каждого,
всегда находили монгольскую вошь.

Свет – с востока. Да. И мы
должны подняться и действовать.
Однако на западе, вопреки явным сумеркам
(всепокрывающая белизна), если взглянешь,
если вынести сможешь, если сможешь

достаточно

долго, сколько нужно ему, моему вожатому глядеть в
желтизну неисчерпаемой розы

так и тебе надлежит открыто смотреть сквозь белизну в
это лицо,

и, беря во внимание сухость данного места,
долгое отсутствие истинной расы

(из двух, что пришли первыми, каждый конквистадор,
один исцеленный, другой

повергал восточных кумиров, ровнял
с землей храмы, которые (оправдания)
почернели от засохшей сукровицы)

слушай

слушай, где говор запекшейся крови
древнего зова оброк

la piu saporita et migloire
che si possa truovar al mondo⁶⁴

где таится она

смотри в глаза, как пробегает она
плотью / мелом

но в тени лепестков

⁶⁴ Вкуснейшее и лучшее из того, что можно найти на земле (итал.) – цитата из Марко Поло.

в пустоте
на свет смотри, созерцай
цветок

откуда возрос

каким насилием участие купить
какого жеста стоит справедливость
что вкривь и вкось в семейном праве
что затаила
эта тишина

пейорократии препоной добродетель?!
как сон и дружество и трепет могут гнить
что там плодится если грязь законом
что пресмыкается
внизу поклоном

III

Не грек я, нема у нас преимуществ.
И никакой не римлянин:
тот мог не рисковать ничем значительным,
а красотой тем паче.

Но я веду родство, хотя бы потому

(как говорил мне брат по крови), что обязал себя –
беря в расчет свободу, – а поступи иначе,
стал бы хамом. И это истина.

Все так и происходит, пусть потери.

Я предлагаю в пояснение цитату:

si j'ai du goût, ce n'est guères
que pour la terre et les pierres⁶⁵

И вопреки несходству (дерзость океан эпоха)

Все та же истина: и если вкус мне дан
то по причине только любопытства
к растерзанному на солнце

Тебе же возвращаю твой вопрос:

найдешь ли мед / где черви обитают?

охочусь я среди камней

1949 Аркадий Драгомощенко

⁶⁵ Начало стихотворения А. Рембо «Голод» из книги «Лето в Аду». Дословно: «если и есть у меня вкус / так это к земле и камням». В переводе Н. Яковлевой (Рембо А. Стихи. М.: Наука, 1982. С. 171): «уж если что я приемлю / Так это камни и землю».

Проективный стих

**(проецирующий (перкуссивный
разомкнутый в будущее**

в противовес

НЕпроективному

(или тому, который французский критик называет «закрытым», тому, что порожден печатным станком, растиражирован в английском и американском языке сверх всякой меры и продолжает тиражироваться, несмотря на работу Паунда и Уильяма К. Уильямса:

который еще в XIX столетии вынудил Китса смотреть на него (и у Мильтона, и у Вордсворта) сквозь призму «эгоистически возвышенного»; тому самому, что и поныне, как говорится, излиня-одинокой-души-всему-свету-разности-поспеши)

Сегодня, в 1950-м, поэзия, если она хочет двигаться даль-

ше, если она хочет быть *насу́щно* необходимой, должна, я считаю, подхватить и вобрать в себя определенные закономерности и возможности дыхания — дыхания того, кто пишет, равно как и того, во что он вслушивается. (Революция слуха в 1910 году, хореический порыв, требует этого от молодых поэтов.)

Я намерен решить две задачи: во-первых, попытаться показать, что такое проективный, или ОТКРЫТЫЙ, стих, из чего он, по ходу сочинения, складывается и каким образом, в отличие от закрытого, обретает завершенность; во-вторых, высказать ряд соображений о том, какая установка по отношению к реальности порождает такого рода поэзию и как эта установка воздействует и на поэта, и на его читателя. (Она, например, вызывает изменения, выходящие за пределы технико-формальных, и изменения значительные, способные, судя по всему, привести к новой поэтике и новым идеям, из которых может возникнуть, скажем, новый вид драмы или, возможно, эпоса.)

