



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-51-65><https://elibrary.ru/SLZHPF>

УДК 821.111

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Ян ПРОБШТЕЙН

## ВЛИЯНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА ВТОРОЙ АМЕРИКАНСКИЙ АВАНГАРД И НЬЮ-ЙОРКСКУЮ ШКОЛУ\*

**Аннотация:** В работе говорится о влиянии европейской и русской литературы на Второй американский авангард, как о том пишет Дэвид Леман [Lehman 1999: 24–25], и Нью-Йоркскую школу, как назвал содружество поэтов директор нью-йоркской художественной галереи Тибора де Наги Джон Майерс по аналогии с художниками Нью-Йоркской школы живописи, объединившимися вокруг галереи. Основное внимание в работе уделено творчеству поэтов первого поколения Нью-Йоркской школы поэзии: Джону Эшбери (1927–2017), Кеннету Коху (1925–2002), Фрэнку О'Харе (1926–1966), Джеймсу Скайлеру (1923–1991), редактировавшему первый и последний номера журнала *Locus Solus*, который издавала «четверка». Поэзию их отличали неожиданные сравнения и противопоставления, коллажи и псевдопереводы. Поначалу они отталкивались от поэзии авангарда предыдущего поколения, в особенности Аполлинера, кубистов, сюрреалистов, но значительным было и влияние русской литературы и культуры. Джон Эшбери, удостоенный удостоен премии (1956) за лучшую дебютную книгу серии «Молодые Йельские поэты», многим обязан творчеству Бориса Пастернака 1922 г. В творчестве Фрэнка О'Хары есть аллюзии не только на стихи особенно любимого им В. Маяковского, но и на творчество С.В. Рахманинова. О'Хара разработал синкретическую и синтетическую форму стиха, объединяя звук, цвет, музыку, живопись. В текстах Кеннета Коха ощущается влияние Маяковского, Хлебникова, В. Шкловского.

**Ключевые слова:** американская поэзия, русская литература, аллюзия, авангард, модернизм, сюрреализм, кубизм, коллаж, синкретизм, синтетизм, Нью-Йоркская школа поэзии, Дж. Эшбери.

**Информация об авторе:** Ян Эмильевич Пробштейн, PhD, профессор, Туро-Колледж, 50 Уэст 47-я Стрит, 12-й эт., NY 10036 г. Нью-Йорк, США. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0843-5087>. E-mail: [ian.probstein@touro.edu](mailto:ian.probstein@touro.edu).

**Для цитирования:** Пробштейн Я.Э. Влияние европейской и русской литературы на Второй американский авангард и Нью-Йоркскую школу // Литература двух Америк. 2022. № 12. С. 51–65. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-51-65>.

\* В основу статьи положены публикации: Пробштейн Я. Джон Эшбери и Нью-Йоркская школа // Гефтер: интернет-журнал. 17.01.2018. <http://gefeter.ru/archive/23741>; Пробштейн Я. Эскиз на ветру: Джон Эшбери // Arcada-Arch: [блог]. 03.09.2017. [http://arcada-nourjahad.blogspot.com/2017/09/blog-post\\_3.html](http://arcada-nourjahad.blogspot.com/2017/09/blog-post_3.html); Пробштейн Я. Стихи Кеннета Коха (1925–2002) // nourjahad: [блог]. 17.10.2020. <https://nourjahad.livejournal.com/114987.html>.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-51-65><https://elibrary.ru/SLZHFP>

UDC 821.111

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Ian PROBSTEIN

## EUROPEAN AND RUSSIAN LITERATURE AND THE POETS OF THE SECOND AMERICAN AVANT-GUARD / THE NEW YORK SCHOOL\*

**Abstract:** The article explores the influence of European and Russian Literature on the poets of the Second American Avant-Gard and The New York School, as was coined by John Myers, the artistic director of the Tibor de Nagy Gallery, as David Lehman stated in *The Last Avant-Garde. The Making of New York School of Poets* [Lehman 1999: 24–25]. The paper mainly focuses on the work of the first generation of the New York School: John Ashbery (1927–2017), Frank O’Hara (1926–1966), Kenneth Koch (1925–2002), and James Schuyler (1923–1991), who edited the first and the last issues of the literary magazine *Locus Solus*, published by the “quartet” of the aforementioned poets. Their poetry was marked by unexpected comparisons and juxtapositions, collages and pseudotranslations. At first, they drew heavily on Apollinaire, cubists, surrealists, but each of the original four developed his unique style. Alongside Apollinaire and French Surrealists, the works of Mayakovsky and Pasternak were central to the New York School poets. For example, the very title of Ashbery’s book *Some Trees* was an allusion to Boris Pasternak’s 1922 manifesto “Some Statements,” which was (mis)translated into English as “Some Trees.” In Frank O’Hara’s poems there are allusions not only to his beloved Mayakovsky but, most importantly, to Rachmaninoff and other composers. O’Hara developed syncretic and synthetic poetry, combining sound, color, music, and painting, as in his poem “On Rachmaninoff’s Birthday.” In Kenneth Koch’s poems there are allusions to Victor Shklovsky’s *Third Factory* and in Koch’s later long poem *Possible World* (2002), we can trace both Mayakovsky’s and Khlebnikov’s influence.

