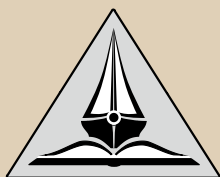


ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК

№ 12 2022



ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК. Рецензируемый научный журнал. – 2022. – № 12.
М.: ИМЛИ РАН, 2022. – 288 с.

Основан в 2016 г. Выходит 2 раза в год

Редакция: 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а

Тел. +7 495 690-50-30

e-mail: literatura.da@gmail.com

сайт: www.litda.ru

LITERATURE OF THE AMERICAS. Semi-annual peer-reviewed scholarly journal.

2022. – № 12.

Moscow: A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,

2022. – 288 pp.

Founded in 2016.

Editorial office: 25a, Povarskaya street, Moscow, Russia, 121069

Tel.: +7 495 690-50-30

e-mail: literatura.da@gmail.com

online at: www.litda.ru

ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

2022 № 12



LITERATURE OF THE AMERICAS
JOURNAL OF LITERARY HISTORY

LITERATURA DE AMÉRICAS
REVISTA DE HISTORIA LITERARIA

Москва Moscow Moscú

Учредитель
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук

Главный редактор
Ольга Панова (ИМЛИ РАН-МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)

Ответственный редактор по Латинской Америке
Андрей Кофман (ИМЛИ РАН, Москва)

Редактор
Юлия Цимахова (ИМЛИ РАН, Москва)
Ответственный секретарь
Виктория Попова (ИМЛИ РАН, Москва)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Ольга Анцыферова (Санкт-Петербургский государственный университет)
Андрей Аствацатуров (Санкт-Петербургский государственный университет)
Юрий Гирин (ИМЛИ РАН, Москва)
Майкл Дэвид-Фокс (Джорджтаунский университет, Вашингтон, США)
Марко Аурелио Лариос Лопес (Университет Гвадалахары, Мексика)
Ирина Кабанова (Саратовский государственный университет)
Ирина Морозова (Российский государственный гуманитарный университет, Москва)
Айра Нейдел (Университет Британской Колумбии, Ванкувер, Канада)
Елена Огнева (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)
Дуглас Робинсон (Баптистский университет, Гонконг)
Стивен Рэкман (Мичиганский университет, Ист-Лэнсинг, шт. Мичиган, США)
Ольга Светлакова (Санкт-Петербургский государственный университет)
Василий Толмачёв (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Всеволод Багно (ИРЛИ РАН-Пушкинский дом, Санкт-Петербург)
Кристофер Бигсби (Университет Восточной Англии, Великобритания)
Татьяна Венедиктова (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)
Ирина Головачева (Санкт-Петербургский государственный университет)
Хайнц Икштадт (Институт Кеннеди, Свободный университет, Берлин, Германия)
Эми Каплан (Пенсильванский университет, Филадельфия, шт. Пенсильвания, США)
Станислав Колар (Островский университет, Острава, Чехия)
Стивен Маттерсон (Тринити-колледж, Дублинский университет, Ирландия)
Ольга Несмелова (Казанский (Приволжский) университет, Казань)
Дональд Пайзер (Тулейнский университет, шт. Луизиана, США)
Вернер Соллорс (Гарвардский университет, Кембридж, шт. Массачусетс, США)
Юрий Стулов (Минский лингвистический университет, Белоруссия)
Ольга Ушакова (Тюменский государственный университет, Тюмень)
Винфрид Флюк (Институт Кеннеди, Свободный университет, Берлин, Германия)

Publisher

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

Editor-in-chief

Olga Panova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
– Lomonosov Moscow State University)

Executive editor in charge of Latin American literature

Andrey Kofman (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)

Managing Editor

Victoria Popova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)

Editor

Julia Tsimakhova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)

EDITORIAL BOARD

Olga Antsyferova (Saint-Petersburg State University, Russia)
Andrey Astvatsaturov (Saint-Petersburg State University, Russia)
Michael David Fox (Georgetown University, Washington, DC, USA)
Yuri Girin (A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Moscow)
Marco Aurelio Larios Lopez (Universidad de Guadalajara, México)
Irina Kabanova (Saratov State University, Russia)
Irina Morozova (Russian State University of Humanities, Moscow, Russia)
Ira Nadel (University of British Columbia, Vancouver, B.C., Canada)
Elena Ogneva (Lomonosov Moscow State University, Russia)
Stephen Rachman (Michigan State University, East Lansing, MI, USA)
Douglas Robinson (Hong Kong Baptist University)
Olga Svetlakova (Saint-Petersburg State University, Russia)
Vassily Tolmatchoff (Lomonosov Moscow State University, Russia)

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

Vsevolod Bagno (Russian Literature Institute (Pushkin House), Russian Academy of Sciences, Saint-Petersburg)
Christopher Bigsby (University of East Anglia, Norwich, Great Britain)
Winfried Fluck (John F. Kennedy Institute, Freie Universität, Berlin, Germany)
Irina Golovacheva (Saint-Petersburg State University, Russia)
Heinz Ickstadt (John F. Kennedy Institute, Freie Universität, Berlin, Germany)
Amy Kaplan (University of Pennsylvania, Philadelphia, USA)
Stanislav Kolar (University of Ostrava, Czech Republic)
Stephen Matterson (Trinity College, University of Dublin, Ireland)
Olga Nesmelova (State University of Kazan, Russia)
Donald Pizer (Tulane University, New Orleans, LA, USA)
Werner Sollors (Harvard University, Cambridge, MA, USA)
Yuri Stulov (Minsk State Linguistic University, Belarus)
Olga Ushakova (Tyumen State University, Russia)
Tatiana Venediktova (Lomonosov Moscow State University, Russia)