I

Для начала — некоторые простые положения, которые усваивает тот, кто работает ПО ВСЕМУ ПОЛЮ, иначе говоря, МЕТОДОМ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ, в противовес унаследованной строке, строфе, жестко заданной форме, тому, что является «старинной» основой закры-

того стиха.

(1) *кинетика* вещи. Стихотворение – это энергия, передаваемая оттуда, где поэт ее получил (и на то есть немало причин), путем самого же стихотворения, на всем его протяжении, читателю. Хорошо. Тогда само стихотворение, в любой своей точке, должно быть зарядом высокой энергии и, в любой точке, ее разрядом. Но каким образом поэт претворяет эту энергию, каков тот процесс, посредством которого он распределяет ее по всем точкам – по крайней мере, эквивалент той энергии, что послужила ему первоначальным толчком, и вместе с тем энергии, присущей одному лишь стиху и, безусловно, отличающейся от той, которую, поскольку он здесь третий элемент, воспримет читатель?

Такова проблема, с которой в первую очередь сталкивается любой поэт, отступающий от закрытой формы. И она влечет за собой целый ряд следствий. С того момента, как поэт отваживается выйти в открытую – задействует МЕТОД ПРОСТРАНСТВЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ, – ему не остается иных путей, кроме тех, что диктует само же стихотворение. Соответственно, он должен держать ухо востро и, шаг за шагом, распознавать наличие сил, к исследованию которых мы только-только приступаем. (Этот посыл гораздо важнее, чем, например, тот, с которого так мудро призывал начинать Паунд: «музыкальная фраза», следуйте ей, а не метроному.)

(2) *принцип*, закон, очевидно довлеющий такому сочинению и, когда его соблюдают, выступающий основанием для

создания проективного стихотворения. Звучит он так: **ФОРМА ЕСТЬ НЕ БОЛЕЕ ЧЕМ ПРОДОЛЖЕНИЕ СОДЕРЖАНИЯ.** (Такова формулировка Роберта Крили, и она меня вполне устраивает, с тем возможным дополнением, что правильная форма, в любом стихотворении, есть единственно возможное продолжение имеющегося под рукой содержания.) Вот он, братцы, принцип; только и ждет, чтобы его **ПРИМЕНИТЬ.**

Теперь (3) *процесс* сочинения, посредством которого этот принцип утверждается таким образом, чтобы упорядочить и явить порождающие форму энергии. Думаю, все это можно свести в одну фразу (впервые вбитую мне в голову Эдвардом Далбергом): **ОДНО ВОСПРИЯТИЕ ДОЛЖНО НЕМЕДЛЕННО И НЕПОСРЕДСТВЕННО ВЕСТИ К СЛЕДУЮЩЕМУ ВОСПРИЯТИЮ.** И этим все сказано, в этом вся суть, во *всех* начинаниях (даже, я бы сказал, в том, как мы управляемся с повседневностью как реальностью каждодневного труда) – не рассусоливай, не зевай, справляйся с нервами, с их скоростью восприятия, с их реакциями, реакциями в долю секунды, не тормози, гражданин хороший! А если ты к тому же берешься за поэзию, **ДАВАЙ ДАВАЙ ДАВАЙ** применяй этот способ работы в любом стихотворении, во всех его точках, всегда, повсюду одно восприятие должно должно должно **МГНОВЕННО ПЕРЕХОДИТЬ В ДРУГОЕ!**

Вот он, догмат веры на скорую руку. Его оправдание, его польза – в практичности. Что приводит нас, не может не

привести, в область поэтической техники, сегодня, в 1950-м, техники создания открытого, проективного стиха.