**Keywords:** American poetry, Russian literature, The New York school of poets, John Ashbery, allusions, Avant-Garde, Modernism, Surrealism, Cubism, collage, syncretism, synthetism.

**Information about the author:** Ian Probstein, PhD, Professor of language and literature, Touro College, 50 West 47<sup>th</sup> Street, 12<sup>th</sup> Fl., NY 10036 New York, USA. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0843-5087>. E-mail: [ian.probstein@touro.edu](mailto:ian.probstein@touro.edu).

**For citation:** Probstein, Ian. “European and Russian Literature and the Poets of the Second American Avant-Guard / The New York School.” *Literature of the Americas*, no. 12 (2022): 51–65. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-51-65>.

\* The article is based on the following publications: Ian Probstein, “Dzhon Eshberi i N’iu-Iorkskaia shkola” [“John Ashbery and The New York School”], *Gefter: Internet Journal*, January 17, 2018, <http://gefeter.ru/archive/23741>; Ian Probstein, “Eskiz na vetru: Dzhon Eshberi” [“Sketch in the Wind: John Ashbery”], *Arcada-Arch* (blog), September 3, 2017, [http://arcada-nourjahad.blogspot.com/2017/09/blog-post\\_3.html](http://arcada-nourjahad.blogspot.com/2017/09/blog-post_3.html); Ian Probstein, “Stikhi Kenneta Kokha (1925–2002)” [“Kenneth Koch’s Poems, 1925–2002”], *Nourjahad*, LiveJournal, October 17, 2020, <https://nourjahad.livejournal.com/114987.html>.

В данной работе я хотел бы подробнее остановиться на Втором американском авангарде, а именно на европейских и в особенности русских влияниях на поэтов Нью-Йоркской школы.

Как писал Дэвид Лиман в книге «Последний авангард. Возникновение Нью-Йоркской школы поэзии» [Lehman 1999: 24–25], название «Нью-Йоркская школа» придумал Джон Майерс по аналогии с Нью-Йоркской школой живописи, и связано оно было с содружеством поэтов и художников, ярко проявивших себя в конце 1950–1960-х: Кеннет Кох (1925–2002); Фрэнк О'Хара (1926–1966) — едва ли не самый яркий из четверки в те годы, прирожденный лидер, безвременно погибший поэт, музыкант, искусствовед, куратор музея Современного искусства в Нью-Йорке (его сбил грузовик, когда он отдыхал в Нантакете, штат Массачусетс); сам Эшбери, который, по мнению О'Хары и других друзей, был поэт *par excellence*; Джеймс Скайлер (1923–1991), удостоенный Пулитцеровской премии, редактор первого и последнего номера журнала *Locus Solus*, который издавала «четверка»; Барбара Гест (1920–2006), а затем и примкнувшие к ним поэты следующего поколения, самым ярким из которых был Тед Бэрриган (1934–1983).

Поэтов этого направления (над названием «школа» они иронизировали, особенно Эшбери и Кох) отличало от наиболее влиятельной в то время Чикагской школы и Т.С. Элиота, стремление к новой поэтике и эстетике. В свое время художник Фэрфилд Портер [Porter 1979; Lehman 1999: 31] сформулировал три основных принципа авангарда (или, точнее, нового американского авангарда): 1) Искусство не представляет ничего кроме самого себя (стало быть, идея мимесиса отбрасывается). 2) «Органическое использования роли случая в искусстве». Портер писал, что даже когда художник максимально сконцентрирован на своей работе, он отдает себе отчет в том, что не исключена случайность. 3) Третий принцип заключался в отношении к искусству как к игре.