СОДЕРЖАНИЕ

АМЕРИКАНСКАЯ И РУССКАЯ ПОЭЗИЯ ЭКСПЕРИМЕНТА:
РЕЗОНАНСЫ И ТРАНСФЕРЫ

| | |
|---|-----|
| От составителя | 8 |
| <i>Марджори Перлофф</i> . От языковой поэзии до нового конкретизма: эволюция авангарда | 10 |
| <i>Анна Швец</i> . «Без единого эпитета, без метафор, без желания символизироваться перед зеркальным шкафом»: эхо Уолта Уитмена в поэзии Игоря Терентьева | 37 |
| <i>Ян Пробштейн</i> . Влияние европейской и русской литературы на Второй американский авангард и Нью-Йоркскую школу | 51 |
| <i>Владимир Феценко</i> . Лингвоцентричная поэзия в США и в России: траектории взаимодействия. Приложение: <i>Майкл Палмер</i> . Поэзия и стечение обстоятельств: среди вечных набегов варварской мысли | 66 |
| <i>Алексей Масалов</i> . Диалог Language School и метареализма: поэмы “Sun” Майкла Палмера и «Нефть» Алексея Парщикова | 102 |
| <i>Ольга Соколова, Екатерина Захаркив</i> . Лингвопрагматические сдвиги в новейшей поэзии: русско-американские параллели | 115 |

ПОЭТИКА: ПРОЧТЕНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

| | |
|--|-----|
| <i>Екатерина Белавина</i> . Поэзия и наука: интранзитивное письмо Дени Роша и Джона Эшбери | 143 |
| <i>Татьяна Венедиктова</i> . К природе эстетического радикализма: Александр Блок и Уоллес Стивенс | 158 |

ПОЭТ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ИСТОРИИ

- Елена Апенко.* Контекст текста:
паратекстовые составляющие поэм Джоэла Барло 175
- Ольга Панова.* «Созерцавший Агнца Божия»:
Джупитер Хэммон — первый чернокожий
христианский поэт Америки 198
- Василий Молодяков.* «Американский поэт всегда ищет Бога,
но не всегда находит его»: лекция Джорджа Сильвестра Вирека
«Америка — земля поэтов» (1911) 213
- Вера Терехина, Алексей Зименков.* Мексиканская записная
книжка Владимира Маяковского: факты и гипотезы 236

ХРОНИКА. ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ

- Кирилл Корчагин.* Бюро «Трансатлантика»: поэты Франции и США
на randevу 261
- Анна Швец.* Острова в океане: путешествие слова между русской
и американской поэтическими традициями
(Международная конференция “American and Russian Poetries.
Links and Circulations”, Université de Toulouse, 2–5 июня 2021 г.) 274

CONTENTS

AMERICAN AND RUSSIAN EXPERIMENTAL POETRY:
RESONANCES AND TRANSFERS

| | |
|--|-----|
| Editor's Note | 8 |
| <i>Marjorie Perloff</i> . From Language Poetry to the New Concretism: The Evolution of the Avant-Garde | 10 |
| <i>Anna Shvets</i> . "Not a Single Epithet, Metaphor, or a Desire to Be Reflected in a Symbolic Mirror": A Whitmanesque Echo in Igor Terentiev's Poetry | 37 |
| <i>Ian Probst</i> . European and Russian Literature and the Poets of the Second American Avant-Guard / The New York School | 51 |
| <i>Vladimir Feshchenko</i> . Language-Centered Poetry in the USA and in Russia: Trajectories of Interaction. Addendum: <i>Michael Palmer</i> . Poetry and Contingency: Within a Timeless Moment of Barbaric Thought, transl. by V. Feshchenko | 66 |
| <i>Aleksei Masalov</i> . Dialogue between Language School and Metarealism: <i>Sun</i> by Michael Palmer and <i>Oil</i> by Aleksei Parshchikov | 102 |
| <i>Olga Sokolova, Ekaterina Zakharkiv</i> . Linguo-Pragmatic Shifts in Contemporary Poetry: Russian-American Parallels | 115 |

POETICS: READING AND INTERPRETING

| | |
|---|-----|
| <i>Ekaterina Belavina</i> . Poetry and Science: Intransitive Writing of Denis Roche and John Ashbery | 143 |
| <i>Tatiana Venediktova</i> . Understanding Aesthetic Radicalism: Alexander Blok and Wallace Stevens | 158 |

THE POET IN LITERARY HISTORY

- Elena Apenko*. Context of the Text: Paratextuality of Joel Barlow's Poems 175
- Olga Panova*. "Beholding the Lamb of God":
Jupiter Hammon, the First America's Black Christian Poet 198
- Vasilii Molodiakov*. "The American Poet is Always a Seeker after God,
but He Does Not Always Find God":
George Sylvester Viereck's Lecture "America as a Land of Poets" (1911) 213
- Vera Terekhina, Alexey Zimenkov*. Vladimir Mayakovsky's Mexican Notebook:
Facts and Hypotheses 236

ACADEMIC LIFE. NEWS. EVENTS. BOOK REVIEWS

- Kirill Korchagin*. Bureau "Transatlantic": French and US Poets on Rendezvous 261
- Anna Shvets*. Islands in the Ocean:
The Adventure of a Word between Russian and American Poetries
(International Conference "American and Russian Poetries.
Links and Circulations", Université de Toulouse, June 2–5, 2021) 274

АМЕРИКАНСКАЯ И РУССКАЯ ПОЭЗИЯ ЭКСПЕРИМЕНТА: РЕЗОНАНСЫ И ТРАНСФЕРЫ

AMERICAN AND RUSSIAN EXPERIMENTAL POETRY: RESONANCES & TRANSFERS

Полтора века назад великий реформатор американского стиха Уолт Уитмен писал своему знакомому: «Вы, русские, и мы, американцы! Такие далекие и такие несхожие с первого взгляда — 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, какие только есть на земле, теснее и крепче, чем любые договоры и дипломатия...»¹. Уитмен, таким образом, положил начало не просто русско-американскому литературному общению (в цитировавшемся письме шла речь о его первых на тот момент русских переводах), но и предвосхитил языковые революции в американской и русской поэзиях следующего за ним, двадцатого века.