Если я долблю, если на все лады распинаясь о дыхании, о процессе дыхания в противовес слуху, то потому, ради того, чтобы подчеркнуть ту роль, которую дыхание играет в стихе и которая (по причине, как я полагаю, удушения потенциала строки чересчур жесткой установкой на подсчет стоп) не была в должной мере ни отмечена, ни использована на практике, что непременно следует сделать, дабы вдохнуть в поэзию ее же собственную силу и отвести ей надлежащее место в современности, ныне и присно. Я полагаю, что ПРОЕКТИВНЫЙ СТИХ дает нам урок: лишь та поэзия будет действительна, в которой поэт сумеет запечатлеть как приобретения своего слуха, *так и* перепады дыхания.

Начнем с мельчайшей частицы: слога. Слог – царь и ось стихосложения, он направляет и скрепляет строки, а также более крупные формы стихотворения. По-моему, и американская, и английская поэзия, со времен поздних елизаветинцев до Эзры Паунда, утратила этот секрет, затеряла его в сладости метра и рифмы, утопила в медоточивости. (Слог – единственный ключ к пониманию первоначального успеха белого стиха и его увядания с приходом Мильтона.)

Именно посредством слогов слова сопрягаются в красоте, столь же явственно посредством этих звуковых частиц, как и посредством значения тех слов, которые они образуют. На каждом этапе, поскольку имеется выбор слов, этот выбор,

коль скоро в нем участвует человек, будет спонтанным повиновением его слуха – слогам. Отсюда, из этого мельчайшего источника речи, истекают изощренность и мастерство.

O western wynd, when wilt thou blow
And the small rain down shall rain
O Christ that my love were in my arms
And I in my bed again.

Не повредило бы, в порядке корректировки равно прозы и поэзии, как они пишутся в наши дни, если бы и рифма и метр, а в длинных словах и смысл и звучание занимали голову меньше, чем слог, если бы слогу, этому утонченному созданию, больше позволяли управлять гармонией. С нижеследующим – для тех, кто стал бы пробовать, – предостережением: отступить на шаг к этим элементарным частицам языка значит соприкоснуться с речью там, где она менее всего легкомысленна – и менее всего логична. Прислушивание к слогам должно быть настолько непрерывным и неукоснительным, взыскательность настолько предельной, чтобы острота слуха приобреталась по самой высокой – 40 часов в сутки – цене. Ибо повсюду, стоит только копнуть, слог начинает выкидывать коленца:

«Есть» восходит к арийскому корню *as* – дышать. Английское «нет» соответствует санскритскому *na*, которое может восходить к корню *na* – пропасть, погибнуть. «Быть» происходит от *bhu* – расти.

Что слог – царь и что он спонтанен, я аргументирую так: натренированный слух, слух напряженный и собранный, настолько близок разуму, что составляет с ним одно целое, вплоть до того, что у него та же скорость, что у и мысли...

эту близость можно выразить и по-другому: разум – родной брат ушной раковине, своей сестре, а стало быть, по причине того, что они настолько близки, разум – это смешительная сила инцеста, убыстряющая – и обостряющая – процесс...

и от соития разума и слуха рождается слог.

Но слог – лишь первое дитя поэтического кровосмешения (как и у египтян, оно дает рождение близнецам!). Второе дитя – СТРОКА. И вместе эти двое, слог и строка, создают стихотворение, творят то, что подобает окрестить Вседержителем, «Единым Умом». Строку же на свет выталкивает (клянусь!) дыхание, дыхание пишущего, в тот самый момент, когда он пишет, а значит, именно здесь и заявляет о себе каждодневный труд, РАБОТА, ибо только он, пишущий, в любое мгновение может задать строке ее метрику и концовку – там, где его дыхание иссякнет.

Беда, на мой взгляд, большинства произведений, с момента отклонения от традиционных строк и строфики и от таких вершин, как чосеровский «Троил» или шекспировский «Лир», в том, что современные работники проявляют лень КАК РАЗ ЗДЕСЬ, ГДЕ РОЖДАЕТСЯ СТРОКА.

Скажу по-простому. Две половины суть:

ГОЛОВА, через УХО, к СЛОГУ

СЕРДЦЕ, через ДЫХАНИЕ, к СТРОКЕ

В чем тут загвоздка? да в том, что в первой половине пропозиции, идя на приступ, рвешь удила; а во второй тебя уже ждет сюрприз – СТРОКА, иными словами, дитя, нуждающееся, по мере создания стихотворения, в заботе и внимании, ведь именно здесь, в строке, неотступно происходит формирование и отделка.