Эти поэты любили пародию, юмор, иронию, даже неприличные шутки и дерзкие выходки. Это были аутсайдеры, атаковавшие «инсайдеров», в том числе и легендарных поэтов, например, Т.С. Элиота, который, как выразился Скайлер, «создал канон, которому никто не хочет следовать». Поэзию их отличали неожиданные сравнения и противопоставления, коллажи и псевдопереводы. Поначалу они отталкивались от поэзии авангарда предыдущего поколения, в особенности Аполлинера, кубистов, сюрреалистов, но каждый из перво-

начальной четверки выработал свою неповторимую манеру письма. Европейскую и прежде всего французскую поэзию они считали более актуальной и современной, нежели американская поэзия конца 1940–1950-х гг. Они смело вводили в свои стихи цитаты и аллюзии, иноязычные тексты, макаронические стихи. В отличие от следовавших за ними битников, они были сосредоточены на эстетике, а не политике. В своих стихах они смело прибегали к комиксам, кинофильмам и другим персонажам даже популярной культуры, однако считали поэзию скорее не жизнью, но эстетической формой жизни. Все были увлечены искусством, живописью и музыкой, но и это получало в их стихах совершенно разное воплощение — сравнить, к примеру, сюрреалистическое стихотворение Эшбери «Художник» (“The Painter”) и глубоко личное «персоналистское» стихотворение О’Хары «Почему я не художник» (“Why I Am Not a Painter”). Они были и первыми слушателями, и первыми критиками стихотворений друг друга.

Кеннет Кох, О’Хара и Эшбери учились вместе в Гарварде, причем Кох и Эшбери были редакторами литературного журнала *The Harvard Advocate*, а Фрэнк О’Хара, который намеревался стать профессиональным музыкантом, разработал синкретическую и синтетическую форму стиха, объединяя звук, цвет, музыку, живопись. Таково стихотворение «В день рождения Рахманинова» (“On Rachmaninov’s Birthday”)<sup>1</sup>:

Синие окна, синие крыши  
и синий свет дождя,  
эти смежные фразы Рахманинова  
хлещут в мои огромные уши  
и падают слезы в мою слепоту,

ибо без него играть не могу,  
особенно в полдень  
его дня рождения. Как бы мне  
повезло, если бы ты был  
моим учителем, а я — единственным учеником,

и я бы играл всегда.  
Тайны Листа и Скрябина

<sup>1</sup> Здесь и далее, если не указано особо, перевод Я. Пробштейна.

мне нашептаны над клавиатурой  
бессолнечными деньками! и все  
растут в моем сердце.

Лишь глаза мои синели, когда я играл,  
а ты сковал костяшки пальцев моих,  
дорогой отец всех русских,  
положив мои пальцы  
нежно на свои холодные усталые глаза [О'Нара 2005: 82].

Неустанный экспериментатор О'Хара передавал в своей поэзии ритм ежедневной жизни, ключая рекламные объявления, газетные новости, коллажи, и т. д. Этого была своего рода «акционистская» поэзия или, как выразился сам О'Хара, стихи, построенные по принципу: «я делаю то, делаю это». Ярким примером такого синтеза является антологическое стихотворение «День поминовения 1950» (“Memorial Day 1950”). Это стихотворение, написанное через пять лет после окончания Второй мировой войны, посвященное национальному празднику и отмечающее как веку середину века, является в то же время своего рода романом взросления или роста (поэтическим аналогом *Bildungsroman*), как заметил Д. Лиман [Lehman 1999: 181]. Добавим, что это стихотворение — еще и своего рода эстетический манифест нового искусства:

...я подумал,  
что много мог высказать и назвал несколько последних вещей,  
на которые у Гертруды Стайн не хватило времени; но к тому  
времени  
война закончилась, эти вещи уцелели,  
и даже когда вам страшно, искусство — не словарь.  
Макс Эрнст сказал нам об этом.

Сколько деревьев и сковородок  
я полюбил и утратил!

Герника кричала: гляди в оба!  
но мы были слишком заняты, надеясь, что наши глаза  
разговаривали  
с Паулем Клее. Мать и отец спросили меня, и  
я ответил им из моих узких голубых брюк, что мы должны  
любить только камни, море и героев.

Упущенный ребенок! Я взгрею тебя дубинкой по голеням! Я не удивился, когда взрослые вошли в мою комнату в дешевом отеле и разломали мою гитару и банку с голубой краской [O'Hara 2005: 6].