Со времен Уитмена американская и русская поэзия создавали свои собственные традиции модернизма, авангарда, альтернативной культуры, лишь изредка пересекавшиеся. 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, дружеские связи между «языковыми поэтами» и русскими метареалистами в 1980–1990-е), рецепция двух национальных поэтических культур уже имеет свои традиции. Эпизодам взаимных

¹ Чуковский К. Мой Уитмен. М.: Прогресс, 1966. С. 205–206.

трансферов, обменов и резонансов между американской и русской инновационной поэзией XX–XXI вв. посвящена эта специальная рубрика журнала «Литература двух Америк». Первоначальным импульсом к составлению этой подборки стали две международные научные конференции в Санкт-Петербургском государственном университете: «Трансатлантические связи в американской и европейской литературе» (июнь 2019 г.) и «Владимир Набоков и трансатлантические связи в американской и европейской культуре» (май 2021 г.).

Статья известнейшей исследовательницы мирового авангарда *Марджори Перлофф*, открывающая рубрику, прослеживает траектории движения западного авангарда в XX в. в связи с групповыми формированиями, характерными для этих движений. От русского авангарда и немецкого дадаизма перебрасывается мост к современному движению «языкового письма» в США и латиноамериканскому конкретизму как течению, синтезирующему в себе достижения русского и европейского авангарда и американского неоавангарда. *Анна Швец* останавливается в своей статье на одном конкретном малоизученном случае рецепции американской поэзии в русском авангарде — влиянии Уитмена на футуриста Игоря Терентьева. В работе *Яна Пробиштейна* говорится о воздействии европейской и русской литературы на Второй американский авангард и Нью-Йоркскую школу в поэзии. В статье *Владимира Фещенко* анализируются точки схождения и расхождений в американском и русском «лингвоцентричном письме», в том числе воздействие русского авангарда на «языковую поэзию» США и дальнейшее влияние самого «языкового письма» на новейшие практики в русской поэзии. В приложении к статье печатается перевод эссе одного из родоначальников «языкового движения» *Майкла Палмера*, вдохновленное его общением с русским поэтом Геннадием Айги. Далее следует статья *Алексея Масалова*, обсуждающая взаимодействие и взаимовлияние «Language Writing» и русского метареализма на примере поэм *Sun* Майкла Палмера и «Нефть» Алексея Парщикова. Завершает блок статья *Ольги Соколовой* и *Екатерины Захаркив* о языковых и дискурсивных процессах в современной русской и американской поэзии на материале сопоставительного анализа творчества поэтов: Г. Айги — М. Палмер, А. Драгомощенко — Б. Уоттен, Р. ДюПлесси — Н. Скандиака.

Владимир Фещенко



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-10-36>

<https://elibrary.ru/RGBFPG>

UDC 821.161.1

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

Marjorie PERLOFF

FROM LANGUAGE POETRY TO THE NEW CONCRETISM: THE EVOLUTION OF THE AVANT-GARDE

Abstract: The article examines the trajectory of the Western avant-garde in the 20th century, in connection with the group formations characteristic of these movements. Movements such as the Russian avant-garde and European Dadaism are classified according to various criteria, and their rise and fall is traced. After a broad overview of avant-garde movements, the first part of the essay analyzes the cases of the modern avant-garde movement “Language Poetry”. The article then goes on to detail the theoretical principles of the “language movement” founded in the late 1970s, and then explore how this radical movement has developed over the past twenty years. Language poetics, closely associated with French post-structuralist aesthetics and Marxist ideology, was gradually assimilated into the mainstream, and its stylistic features were absorbed into more traditional modes. The movement is now mostly over, but it has produced a number of important poets such as Susan Howe and Charles Bernstein, Lyn Hejinian and Steve McCaffery. These poets now associate themselves outside the language movement they used to be part of and are eventually arriving their own styles. In the last part of the article, the author refers to the Latin American movement of concretism as a phenomenon that synthesizes the achievements of the Russian and European avant-garde and the American neo-avant-garde.

Keywords: avant-garde, community, language poetry, concretism.

Information about the author: Marjorie Perloff, PhD in English, Sadie Dernham Patek Professor of Humanities, Emerita, Stanford University, Serra Mall 450, CA 94305 Stanford, USA. E-mail: perloffmarjorie@gmail.com.

For citation: Perloff, Marjorie. “From Language Poetry to the New Concretism: The Evolution of the Avant-Garde.” *Literature of the Americas*, no. 12 (2022): 10–36. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-10-36>.



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-10-36>

<https://elibrary.ru/RGBFPG>

УДК 821.111

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

Марджори ПЕРЛОФФ

ОТ ЯЗЫКОВОЙ ПОЭЗИИ ДО НОВОГО КОНКРЕТИЗМА: ЭВОЛЮЦИЯ АВАНГАРДА

Аннотация: В статье исследуется траектория движения западного авангарда в XX в. в связи с групповыми формированиями, характерными для этих движений. Такие движения, как русский авангард и европейский дадаизм, классифицируются по различным критериям, прослеживается их взлет и падение. После широкого обзора авангардных движений в первой части эссе анализируются случаи современного авангардного движения «Языковая поэзия». Далее в статье подробно описываются теоретические принципы «языкового движения», основанного в конце 1970-х гг., а затем исследуется, как это радикальное движение развивалось за последние двадцать лет. Языковая поэтика, тесно связанная с французской постструктуралистской эстетикой и марксистской идеологией, постепенно ассимилировалась в мейнстрим, а ее стилистические особенности были поглощены более традиционными модулями. Движение в настоящее время в основном закончилось, но оно произвело на свет ряд важных поэтов, например, Сьюзан Хау и Чарльза Бернстина, Лин Хеджинян и Стива Маккафери. Эти поэты обычно выходят за рамки движения, частью которого они были, и в конечном итоге находят свой собственный стиль. В последней части статьи автор обращается к латиноамериканскому движению конкретизма как течения, синтезирующего в себе достижения русского и европейского авангарда и американского неоавангарда.

Ключевые слова: авангард, сообщество, языковая поэзия, конкретизм.