Я догматически стою на том, что ум проявляется в слоге. Здесь, будь то проза или поэзия, интеллект исполняет свой танец. Возьмите лучших мастеров: где же еще проявить себя голове, как не здесь, в стремительных извержениях слогов? как не узнать ум по его делам? Верно, изреченное мастером выхвачено им из Хаоса: все мысли, на какие способны люди, умещаются на обратной стороне почтовой марки. Так разве не ИГРЫ ума мы ищем, разве не она свидетельствует о самом факте его присутствия?

А токовище для танца? Конечно же, СТРОКА! И когда строка выходит вялой, безжизненной, разве это не сердце лениво? разве не из-за него вдруг сбоят сравнения, эпитеты и проч., что и наводит на нас скуку?

А ведь есть целая стая риторических приемов, которые

надо заново взять на мушку, теперь, когда мы прицеливаемся строкой. Сравнение – лишь одна из птиц, что с легкостью падает раньше других. Вообще за описательными функциями в проективном стихе нужен глаз да глаз – из-за их легкодоступности, а значит, и оттока через них энергии, которую обеспечивает стихотворению пространственная композиция. *Любая* слабость отвлекает внимание, а оно первостепенно, от текущей работы, от *напора* вот этой выводимой рукой строки в этот самый момент, под бдительным оком читателя, когда он читает. Подобно общей идее в прозе, любого рода наблюдение, строго говоря, лишь предваряет создание стихотворения, и если уж пускать его в ход, то надо изловчиться вводить, вставлять его таким образом, чтобы оно ни на миг не стопорило перетекание энергии из содержания в форму.

Так вырисовывается целая совокупность новых проблем. (Фактически мы сейчас входим в пространную область стихотворения как целого, в открытое пространство, ПОЛЕ, если угодно, где все слоги, строки и их взаимоотношения должны быть точно выверены.) В конечном счете все упирается в ВЕЩИ: что они собой представляют, что они представляют собой внутри стихотворения, как они там оказались, а если оказались, то как ими пользоваться. Во второй части я подойду к этому вопросу с другой стороны, а пока позвольте мне заметить, что каждый элемент в открытом стихотворении (слог, строку, а также образ, звучание, смысл)

следует воспринимать как причастный кинетике стихотворения, с той же неколебимостью, с какой мы привыкли воспринимать предметы так называемого реального мира; и что эти элементы нужно рассматривать как создающие внутреннее напряжение стихотворения, с той же безусловностью, с какой предметы внешнего мира создают то, что мы опознаем как реальный мир.

С предметами, которые возникают в каждый конкретный момент сочинения (или, скажем так, распознавания), можно, следует, необходимо обращаться в точности так, как они того требуют в момент своего появления, а не исходя из каких-либо внеположных стихотворению идей или предубеждений; нужно управляться с ними как с последовательностью предметов в поле таким образом, чтобы последовательность напряжений (каковыми они также являются) можно было бы *удерживать* – причем удерживать строго в границах содержания и контекста стихотворения, пробивающегося, через них и через поэта, к бытию.

Поскольку дыхание втягивает *всю* речевую силу языка обратно (стихотворение – это «уплотненная» речь, и в этом тайна стихотворной энергии), поскольку стихотворение, теперь, благодаря речи, обладает плотностью сжатой пружины, отныне все в нем можно воспринимать как твердые тела, предметы, вещи; и даже настаивая на принципиальном отличии поэтической реальности от обыденной, разбросанной и размазанной, все же любому из элементов стихотворе-

ния дозволена свободная игра его энергии и отпущена – если композиция выстроена со знанием дела, – как и предметам реального мира, своя мера хаоса.