Гитара в сочетании с банкой голубой краски недвусмысленно указывают на картину Пикассо и стихотворение Уоллеса Стивенса «Человек с голубой гитарой» (“The Man With the Blue Guitar”). Мир обывателей, отрицающих искусство, показан выпукло, зримо. Исповедальность остраивается в этом стихотворении документальностью и выходит на нешуточные обобщения, когда говорит о том, что игра (куклы) — по сути, искусство, поэзия, — граничит со смертью:

А тех из нас, кто думали, что поэзия — вздор, были задушены Оденем или Рембо, когда посланы властной Юноной, мы пытались играть с коллажами и *sprechstimme*<sup>2</sup> в их кроватях. Поэзия не приказывала мне не играть в игрушки, но один я никогда бы не додумался, что куклы означали смерть [O'Hara 2005: 7].

В поэзии четверки основоположников Нью-Йоркской школы сильны влияния русской поэзии, музыки, искусства. Для О'Хары это прежде всего Рахманинов и Маяковский, причем преклонение перед Маяковским сочетается у него с неприятием, как он выразился, эпигонов Маяковского — собирателей стадионов Вознесенского и Евтушенко [O'Hara 2005: 198]. При этом в собрании его стихотворений есть и сонеты, причем на сквозной рифме в катренах и терцетах, и секстины — стихотворения, посвященные Гвидо Кавальканти, Рильке, Готфриду Бенну. То есть принцип цитат и аллюзий, свойственный для авангарда и модернистов «первой волны» [O'Hara 2005: 12, 141], прежде всего для Паунда и Элиота, активно применялся и поэтами Нью-Йоркской школы. В стихах Кеннета Коха есть также цитаты из английского перевода прозы В. Шкловского.

<sup>2</sup> Нараспев, речитативом (нем.)

Поэзия — не инструменты  
которые работают иногда  
потом они надвигаются на тебя  
смеясь над тобой старым  
пьянчугой и над твоей юной  
поэзией частью тебя самого

как страсть народа  
в войне быстро ее движенье  
вызванное защитой или нападением  
безрассудной властью  
инстинктом к самоутверждению

как у наций сгорают ее пороки  
в пекле всех сторон и углов  
в сражении с пустотою кругов  
основой несовершенного размещения  
положение народов все хуже и хуже

но не превратно воплощено  
во всеобщем свете трагедии («Готфриду Бенну»)

[O'Hara 2005: 141].

Отличительными чертами поэзии Кеннета Коха являются юмор, нередко едкая ирония, иногда сарказм, а сюрреалистичность его стихов доводит до абсурда обыденные житейские ситуации. В таких стихах, как написанные совместно с Эшбери в 1950-е гг. «Ад», «Открытка к Попайе», «Рисует Смерть» (“Hell,” “A Postcard to Popeye,” “Death Paints”), и в анти-академическом стихотворении Коха «Свежий воздух» (“Fresh Air”) [Koch 2007: 122–128] поэты высмеивают литературный истеблишмент, который не признавала группа (coterie), как назвал группу поэтов Джон Майерс<sup>3</sup>, придумав им имя «Нью-Йоркская школа». Иногда Кох пародировал стихи других поэтов, даже довольно известных, как, например, стихотворение Уильяма Карлоса Уильямса «Просто сказать» (“This Is Just to Say”). Однако несмотря на огромную популярность Коха (или Коука, как любил он нередко произносить свою фамилию, от слова “Coke” — кока-кола), на его новаторскую

---

<sup>3</sup> См. об этом интервью Эшбери: [Ashbery 1983].

преподавательскую деятельность (он преподавал не только в университете, где среди его студентов были Рон Пэдджетт, Дэвид Шапиро, Герритт Генри и многие другие незаурядные поэты, но также и детям), поэзию его воспринимали двояко: она развлекала, но считалась как бы несерьезной. Кох, напротив, выступал против поэзии «скучной», академической. Он писал: «Я рос во времена, когда Т.С. Элиот, как выразился Дельмор Шварц, был литературным диктатором Запада, и предполагалось, что вы должны быть не только серьезны, но и... несколько депрессивны» [Koch 1994: 3; Lehman 1999: 39].