Информация об авторе: Марджори Перлофф, PhD, почетный профессор, Стэнфордский университет, Серра Молл, 450, СА 94305 Стэнфорд, США. E-mail: perloffmarjorie@gmail.com.

Для цитирования: Перлофф М. От языковой поэзии до нового конкретизма: эволюция авангарда // Литература двух Америк. 2022. № 12. С. 10–36. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-10-36>.

The term *avant-garde*, we sometimes forget, was originally a military metaphor: it referred to the front flank of the army, the forerunners in battle who paved the way for the rest (see [Calinescu 1987: 98–99]). The *avant-garde* is thus, by definition, ahead of its time. But not in an evolutionary sense, for the *avant-garde* is also invariably oppositional: in Peter Bürger’s now famous words, “It radically questions the very principle of art in bourgeois society according to which the individual is considered the creator of the work of art” [Bürger 1984: 51]. For Bürger, moreover, as for such earlier students of the *avant-garde* as Renato Poggioli [Poggioli 1968], the term *avant-garde* invariably refers to group formations — to those eager bands of brothers (or sisters) who collaborate to overturn the status quo of the bourgeois Establishment.

But the identification of *avant-garde* with movements is not without its problems. The artist usually considered the quintessential *avant-gardist*, Marcel Duchamp, never quite belonged to any group: as he told his young protégée Ettie Stettheimer in 1921, “From a distance these things, these Movements take on a charm that they do not have close up — I assure you” [Kuenzli, Naumann 1989: 220]. And the most radical American writer of the early twentieth century was one who disliked literary movements, belonged to no *cénacle*, and participated in no group manifestos or activities. I am thinking, of course, of Gertrude Stein, whose salon was frequented by many of the leading *avant-gardists* — Apollinaire, Picabia, Pound — but whose strongest allegiance was neither to other *avant-garde* women writers (most of whom she treated dismissively), nor to gay poets, much less to fellow Americans, but to that great modernist aggressively heterosexual male painter — Picasso. Was Stein then “*avant-garde*” without being part of a movement? Was Joyce? This last question is wittily raised in Tom Stoppard’s play *Travesties*, where Lenin, Joyce, and Tristan Tzara, all living in Zurich in the mid 1910s, meet. Whose, in this case, is the “real” revolution? And, when we turn to the post-World War II *avant-gardes*, where do we place Beckett, whose works were originally perceived as shocking and incomprehensible? In what *avant-garde* movement did this extraordinary *avant-gardist* participate?

The concept of individual genius, it seems, dies hard. Does this mean that the term *avant-garde* has become meaningless? Not at all. The dialectic between individual artist and *avant-garde* groups is seminal to twentieth-century art-making. But not every “movement” is an *avant-garde* and not every *avant-garde* poet or artist is associated with a movement. What we need, it seems is a more accurate genealogy of *avant-garde* practices than

we now have. In what follows, I wish to consider a particular avant-garde movement that has remained powerful — but also quite controversial — ever since its inception in the early 1970s — namely, Language poetry, sometimes also placed, together with related practices, under the umbrella of “experimental writing” or “innovative poetry.”

The trajectory of the Language movement raises particularly knotty questions about avant-garde practices. Are the “second-generation language poets,” many of them graduates of the Buffalo Poetics program, founded by Charles Bernstein, themselves avant-gardists? Or is Language poetry already passé, replaced by a newer and genuinely different avant-garde formation? Or, as mainstream poets and critics insist, was the Language movement never more than a pretentious gesture — a movement most of whose members remain unrecognized by anthologists, unreviewed in the important periodicals, and passed over for all the literary prizes? And finally — to come back to the question I raised vis-à-vis Duchamp and Stein — is Language poetry in fact the achievement of a few poets who theorized its aims and methods, or would the turn toward an asemantic, asyntactic poetry have occurred in any case?

In order to frame this discussion, it will be useful to distinguish between the various avant-garde paradigms that have held sway in the course of the twentieth century. Two cautions are in order vis-à-vis the classification that follows. First, for reasons of expertise as well as space, I restrict myself to the (largely American and Western European) verbal and visual arts. And second, the classification is meant to be suggestive rather than definitive. Obviously other criteria would yield other genealogies.

Avant-Garde and Community

(1) The prototypical avant-garde was a movement that brought together genuinely like-minded artists, whose group commitment was to the overthrow of the dominant aesthetic values of their culture and to the making of artworks that were genuinely new and revolutionary — works that would be consonant with the new technology, science, and philosophy. The key example — and I take this to be the great avant-garde of the past century — was the Russian avant-garde from 1912 or so to the mid-twenties. The poets, painters, sculptors, photographers, makers of artist books and performances — Goncharova, Malevich, Tatlin, Khlebnikov, Kruchenykh, Mayakovsky — later, Rodchenko, Lissitsky, Meyerhold — were in accord on basic avant-garde principles, especially in their drive toward a non-representational art and poetry and the concomitant emphasis

on *faktura* (the material base of the text or artwork), *sdvig* (the orientation toward the neighboring word), and *ostranenie* (defamiliarization). An artist like Malevich was identified with a larger group, and yet he also stood on his own as a great early Modernist artist, transcending that group identity. Note that his own “movement” Suprematism was a one-man operation: Malevich, after all, was the only Suprematist.

Surrealism and *German Expressionism* are examples of avant-gardes that similarly fused shared aesthetic values and individual development, but neither movement involved the rupture we associate with the Russian avant-garde. Surrealism was a natural outgrowth of Dada revolt and of Freudian theories of the subconscious, even as German Expressionism can increasingly be seen as continuous with the Decadence of the 1890s, Edvard Munch providing a key link between the two. But certainly such notable surrealists as André Breton and Max Ernst had a life outside and beyond their particular cenacles even as Kandinsky rapidly moved beyond his early Expressionist affiliations to create his own unique identity.