А это немедленно – бац! – настраивает нас против глагольных времен, более того, против синтаксиса, более того, против грамматики вообще, вернее, против грамматики, какой мы ее унаследовали. Нельзя ли, не должно ли и глагольными временами распорядиться по-новому, дабы время, этот второй из всесильных абсолютов, можно было сжать, подобно пространственным напряжениям стихотворения, до мгновенных воздействий стихотворения на читателя? Готов утверждать, что и здесь необходимо послушание, подчинение ЗАКОНУ СТРОКИ, создаваемому проективным стихом, и что правила, навязанные синтаксису логикой, нужно ломать с той же безмятежностью, с какой ломают окостеневшие стопы традиционной строки. Однако анализ того, как далеко новый поэт может зайти, раздвигая рамки тех самых правил, что обуславливают языковую коммуникацию, слишком неподъемен для этих заметок, цель которых – надеюсь, это понятно – только дать всему делу первотолчок.

Добавлю лишь следующее. Мой опыт подсказывает, что при сочинении методом пространственной композиции *все* части речи внезапно обретают первозданную свежесть как для сонорного, так и для перкуссивного использования, выскакивают под стать неведомым, безымянным стручкам на грядке, когда по весне ее возделываешь. Теперь возьмем

Харта Крейна. Что меня в нем поражает, так это исключительность его тяги к именительному падежу, настойчивость, с какой он обрабатывает этот единственный свежий участок, попытка вернуться к слову как имени. (Если логос – это слово как мысль, то что такое слово как имя существительное, как «передай-ка это», как просил, бывало, на камбузе Ньюман Ши, «перекинь-ка кливер на кетчуп, паря».) Но Крейну недостает того, по поводу чего тысячу раз прав Феноллоза, синтаксиса, высказывания как первейшего природного акта, как молнии, как стремительного перехода энергии от субъекта к объекту, в данном случае – от Харта ко мне, во всех случаях – от меня к тебе: ГЛАГОЛА, между двух существительных. Не упускает ли Харт, из-за такой изолированной тяги, преимущества, не промахивается ли он мимо целого фронта слогов, строк, мимо поля, наконец, и что в результате происходит с языком, да и со стихотворением?

А сейчас я возвращаю вас в Лондон, к началу, к слогу, дабы прерваться и вкусить его радостей:

If music be the food of love, play on,
give me excess of it, that, surfeiting,
the appetite may sicken, and so die.
That strain again. It had a dying fall,
o, it came over my ear like the sweet sound
that breathes upon a bank of violets,
stealing and giving odour.

Любовь питают музыкой; играйте
Щедрей, сверх меры, чтобы, в пресыщенье,
Желание, устав, изнемогло.
Еще раз тот напев! Тот, замиравший.
Ах, он ласкал мне слух, как сладкий звук,
Который, вея над грядой фиалок,
Крадет и дарит волны аромата.

(Пер. М. Лозинского)

Ущерб нам нанесли рукопись, печать, отдаление стиха от своего производящего и воспроизводящего устройства – голоса, постепенное, шаг за шагом, удаление от места его истока и пункта назначения. Ибо дыхание несет в себе двойной смысл, который в латинском языке до сих пор не утрачен.

Ирония в том, что техника приносит и кой-какую выгоду, которая еще не была должным образом отмечена и использована, но которая непосредственно подводит к проективному стиху и его следствиям. Я имею в виду преимущество пишущей машинки, способной, благодаря своей жесткости и четкости интервалов, точно обозначать перепады и задержки дыхания, даже зависания отдельных слогов, даже наложение одних частей фразы на другие, буде таково намерение автора. Впервые у поэта есть нотный стан и тактовая черта, которые были у музыканта. Он впервые может, без оглядки на условности рифмы и метра, записать процесс вслушивания в свою же речь и уже одним этим подсказать читателю, каким образом тому – тихо или еще как-то – следует произ-

носить стихотворение.

Пришло время собирать плоды экспериментов Каммингса, Паунда, Уильямса, каждый из которых на свой лад использовал пишущую машинку как нотную линейку для своего сочинения, как партитуру для его озвучивания. Дело за малым – установить правила пространственной композиции для нас самих, чтобы открытый стих вошел в жизнь на тех же формальных основаниях, что и закрытый, со всеми его традиционными преимуществами.