Немногие смогли увидеть преодоление отчаяния, своего рода катарсис за наивными а иногда и рискованными шутками, порой граничившими с глупостью (вспомним Пушкина: «Поэзия, прости Господи, должна быть глуповата»). В разгар войны во Вьетнаме Кох написал не антивоенное стихотворение, но «Радости мира» (“The Pleasures of Peace”). Когда и это стихотворение было принято за сатиру, Кох воспротивился, цитируя строку собственного стихотворения: «Вы не понимаете... Я назвал стихотворение “Радости мира” потому, что не уверен, что они продлятся» (цитата из самого стихотворения, в котором Кох объясняет преподавателю суть своего стихотворения) [Koch 2007: 239]. Кох восторгался творцами, первооткрывателями, таково его стихотворение «Проливы» (“Straits,” 1998), посвященное Виктору Шкловскому, в котором он в остранированной ироничной (но не вполне шуточной) манере прославляет пионеров-первооткрывателей от Магеллана до Маяковского. Причем в стихотворении «Проливы» Кох цитирует английский перевод таких произведений Шкловского, как «Вторая фабрика» и «Третья фабрика», а также биографию Маяковского [Шкловский 2019; Koch 2007: 514–523].

Кох остроумен и парадоксален, начиная уже с ранних стихов, таких, как «Неотразимый» (“Irresistible”), в котором, как и в «Клятве на теннисном корте» (“The Tennis Court Oath”) Эшбери, очевидна склонность к разорванному синтаксису, так называемому паратаксису. (В дальнейшем Эшбери был склонен к более плавному гипотаксису, где кажущаяся синтаксическая связь с применением предлогов, на самом деле лишь подчеркивает разорванность ассоциаций, о чем несколько ниже.) В стихах Коха прослеживаются также такие модернистские приемы, как фрагментарность, коллаж, к чему он вернулся и в более поздних стихах, как в книге «Возможный мир» (*A Possible World*, 2002). Следует отметить также языковые искания и находки Коха, в этой поздней книге, которая открывается полным неологизмов, полисеми-



ческим и макароническим “Mondo Hump” (что можно перевести как «Мирогорб»). Здесь несомненно влияние не только французского, но и русского авангарда, не только и не столько Маяковского, любимого поэта Коха и О’Хары, но и Хлебникова [Koch 2007: 699–702].

Если О’Хара был лидером, центром, вокруг которого объединялись поэты и художники (что особенно проявилось, когда пришло второе поколение, о котором ниже), то Эшбери считался изначально Поэтом с прописной буквы. Стихи О’Хары были ярко индивидуальны, что было отражено и в его манифесте «Персонализм» (“Personalism,” 1959). Эшбери же, напротив, стремился к отказу от «я», сродни безличностной или «надличностной»<sup>4</sup> поэзии Элиота. «Я» в стихах Эшбери скорее персонаж, художественный образ, нежели сам поэт. Отдавший более 70 лет служению поэзии и языку, он постоянно искал, менялся, начиная с первой книги «Некоторые деревья» (*Some Trees*), которую в 1956 г. У.Х. Оден назвал лучшей дебютной книгой года в серии «Молодые Йельские поэты», причем вторую премию получил тогда Фрэнк О’Хара, до последней изданной при жизни Эшбери в 2016 г. «Смятение птиц» (*Commotion of the Birds*).

Небезынтересно также и то, что в стихах Эшбери так же, как и в стихах О’Хары и Коха, много русских аллюзий. Собственно, само название книги Эшбери «Некоторые деревья» — аллюзия на манифест Бориса Пастернака 1922 г. «Несколько положений», которое было переведено на английский под названием *Some Trees* («Некоторые деревья»), а примечательному стихотворению из этой книги «Картина маленького Дж. А. на фоне цветов» (“The Picture of Little J. A. in a Prospect of Flowers”, 1950), предпослан эпиграф из «Охранной грамоты» Пастернака, которой тогда зачитывались поэты, последствии составившие ядро первой Нью-Йоркской школы: «Он с детства был избалован будущим, которое далось ему довольно рано, и, видимо, без особого труда» [Пастернак 1991: 239]<sup>5</sup>. Как известно, эти строки, завершающие автобиографическую повесть Б.Л. Пастернака, посвящены В. Маяковскому. На этом, однако, аллюзии этого сложного, отчасти биографического стихотворения Эшбери (малень-

---

<sup>4</sup> Как я указывал, термин Элиота “impersonal poetry” точнее перевести как «надличностная», а не «безличная поэзия». См.: [Элиот 2019: 36].

<sup>5</sup> Примечательно, что и само название «Охранная грамота» было в то время переведено как *Safe Conduct (Writ of Protection)*. Сама же цитата звучала следующим образом: “He was spoiled from childhood by the future, which he mastered rather early and apparently without great difficulty” [Pasternak 1959: 213].