(2) A variation on #1 is the movement whose group ethos was strong and whose aesthetics and politics were highly integrated and articulated, but whose individual members did not come to be regarded as major modernist artists. Here Italian Futurism is a key example: although the visual artists — Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carra, Antonio St. Elia — produced outstanding and highly original works, and although the Italian Futurists more or less invented forms like the manifesto, performance art, and innovative typography, Futurism’s literary contribution was weak. The movement’s *chef d’école* F.T. Marinetti is known today as the inventor of *parole in libertà* and for the brilliant conjunctions of what he called “violence and precision” in his manifestos, but his poetry and fiction have never really caught on. In Italian Futurism the movement thus exceeded the artist. Its great strength was its “revolutionizing” of so many media — photography, film, architecture, poetry, fiction, drama. But its politics, which hardened in the course of the 20s into a proto-Fascism, undercut the reception of even these advances.

Zurich Dada had a related trajectory. We think of the Cabaret Voltaire as producing the quintessential avant-garde, the ultimate contrarian spirit of revolt in all its wit and wonder, but however colorful and intriguing the personalities, performances, and manifestos of its polyglot expatriate members — Hugo Ball, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck — these Dadaists have never been taken quite seriously *as poets*. When, at war’s end, the movement broke up, many of the individuals floundered, while others

like Hans Arp were soon associated with other movements. Meanwhile, the term Hanover Dada refers to the work of a single great artist, Kurt Schwitters, whereas Berlin Dada, now very popular in academic circles because of its radical left politics, is hardly “Dada” at all, the graphics and paintings of John Heartfield, Raoul Hausmann, and George Grosz are vicious satires on war and postwar capitalism that carry forward the lessons of German Expressionism. Didactic and ideological in intent, these works have left behind the anarchy and non-sensicality of the Cabaret Voltaire.¹

(3) The antithesis of a community like Zurich Dada is the avant-garde in which a congerie of disciples and acolytes gathers around a central charismatic figure. New York Dada, which I spoke of earlier, is a case in point. Guy Debord’s Situationism was another — a movement that would have been nothing without its leader. Imagism and Vorticism, sometimes included under the avant-garde rubric, would have been negligible without the presence of Ezra Pound and possibly H.D. in the former, Wyndham Lewis in the latter. As soon as Pound’s Imagist credo had been diluted into what he called “amygisme” (for Amy Lowell), Pound blew the whistle on the use of the term and founded, together with Lewis, Vorticism, a movement now generally regarded as a footnote to Italian Futurism. But Pound, H.D., and Lewis emerged as important individual writers, who soon went on to produce ambitious works by no means covered by the Imagist or Vorticist label.

(4) A fourth kind of avant-garde formation is the geographical. Black Mountain was a movement that depended on residence at Black Mountain College for its definition. Many fascinating artists passed through Black Mountain — from Joseph Albers to Charles Olson and Robert Duncan, from Buckminster Fuller to John Cage, Merce Cunningham, and Allan Kaprow. The problem of geographical definition is that the avant-gardists in question had, as critics have now noted, little by way of a shared aesthetic. Denise Levertov and Robert Creeley were both followers of William Carlos Williams, but in neither case does the poetry have affinities with, say, the more political and narrative work of Ed Dorn, who was also an Olson student at the college. For a few years, the *Black Mountain Review* brought these poets together, but their group impetus was never strong.

¹ In the October 105 special Dada issue, the emphasis is largely on German Dada, and specifically on its politics. As such, the Dada label seems increasingly beside the point. Or, as in the case of Hal Foster’s “Dada Mime,” a reconsideration of performance in Zurich Dada, the case is made for a “dehumanization” that leads inevitably to the dehumanization of Naziism.

A more prominent example of avant-garde as geographic community was the so-called New York School. As a designation for the abstract expressionist painters from Jackson Pollock and Mark Rothko to Helen Frankenthaler and Franz Kline, all of whom were living and working in New York in the fifties, the term New York School makes sense, as it does for the Frank O'Hara circle of poets — Kenneth Koch, John Ashbery, James Schuyler, Barbara Guest, and a large contingent of second generation New York schoolers like Ron Padgett, Ted Berrigan, and Bernadette Mayer. But New York is one thing, avant-garde another. David Lehman's controversial book *The Last Avant-Garde* [Lehman 1998] makes the case for O'Hara, Koch, Ashbery, and Schuyler (he omits Barbara Guest) as avant-gardists on the strength of their new colloquialism, spontaneity, defiance of fixed meters and forms, and the "new" relationship of the verbal to the visual arts. But both New York painting and poetry were soon seen as squarely in the Romantic and Modernist tradition. The New York school did not attack art as a bourgeois institution, nor did it call into question the centrality of painting and lyric poetry among the media. Ashbery, for that matter, always rejected the New York label, and his own poetry was soon seen as closer to Stevens, Eliot, and Auden than to the neo-Dada often attributed to New York school poetry. As for Lehman's term "*last* avant-garde," many critics, myself included, have objected strenuously to the word "last," whose foreclosure of all further innovation is designed as a thinly veiled attack on Language poetry. Like the Beats and the San Francisco Renaissance poets, the New York school was — and remains — an important community, but not, either by intention or outcome, a fully-fledged avant-garde.

(5) A variant on the communitarian model is the school or workshop, whose cardinal example today is *Oulipo*, the *Ouvroir de la littérature potentielle*, founded in France in 1960 by the French author Raymond Queneau and the mathematical historian François Le Lionnais. Made up of mathematicians as well as writers, the group assigned itself the task of how mathematical structures might be used in literary creation. This idea was soon broadened to include all highly restrictive procedural methods, like the palindrome and lipogram, that are strict enough to play a decisive role in determining what their users write. The most notorious example of this approach is Georges Perec's novel, *La Disparition (A Void)*, written without a single appearance of the letter *e*. Oulipo is thus a *group* project that observes particular rules and prohibitions. At the same time, its leading writers — Georges Perec and Jacques Roubaud — have produced highly individual work. Perec's *La Vie mode d'emploi (Life a User's Manual)*,

while based on Oulipo principles, is a picaresque hyperreal novel that speaks to readers who have never heard of the Paris workshop.