Если современный поэт оставляет пробел длинной с предшествующее ему предложение, он имеет в виду, что этот промежуток нужно удерживать при помощи дыхания равный отрезок времени. Если он обрывает слово или слог в конце строки (таково по большей части нововведение Каммингса), он имеет в виду, что должно пройти столько времени, сколько нужно глазу – не дольше ресничного взмаха, – чтобы подхватить следующую строку. Если он хочет, чтобы пауза была настолько легкой, что едва-едва разделяла бы слова, но при этом не хочет запятую – каковая прерывает скорее смысл, чем звучание строки, – следуйте ему, когда он использует знак, который у пишущей машинки всегда под рукой:

Одно неизменно / воля к самим изменениям

Идите по его стопам, когда он пользуется преимуществами

ми ограничителя поля, имеющегося у машинки, чтобы по-разному располагать строки:

Он ск-л:

мечтать не составляет труда

думать легко

браться за дело куда сложнее

но братья за дело после того, как дашь себе труд
подумать, вот!

что сложнее всего.

Каждая из этих строк толкает и смысл и дыхание вперед, а затем — назад, без продвижения или какого-либо развития, внеположного единице времени в пределах одной идеи.

Многое еще предстоит сказать, чтобы эти правила получили признание, особенно же чтобы революция, из которой они возникли, настолько продвинулась вперед, что открытые произведения подспеют из печати как раз вовремя, чтобы противостоять реакции, сегодня еще только поднимающей голову, вернуть поэзию к унаследованным формам каденции и рифмы. Но здесь, выделяя пишущую машинку как персональное устройство, мгновенно запечатлевающее работу поэта, я хочу подчеркнуть уже проективную природу стиха, как его практикуют последователи Паунда и Уильямса. Они уже сочиняют так, как если бы стих предполагал чтение, которое подсказывает способ его написания, как если бы не глаз, а

слух задавал ему размер, как если бы паузы и перепады при его сочинении можно было зафиксировать с таким тщанием, чтобы они в точности совпадали с интервалами его записи. Ибо слух, на который когда-то возлагалось бремя запоминания, дабы вдохнуть в него жизнь (рифма и регулярный ритм служили ему подспорьем и попросту доживали свой век в печатном виде, когда устная необходимость в них отпала), теперь, когда у поэта есть свои средства, вновь может стать порогом проективного стиха.

II

Что приводит нас к тому, что я обещал, – вызываемой проективным стихом качественно новой установке по отношению к реальности, равно как и новой установке по отношению к реальности самого стиха. У Гомера, Еврипида или Дзэами все дело в масштабности содержания, в отличие от тех, кого я бы назвал более «литературными» мастерами. С того момента, как за актом стихосложения признано стремление к проективной открытости, содержание не может не измениться – и оно изменится. Если альфа и омега стиха – дыхание, голос в самом широком смысле, преобразуется и сама материя стиха. Должна преобразоваться. И начинается все с самого сочинителя. Меняется даже протяженность его строки, не говоря об изменении замысла, материала, к которому он будет обращаться, объема, в каком он предполагает

этим материалом воспользоваться. Что до меня, я бы сформулировал это различие с помощью материального образа. Не случайно и Паунд, и Уильямс, каждый на свой лад, примыкали к течению так называемого «объективизма». Но тогда это слово употреблялось, как я понимаю, в контексте по своему необходимой полемики с «субъективизмом». Сейчас заниматься этим последним слишком поздно. Он с блеском довел себя до смерти, хотя все мы соучастники его агонии. Мне представляется, что в наши дни вместо «объективизма» правильнее использовать термин «предметность», обозначающий такой тип отношения человека к опыту, когда поэт может провозгласить необходимость той либо иной строки – либо всего произведения – стать как дерево, таким же первозданным, как дерево, когда оно выходит из рук природы, и такой же добротной выделки, как дерево, к которому приложил свои руки человек. Предметность – это избавление от лирического вмешательства индивидуального «я», «субъекта» и его души, этой своеобразной презумпции, благодаря которой западный человек умудрился вклинить между самим собой как творением природы (с известными предписаниями, требующими выполнения) и теми творениями природы, которые мы можем, не унижая, назвать объектами. Ибо и сам человек – объект, какие бы преимущества он ни числил за собой, причем он тем скорее признает себя таковым, чем больше его преимущества, особенно тогда, когда он обретает достаточное смирение, дабы сделаться по-

лезным.