кий Дж. Э. — разумеется, Джон Эшбери) не заканчиваются, а лишь начинаются. Само название — аллюзия на стихотворение английского поэта Эндрю Марвелла (1621–1678) «Портрет маленького Т. С. на фоне цветов» (“The Picture of Little T. C. in a Prospect of Flowers”), а первая строка — «Тьма падает, как влажная губка», является, по замечанию Дэвида Херда, тройной аллюзией. Помимо Э. Марвелла, это отсылка к Джойсу, в романе которого «Портрет художника в юности» «свет падает из воздуха», причем Стивен Дедал сам перепутал строку из стихотворения Нэша «Во время чумы» [Herd 2003: 539]. Наконец, «влажная губка» — вновь аллюзия на Пастернака: «Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно — губка» [Пастернак 1991: 367]<sup>6</sup>.

Тьма падает, как влажная губка,  
И Дик быстро шлепает Женевьеву  
По пижаме. «Убирайся, ты, ведьма».  
Язык ее, храня предыдущий восторг,  
Выбрасывал мысли, как маленькие шляпки

[Ashbery 1985: 12; Ashbery 2008: 13].

Это стихотворение — попытка не изобразить портрет или даже чувства, но передать состояние, «опыт опыта», как однажды сказал сам Эшбери в интервью Альфреду Пулену, когда тот привел целый список поэтов и критиков, не принявших его первых двух книг [Roulin 1981: 245]; либо его можно считать аллегорией чтения, как заметил, перечисляя аллюзии на Дефо, Шекспира и Вордсворта, Бен Хикман, цитируя Пола де Мана [Hickman 2012: 17]. Само это стихотворение, заключает Дэвид Херд, «является такой губкой, форму которому, поскольку оно полностью поглотило его, придало чтение, которое и является историей его рождения» [Herd 2003: 540]. При этом Херд приводит еще одну цитату из «Охранной грамоты»: «Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение, и лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рожденьи» [Пастернак 1991: 186].

Несмотря на то, что французские сюрреалисты оказали на него известное влияние, как он сам неоднократно признавал, Эшбери не

<sup>6</sup> На английский это было переведено следующим образом: “People imagine that art is like a fountain, whereas it is a sponge” [Pasternak 1959: 213]; цит. в: [Herd 2003: 540].

удовлетворяло то, что они сосредотачивались лишь на бессознательном. В эссе, посвященном поэту Давиду Шуберту, Эшбери писал о том, что «сюрреализм, ограничив себя бессознательным, никогда не может точно описать опыт, в котором как бессознательное, так и сознательное, играют важную роль» [Ashbery 2005: 176].

В лекции «Невидимый авангард», прочитанной на художественном факультете Йельского университета в мае 1968 г., Эшбери говорил о новаторстве в живописи, делая экскурсы в музыку и поэзию. Он говорил не только о том, как новаторы «проходят путь от непризнания к признанию, не будучи оцененными при жизни» (как, например композитор Барток, умерший в нищете, Золя, о котором Флобер сказал, что тот всю жизнь потратил, «идя по ошибочному пути в искусстве»), но и о том, как новаторы становятся консерваторами (приводя в пример «молчание» Дюшана), а признанные художники, как Пикабия или де Кирико, отказавшиеся от собственных находок и собственного раннего творчества, натолкнулись на стену непонимания. Де Кирико начал писать намеренно отвратительно, лишь бы не повторять себя. Сравнивая творчество Джексона Поллока, не признанного в дни молодости самого Эшбери, и его учителя Томаса Харта Бентона, чье имя не сходило со страниц таких изданий, как журнал *Life*, и отметив, что теперь они поменялись местами, Эшбери заключает: «Дело не в том, что они изменились или кто-то из них стал хуже. Искусство Бентона не могло существовать без признания, в то время, как искусство Поллока не могло быть уничтожено признанием, поскольку оно основано на непризнании» [Ashbery 2004: 288–289] — то есть не ориентировано на это признание. Далее Эшбери говорил об авангарде, который стал традицией и традицией, которая перестала быть таковой, «иными словами, поглотила индивидуальный талант» [Ashbery 2004: 290]. В стремлении экспериментировать авангард безрассуден, иногда, как в случае де Кирико, даже в ущерб собственному искусству. Интересно, что лекцию Эшбери заключил цитатой из книги «Суть музыки» Бузони, который не признавал ни авангардиста Шёнберга, ни традиционалиста Регера. Бузони призывал своих учеников оставаться верными себе, развиваться, расти и смотреть в будущее [Ashbery 2004: 291]. Когда Уильям Паккард в интервью для «Нью-Йорк Квотерли» напомнил Эшбери его собственную мысль о безрассудстве авангарда, тот ответил: «Полагаю, что я довольно безрассуден в своей поэзии в целом; полагаю, что для многих вопрос, поэзия ли это вообще,

остаётся открытым, и для меня это тоже вопрос. И я не могу быть уверенным, что поступаю правильно, когда пишу в такой манере, что для меня, тем не менее, является единственно верным способом письма» [Packard 1974: 128].