Oulipo is a bona-fide avant-garde in that it has, from its inception, radically questioned the very possibility of poetry or fiction as self-expression or invention. But its parameters are necessarily narrow, and the work is largely confined to the verbal medium, even though there are now subgroups with names like *Oupeintpo*, *Ouphopo*, and *Oumupo*.²

An Oulipo analogue on the visual arts side is Fluxus, which dates, like Oulipo, from the sixties. Like Oulipo, Fluxus was a movement bent on making “art” rooted in scientific and philosophical ideas, but codification was not its *métier*. Then too Fluxus was an international movement, fusing Dada and Zen elements to assert that all media and disciplines are fair game for combination and fusion, that indeed anything can be considered “art.” As such, Fluxus objects and performances would appear to be the antithesis of Oulipo villanelles and lipograms, but in fact Fluxus principles, its list of what Pound called “Don’ts,” as embodied in the work of artists and poets like George Maciunas, Nam June Paik, Yoko Ono, Jackson Mac Low, and Dick Higgins — may well be just as rigid as Oulipo ones. But in Fluxus, as in Dada, the movement has proved to be stronger than its individuals.

(6) In recent years, ideological and identity-based movements have sometimes been labeled “avant-garde”: for example, the Black Arts movement, the feminist performance art of the ‘70s, or the “new” Asian-American poetics. But the “breakthrough” of such movements tends to be short-lived, the aim of the groups concerned being ironically counter-avant-garde in their drive to win acceptance within the larger public art sphere. Once received into the canon, as has been the case with such representative figures as Teresa Hak Kyung Cha or Amiri Baraka in contemporary poetry circles, group identity is largely discarded.

(7) Finally — and largely antithetical to all of the above — is the movement that doesn’t see itself as a movement at all but comes to be considered one by outsiders and later generations because its artists share a particular aesthetic and possibly a politics as well. In the 60s in New York, there was a loose congerie of artists, composers, dancers, and poets more prominent than the second generation of the New York School although there was some overlap between the two. John Cage, who has already been mentioned *vis-à-vis* Black Mountain, and who was certainly the presiding

² Oulipo Compendium has sections on such offshoots as the *Oupeintpo* (*Ouvroir de Peinture potentielle*), *Ouphopo* (*Ouvroir de Photographie potentielle*), and *Oumupo* (*Ouvroir de musique potentielle*). See [Matthews, Brotchie 1998: 74–325].

spirit of Fluxus, the movement that was at least partially born in his seminars at the New School, was the center of an avant-garde that included Merce Cunningham, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Morton Feldman, David Tudor, Jackson Mac Low, and, on its margins, Frank O'Hara, and John Ashbery. The Swedish concrete poet/artist Oyvind Fahlström, who came to New York and collaborated with Rauschenberg, belongs to this group. The Cage circle was primarily, but not exclusively, a gay movement but its sexual thematics were heavily coded. Today, the conceptual artists in question have achieved a certain prominence but, with the exception of the painters and possibly Merce Cunningham, not quite full acceptance. A decade after his death, Cage (born 1912) is still considered a charlatan in many art circles even as Feldman and Tudor remain coterie composers, adored by their champions but unknown by the wider concert audience. To paraphrase Pound, this is an avant-garde that has stayed avant-garde.

“Word Order = World Order”?

What, then, of the Language movement, which was the most prominent American poetic avant-garde of the '80s and '90s? The genealogy of L=A=N=G=U=A=G=E, as Bruce Andrews and Charles Bernstein called their now famous little mimeo magazine, first published in 1978, must be understood in the context of the prevailing poetry culture of the time. In the U.S., it was the moment of burgeoning Workshop activity, poet after poet writing his or her “sincere,” sensitive, intimate, speech-based lyric, expressing particular nuances of emotion. Here, for example, is the prize-winning poet and a professor at the University of Virginia, Gregory Orr, memorializing his mother in a poem called “Haitian Suite”:

Hunched over a desk
in another house, I hear
the curtains rustle.
Again she stands behind me,
quiet and tall as a lamp,
while I push clumsy words
around on a page, trying
to make them fit. Closing
my eyes, I feel a summer
breeze warm as breath cross
my face, coming all the way
from a grave in Haiti.

The poem's mode is an attenuated Romanticism, its Wordsworthian premise being that poetry is emotion recollected in tranquility. But in "Haitian Suite," the emotion communicated — grief for one's dead mother — is rather pat, and it is too transparently put into what are modestly called the "clumsy words" of the poem — clumsiness being appropriate because it evidently underscores the depth of the poet's actual feelings. Accordingly, the verse must be "natural" and "free," the syntax that of the declarative sentence, the language accessible, and the imagery concrete ("I hear / the curtains rustle"). Metaphor is used sparingly but exactly: the mother's ghost is "quiet and tall as a lamp," because, of course, she provided the light that helped the poet to become a man.

The agonism of the avant-garde is usually directed, not at an earlier generation as would seem logical, but against the complacencies of one's own. Barrett Watten, almost exactly the age of Gregory Orr and a graduate of the Iowa Writing Program, was living in Oakland in the early seventies and was editing, first with Robert Grenier, then after 1973 on his own, the little magazine *This*, whose very title suggests that poetry is not made of images but of words — and unlikely words at that. *This* published Ron Silliman and Bob Perelman, Kit Robinson and Steve Benson, Rae Armantrout and Lyn Hejinian. Its presiding spirit was a slightly older poet first associated with the New York school, whose radically asyntactical and densely semantic poetry became a model for the younger group — namely Clark Coolidge. One of Watten's early essays, reprinted in his *Total Syntax* [Watten 1985], was a piece on the new syntactic possibilities raised by the work of Coolidge, Silliman, Benson, and Robert Smithson.