Вот что отсюда вытекает: полезность человека – для себя, а стало быть, для других – кроется в том, каким образом он понимает свою связь с природой, с той силой, которой он обязан своим кратким, как ни крути, существованием. Если он разбрасывается, ему мало что останется воспевать, кроме самого себя, и он будет это делать – таковы парадоксальные уловки природы – прибегая к заимствованным, искусственным формам. Но если он пребывает внутри себя, если удерживается в границах своей природы как причастный превосходящей его силе, он обретает способность слышать, и его вслушивание – в себя и через себя – откроет ему тайны, которыми владеют предметы. И тогда, в силу обратного закона, его поэтические формы обретут самобытность. Именно в этом смысле проективный акт, каковой есть действие художника в необъятном мире предметов, приводит к масштабу, превосходящему человеческий. Ибо проблема человека, с того момента, как он принимает речь во всей ее полноте, – наделить свое произведение серьезностью, достаточной для того, чтобы рукотворная вещь смогла занять подобающее место рядом с творениями природы. Это нелегко. Природа творит из благоговения, даже когда уничтожает (биологические виды погибают безвозвратно). Но именно дыхание отличает человека как живое существо. Звук – это та сфера, границы которой он раздвинул. Язык – его величайшее деяние. И когда поэт опирается на них, укорененных

в нем самом (в его физиологии, если угодно, пропитанной, однако же, жизнью), тогда, если он решается говорить, исходя из этих корней, он действует в той области, где природа предоставляет ему размах, проективный размах.

Проективным размахом обладают «Троянки» Еврипида, ибо способны выдержать, не правда ли, как и сами действующие лица, сравнение с Эгейским морем – и ни Андромаху, ни морскую пучину это не умаляет. С менее «героической», но такой же «естественной» серьезностью Дзэами заставляет рыбака и небесную деву держаться в «Хагоромо». А Гомер – это до такой степени неисследованное клише, что я не думаю, что должен разжевывать, с каким размахом Навсикая с подругами стирает белье.

Готов утверждать, что такие произведения – а использую я их просто потому, что равные им еще только предстоит создать, – не могли быть порождением людей, не сознающих всей важности человеческого голоса для стиха, не принимающих в расчет то, откуда приходит строка у того, кто пишет. Не случайно и то, что под конец изложения мне пришлось обратиться за примерами к двум драматургам и эпическому поэту. Ибо рискну предположить, что, если в проективном стихе упражняться достаточно долго, с должным усердием направляя его по тому пути, который он, как я полагаю, указывает, поэзия вновь сможет охватить куда более обширный материал, чем тот, который она несла в нашем языке со времен елизаветинцев. Но через эпохи не перепрыг-

нешь. Мы лишь в самом начале пути, и если я убежден, что в «Cantos»⁶⁶ Паунда больше «драматического», чем в пьесах господина Элиота, то не потому, что считаю, будто они решили все проблемы, а потому, что их метод стихосложения указывает на способ, каким однажды проблема более масштабного содержания и более крупных форм может быть решена. На самом деле Элиот служит как раз доказательством современной опасности версификаторства, «слишком легкого» следования готовым формам. Без сомнения, элиотовская строка, например, начиная с «Пруфрока», обладает речевой силой, «драматична» и фактически является одной из самых выдающихся строк со времен Драйдена. Подозреваю, она ведет свое происхождение прямоком от Браунинга, как и многие ранние вещи Паунда. В любом случае элиотовская строка явно восходит к елизаветинцам, особенно в том, что касается монолога. И все же кавалер ордена «За заслуги» Элиот *не* проективен. Можно даже привести доводы в пользу того (и я говорю это с осторожностью, как все, что говорил о непроективном стихе, хорошенько взвесив, насколько каждый из нас должен по-своему избавляться и насколько каждый из нас в этом отношении обязан ему, и будет оставаться обязан, в той мере, в какой оба стиха развиваются параллельно), и все же можно привести доводы, что именно по причине того, что Элиот остался в границах непроективного

⁶⁶ «Кантос» – эпическое произведение Эзры Паунда, оказавшее влияние на Олсона, Данкена, на американскую поэзию в целом.