В книгах, написанных Джоном Эшбери в XXI в., его сюрреализм подчеркивает ироничный, нередко саркастичный взгляд на мир, как в стихотворении «Избранные бесконечности» (“Elective Infinities”) [Ashbery 2012: 52]. И в последние годы, на девятом десятке взгляд Эшбери не утратил остроты. Так называемая реальная жизнь доведена у него едва ли не до абсурда, как, например, в стихотворении «Редиска на завтрак» (“A Breakfast Radish”) [Ashbery 2015: 13]. В предпоследней книге «Переход» (*Breezeway*, 2015) и в последней «Смятение птиц» (*Commotion of the Birds*), опубликованной 89-летним поэтом в 2016 г., ирония перемежается с грустным взглядом назад — поэт как бы идет по крытому переходу во времени, оглядываясь на свою жизнь и вглядываясь в неизвестность [Ashbery 2015: 48].

В статье «Американский закройщик»<sup>7</sup> Дэн Киассон пишет в журнале *New Yorker*, что последняя книга «Переход»<sup>8</sup> [Ashbery 2016] полна грустной иронии, а последнее стихотворение книги «Милый беспорядок» (“A Sweet Disorder”), само название которого является цитатой из одноименного стихотворения английского поэта Роберта Геррика (1591–1674) заканчивается так же, как «Ода к соловью» Джона Китса: «Я бодрствую или сплю?» Киассон полагает, что многие поэты, доживающие до 90 лет, задумываются о судьбе Китса, умершего в 25-летнем возрасте, гадая, как бы выглядел в старости прекрасный юноша [Chiasson 2015: 74].

О книге «Смятение птиц» и о стихотворении, давшем название всей книге, поэт и критик Бен Лернер писал в журнале *Harper's Magazine* в августе 2016 г., когда еще Эшбери работал над ней: «Джон Эшбери всегда в существенном смысле писал о времени (какая поэзия не пишет об этом?), но недавние стихотворения обращены к [теме] опоздания различными способами: “жизнь — это короткий рассказ”; “гаргантюанская распродажа закончилась”; “у нас у всех с лихвой /

<sup>7</sup> Название статьи (“The American Sniper”) — ироничная аллюзия на кинофильм-блокбастер *The American Sniper* («Американский снайпер»; *snipper* переводится также как «закройщик»).

<sup>8</sup> *Breezeway* — переводится как «крытый переход между зданиями» либо «подворотня», причем Эшбери играет также на значении «бриз»: «проход для ветра», или «ветренный путь».

хватало этого в юности”. Величественное “Смятение птиц”... из “сегодняшнего мишурного блеска” оглядывается на несколько веков художественного новаторства и передачи его, умудряясь одновременно пародировать научную и художественную периодизацию и очищать ее. Думаю, что это на уровне его лучшей поэзии, но разве дело в уровне: если в восемьдесят девять лет Эшбери оглядывается назад, то опередив нас, оттуда, куда мы еще не дошли» [Ashbery, Lerner 2016]<sup>9</sup>. В этом стихотворении, соединяя эпохи, поэт остраивает их, выходя из очерченного круга проблем к современности и устремляясь в будущее, оставаясь верным модернизму:

Хорошо быть модернистом, если можешь это выдержать.  
Это как будто тебя оставили под дождем, и до тебя доходит,  
что ты был таким всегда: модернистом,  
вымокшим, заброшенным, но и с той особенной интуицией,  
заставляющей тебя понять, что ты и не мог стать  
ником другим, для кого творцы  
модернизма выдержат испытание,  
пусть они поникли и увяли в сегодняшнем мишурном блеске  
[Ashbery 2016: 2].

#### ЛИТЕРАТУРА

Пастернак 1991 — *Пастернак Б.Л.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 4: Повести, статьи, очерки. 910 с.

Шкловский 2019 — *Шкловский В.Б.* Собр. соч. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Т. 2: Биография. 1000 с.

Элиот 2019 — *Элиот Т.С.* Бесплодная земля; Полые люди. Поэмы, стихотворения, пьесы / пер. с англ. и фр.; вступ. ст. и коммент. Я. Пробштейна. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2019. 1120 с.