For Watten and his fellow Bay Area poets, the impetus for a "new" poetics was primarily political. In a recent essay called "The Turn to Language and the 1960s," Watten argues that Language poetry owed its birth to the Berkeley Free Speech movement and the political revolution it unleashed. The valorization of speech, first a positive sign of the new counterculture, became dubious as writers came to regard natural speech as adequate to the conveyance of an agonistic politics. Even such talented poets as Allen Ginsberg and Denise Levertov, Watten posits, tried to express their horror at the Vietnam War in direct, experiential speech forms — forms that separated subjects as experiencing "selves" from the "history" they were trying to represent. By contrast, the younger poets of Watten's own new movement understood that poetry must have a materialist base, that language and syntax must do the poem's work. As Watten put it, "The language-centered poetics of the 1970s permitted the recovery of a

totalized *outside* that was a casualty of the conflict between expression and representation in the 1960s” [Watten 2002: 183].

Ingenuous as this argument is, it does not withstand scrutiny. True, the poetry of Ginsberg, Levertov, Merwin, and other 60’s poets was rooted in a lyric subjectivity and transparency that could not quite come to terms with the atrocities perceived to be taking place. But Watten writes as if there had been no horrors to represent before the Vietnam War, whereas great war poetry had always taken what Watten calls the “constructivist” route. Consider Khlebnikov, whose last poems, dealing with the brutal famine produced by the Russian Civil War in the early 1920s, are short, ironic imagist lyrics that capture the horrors of war only too well. Or George Oppen, the Objectivist poet who has been one of the chief precursors of the Language movement, and whose long political/philosophical poem “Of Being Numerous” neither eradicates the speaking subject nor the possibilities of normative syntax.

If Watten’s argument is overstated, it nevertheless testifies to the characteristic avant-garde need to transform one’s immediate adversary — in this case the “natural” speech-based poetry dominant in the sixties — into a permanent condition and to make the case for one’s own oppositional circle as having some sort of *avant-garde purity* and *priority*. “We were,” so to speak, “the first that ever burst / into that silent sea.” A similar problem occurs — and I shall come back to this point — with the claim made by language poets that theirs was a unique attack on the capitalist reification and commodification of the sign, that only the blasting apart of the word and its referent could convey a meaningful critique of capitalism.

The Watten-Silliman circle did not yet use the term *Language poetry*, which officially came into being with the launch of the journal *L=A=N=G=U=A=G=E* in 1978 and *The L=A=N=G=U=A=G=E Book* in 1984.

Here the principles of this particular avant-garde were laid out just as squarely as Marinetti had promulgated his call for the destruction of syntax and the abolition of all ego psychology in his pre-World War I manifestos, although the Language poets, operating in a more belated, self-conscious age, gave their prescriptions a more theoretical base than the Futurists could muster.

The first of the “Language” principles is perhaps most clearly articulated in Charles Bernstein’s “Stray Straws and Straw Men” (1977), which follows the Futurist format of numbered propositions so as to launch a witty attack on the aesthetic of “the natural look” then dominant in poetry:

17. Take it this way: I want to just write — let it come out — get in touch with some natural process — from brain to pen — with no interference of typewriter, formal pattern. & it can seem like the language itself — having to put it into words — any kind of fixing a version of it — gets in the way. That I just have this thing inside me — silently — unconditioned by the choices I need to make when I write — whether it be to write it down or write on. So it is as if language itself gets in the way of expressing this thing, this flow, this movement of consciousness.

But there are no thoughts except through language, we are everywhere seeing through it, limited to it but not by it. Its conditions always interpose themselves: a particular set of words to choose from (a vocabulary), a way of processing those words (syntax, grammar): the natural condition of language...

Bernstein, the most significant of the Language poets — indeed the movement's very engine — had studied Wittgenstein with Stanley Cavell at Harvard, and his notion that “there are no thoughts except through language,” is a version of Wittgenstein's “*The limits of language mean the limits of my world*” [Wittgenstein 1992: § 5.6], that “Language is not *contiguous* to anything else” [Wittgenstein 1980: 112]. The articles of faith of 60's poetry — Olson's “Form is never more than the extension of content” and Ginsberg's “First thought, best thought” — were thus overturned in a new call for poetry as making, construction — the importance of each and every word and especially of word order. But unlike the New Criticism, which demanded unified and centered structure, the “aura around a bright clear centre,” as Reuben Brower [Brower 1951] called it, the constructivist aesthetic of Language poetry insisted on the *making* process itself, in all its anti-closure, incompleteness, and indeterminacy.

“Stray Straws and Straw Men” was first published as part of a symposium called “The Politics of the Referent,” edited by Steve McCaffery, published in the Canadian journal *Open Letter* in 1977 and reprinted by Andrews and Bernstein as *Language Supplement Number One* in June 1980. McCaffery's own essay, dramatically titled “The Death of the Subject,” provides a second major principle. “There is a group of writers today,” McCaffery begins, “united in the feeling that literature has entered *a crisis of the sign* ... and that the foremost task at hand — a more linguistic and philosophic than ‘poetic’ task — is to demystify the referential fallacy of language.” “Reference,” he adds, “is that kind of blindness a window makes of the pane it is, that motoric thrust of the word which takes you out

of language into a tenuous world of the other and so prevents you seeing what it is you see” [McCaffery 1977: 1].

Such a thrust — the removal of what McCaffery calls later in the essay “the arrow of reference” — is essential because “language is above all else a system of signs and... writing must stress its semiotic nature through modes of investigation and probe, rather than mimetic, instrumental indications.”

Here, in a nutshell, is the animating principle of much of the poetry to come: poetic language is not a window, a transparent glass to be *seen through* in pursuit of the “real” objects outside it but a system of signs with its own semiological relationships. To put it another way, “Language is material and primary and what’s experienced is the tension and relationship of letters and letteristic clusters, simultaneously struggling towards, yet refusing to become, significations.” McCaffery himself points to the Russian Formalists, to Wittgenstein, Barthes, Lacan, and Derrida as sources of his theory, and indeed language poetics, in this first stage, owes a great debt to French poststructuralism.³ And McCaffery sounds a Derridean note when he declares that “the empirical experience of a grapheme replaces what the signifier in a word will always try to discharge: its signified and referent.” Indeed, in poetry the signifier is always “superfluous,” overloaded with potential meanings and hence more properly a *cipher* [McCaffery 1986: 4].