стиха, он потерпел неудачу как драматург; что его опора – один ум и только, к тому же схоластический ум (а не высший *intelletto*⁶⁷, не ограниченный очевидностями); и что в своем вслушивании он остался там, где ухо и ум, пойдя лишь, отталкиваясь от своего тонкого слуха, вовне, наружу, а не, как я говорю, сделает проективный поэт, в рабочие глубины своего горла – в то место, где рождается дыхание, откуда оно берет начало, откуда должна явиться драма и где одновременно исток всякого действия.

1950 Александр Скидан

Заход луны, Глостер, 1 декабря 1957, 1 ч. 58 мин

Прощай красная луна
В этом свете которым ты затопила
запад Пролива я всегда буду
видеть Мать

После 47 лет в этот месяц
в понедельник в 9 утра
ты заходишь я восхожу надеюсь
как свободное существо возможно
в чем-то под стать тебе Нет

⁶⁷ Интеллект (*итал.*)

не страдания ты вынесла на свет
засеяла меня к Восходу
Мать дальняя моя
будь проклят Господи будь проклят я мое
непониманье тебя

теперь я могу умереть я только что начал жить

1957 Александр Скидан

Песни Мákсима

Песнь 1

цветные изображения
всевозможной жратвы: грязные
открытки по почте
И слова, слова, слова
изо всех щелей
Не осталось ни глаз, ни ушей
чтобы заниматься своим прямым делом (всё

захвачено, присвоено, осквернено, все органы чувств

включая разум, который бьется над тем, что есть
И то другое чувство

призванное нести и распоследнему пропащему, или
любому из нас, пропащих,
утешение (умаслены
утихомирены даже трамваи

пение

Песнь 2

всё
извращено
И меня спрашивают – я спрашиваю самого себя (я тоже
по уши в этом дерьме) куда
податься, что нам делать
когда общественный транспорт и тот
разливается в трелях?
как можем мы куда-то пойти,
хотя бы на другой конец города
как сбежать отсюда (тела
и те зарыты
в неглубоких могилах?

Песнь 3

Этим утром под мелкий снежок
я подсчитываю блага – протечку в кране,
превращающую раковину в часы, капля
о каплю так же сладкозвучно
как «Сет Томас»
на старой кухне
мой отец стоял в подштанниках и подводил стрелки (он
всегда
забывал про тридцатое число, вот и я не хочу помнить
об арендной оплате
дом в эти дни
словно бы принадлежит кому-то другому,
в первую очередь
«Конголеуму»

Или взять сантехнику,
когда она не работает, вот это по мне, в ход шли даже
канцелярские скрепки
а еще бечева, чтобы подвязать бачок И смывал
вручную
Но что машина не заводится, что ни один вид транспорта
не трогается с места
без этой трескотни, от которой я б избавил свой слух,
этого музыкального рэкета
собственничества...

Дыры
в моих башмаках, и ладно, с шириной
нараспашку, в
обносах, благодать

послано еще одно испытанье

«Посреди изобилия, иди
как можно ближе к
нагим

Перед лицом благоденствия,
Отлей
Во времена добродетели,
давай, поливай
бей, круши их, иди как
(как можно ближе

вразнос

На земле изобилия,
Ничего с ней общего не имея
встань на путь
малых сих,
включая
обе ноги, иди
наперекор, иди

пой

Песнь 4

Я знаю дом из глины и лозы
Я знаю платье на живую нитку

(видел как ветер
надувает ткань
вдоль ее тела
от лодыжки
так!
то была Ника

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.