---

<sup>9</sup> Впоследствии эти слова были вынесены на заднюю обложку книги «Смятение птиц» [Ashbery 2016].

## REFERENCES

- Ashbery 2015 — Ashbery, John. *Breezeway*. New York: Ecco, 2015.
- Ashbery 2008 — Ashbery, John. *Collected Poems 1956–1987*. New York: Library of America, 2008.
- Ashbery 2016 — Ashbery, John. *Commotion of the Birds*. New York: Ecco, 2016.
- Ashbery 1983 — Ashbery, John. “Interview in Warsaw with Piotr Sommer.” In *Code of Signals. Recent Writings in Poetics*, edited by M. Palmer, 294–314. Berkeley, CA: North Atlantic Books, 1983.
- Ashbery 2004 — Ashbery, John. “The Invisible Avant-Garde.” In *Twentieth-Century American Poetics: Poets on the Art of Poetry*, edited by Dana Goia, David Mason, and Meg Schoerke, 284–291. New York: McGraw-Hill, 2004.
- Ashbery 2012 — Ashbery, John. *Quick Question*. New York: Ecco, 2012.
- Ashbery 1985 — Ashbery, John. *Selected Poems*. New York: Viking Penguin, 1985.
- Ashbery 2005 — Ashbery, John. *Selected Prose*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2005.
- Ashbery, Lerner 2016 — Ashbery, John, and Ben Lerner. “Four in Verse.” *Harper’s Magazine*, August, 2016, 43–46. <https://harpers.org/archive/2016/08/four-in-verse/>.
- Chiasson 2015 — Chiasson, Dan. “The American Sniper.” *New Yorker*, June 1, 2015. <https://www.newyorker.com/magazine/2015/06/01/american-sniper-books-chiasson>.
- Eliot 2019 — Eliot, Thomas Stearns. *Besplodnaia zemlia; Polye liudi: Poemy, stikhotvoreniia, p’esy* [*Wasteland; Hollow People. Poems, Plays*]. Introd., comm. by Ian Probst. Moscow: Inostranka / Azbuka-Attikus Publ., 2019. (In Russ.)
- Herd 2003 — Herd, David. “John Ashbery: Self-Portrait in A Convex Mirror.” In *A Companion to Twentieth-Century Poetry*, edited by Neil Roberts, 536–546. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- Hickman 2012 — Hickman, Ben. *John Ashbery and English Poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- Koch 2007 — Koch, Kenneth. *The Collected Poems of Kenneth Koch*. New York: Alfred A. Knopf, 2007.
- Koch 1994 — Koch, Kenneth. “Educating the Imagination. A Celebration of Kenneth Koch.” *Teachers and Writers* 25, no. 4 (March–April 1994): 1–6.
- Lehman 1999 — Lehman, David. *The Last Avant-Garde. The Making of New York School of Poets*. New York: Anchor Books, 1999.
- O’Hara 2005 — O’Hara, Frank. *Selected Poems*. Edited by Donald Allen. Manchester: Carcanet, 2005.
- Packard 1974 — Packard, William. “Craft Interview with John Ashbery.” In *The Craft of Poetry: Interviews from the New York Quarterly*, 111–132. Garden City, NY: Doubleday, 1974.

Pasternak 1959 — Pasternak, Boris. *Safe Conduct: An Autobiography and Other Works*. London: Elek Books, 1959.

Pasternak 1991 — Pasternak, Boris. *Sobranie sochinenii: v 5 t. [Collected Works, in 5 vols.]*. Vol. 4: *Povesti, stat'i, ocherki [Tales, essays, sketches]*. Moscow: Hudozhestvennaia Literatura Publ., 1991. (In Russ.)

Porter 1979 — Porter, Fairfield. “American Non-Objective Painting (1959).” In *Art in Its Own Terms: Selected Criticism, 1935–1975*, 55–57. Boston: Zoland Books, 1979.

Poulin 1981 — Poulin, Alfred, Jr. “The Experience of Experience: A Conversation with John Ashbery.” *Michigan Quarterly Review* 20, no. 3 (1981): 242–255.

Shklovskii 2019 — Shklovskii, Victor. *Sobranie sochinenii [Collected Works]*. Vol. 2: Biography. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. (In Russ.)

© 2022, Я.Э. Пробштейн

Дата поступления в редакцию: 22.01.2022

Дата одобрения рецензентами: 25.02.2022

Дата публикации: 25.05.2022

© 2022, Ian E. Probstein

Received: 22 Jan. 2022

Approved after reviewing: 25 Feb. 2022

Date of publication: 25 May 2022