The twin rejection of poetry as natural speech (Bernstein) and of poetry as a vehicle for the communication of a set of external meanings animates much of the theoretical writing of other language poets. In the Introduction to his *In the American Tree* (1986), Ron Silliman notes that the poets he has included in his anthology want to “renew verse itself, so that it might offer readers the same opacity, density, otherness, challenge and relevance persons find in the ‘real’ world.” And again, “What a poem is actually made of [is] not images, not voice, not characters or plot, all of which appear on paper, or in one’s mouth only through the invocation of a specific medium, language itself” [Silliman 1986: xvi]. “Where once one sought a vocabulary for ideas,” writes Lyn Hejinian in “If Written is Writing,” “now one seeks ideas for vocabularies” [Andrews, Bernstein 1984: 29]. And in “The Rejection of Closure”: “Language

³ Indeed, McCaffery’s thesis can be understood as an extreme version of Roman Jakobson’s axiom that in poetry the sign is never equivalent to its referent and the corollary that poetry is language that is somehow extraordinary. See [Jakobson 1987: 62–94].

discovers what one might know, which in turn is always less than what language might say” [Hejinian 2000: 48].⁴

What Bernstein has dismissed as the “*transom theory of communication*” (the “two-way wire with the message shuttling back and forth in blissful ignorance of its transom”)⁵ is thus emphatically rejected. There are two corollaries, one Barthean, one Marxist-Althusserian. “Language-centered writing,” McCaffery tells us, “involves a major alteration in textual roles: of the socially defined functions of writer and reader as the productive and consumptive poles respectively of a commodital axis” [McCaffery 1986: 3]. And again, “The text becomes the communal space of a labour, initiated by the writer and extended by the second writer (the reader). ...The old duality of reader-writer collapses into the one compound function, and the two actions are permitted to become a simultaneous experience within the activity of the engager” [McCaffery 1986: 8]. “Reading” is thus “an alternative or additional writing of the text.” The “open text,” as Hejinian puts it, “by definition is open to the world and particularly to the reader. It invites participation, rejects the authority of the writer over the reader and thus, by analogy, the authority implicit in other (social, economic, cultural) hierarchies. It speaks for writing that is generative rather than directive. The writer relinquishes total control and challenges authority as a principle and control as a motive” [Hejinian 2000: 43].⁶ Indeed — and here the Marxist motif kicks in — “to remove the arrow of reference,” to “short-circuit the semiotic loop” [McCaffery 1986: 9] is a political as well as an aesthetic act. For, in Silliman’s words, “Under capitalism, reference is transformed (deformed) into referentiality” [Andrews, Bernstein 1984: 125]. In “Text and Context,” Bruce Andrews reinforces this notion, dismissing referentiality as the misguided “search for the pot at the end of the rainbow, the commodity or ideology that brings fulfillment” [McCaffery 1986: 20].

⁴ This essay was first published in *Poetics Journal* 4, “Women and Language” Issue (May 1984).

⁵ Charles Bernstein, Introduction to “Language Sampler,” *Paris Review*, no. 86 (Winter 1982).

⁶ We should note that such definitions of reader construction are somewhat simplified versions of poststructuralist theory. For Foucault, the important thing is that the reader can see through a given text and detect its ideological determinations and hence its “true” thrust; for Barthes the emphasis is on imaginative reinvention as in his reading of Balzac’s Sarrasine in his *S/Z*. Neither Foucault or Barthes meant that the author wasn’t responsible for the text he had created or that it was authored by a “community” rather than the individual poet.

Our public language, so the argument goes, is so debased, so formulaic, so cliché-ridden, that poetry must resist its reification by blowing apart its phraseology and syntax, to reassert the complexity and untranslatability of poetic language.⁷

The four principles I have cited — (1) poetry is not “natural” speech but, on the contrary, something carefully constructed; (2) poetry rejects the “referential fallacy” in favor of the play of signifiers that are suggestive and multivalent; (3) poetry relinquishes its author’s control over the text, functioning instead as a “communal space of labor”; and (4) poetry has no place for the direct communication of information, which is the hallmark of the commodity fetish — were, of course, never designed to be as doctrinaire as I have made them sound here. There was always a good deal of variation and controversy within the Language community and especially between its East and West Coast branches. Still, these basic principles give the movement its general tone, and they are usually accompanied by two further axioms, although these are less intrinsic than practical.

First poetry could — and often should — be written as prose — not ordinary prose, of course, but what Silliman named “the New Sentence” best exemplified in his own *Ketjak* and *Tjanting* as well as in Lyn Hejinian’s *My Life*, where a given sentence never “follows” logically or sequentially from its predecessor and yet is related to all the other sentences by careful orchestration of leitmotifs, phrases, and numerical constraints. “New sentences,” as Bob Perelman explains Silliman’s concept, “are not subordinated to a larger narrative frame nor are they thrown together at random. ...the new sentence arises out of an attempt to redefine genres; the tension between parataxis and narrative is basic. Among other things, Silliman wanted to escape the problems of the novel, which for him were of a piece with the larger problems of capitalism” [Perelman 1995: 61].

Perelman, writing in the mid-90s, acknowledges that the latter generalization won’t really hold: “Today parataxis can seem symptomatic

⁷ My own *Radical Artifice* elaborates on this argument. But it is only fair to say that the argument has come under fire from Marxist critics themselves. Thus the British critic Rod Mengham has observed that the equation of reference to the commodity fetish is “too neat and too constricting to let the poetry do very much work of its own — it reduces the act of writing to a blind act of sabotage repeated an infinite number of times, so that, although the resulting text seems difficult at first, its probable effect is much simpler than the interlocking series of relations it is trying to replace. The ‘Language’ writers are so fascinated by the conceptual framework it is their task to critique that they find it hard to free their thought from its shadow.” [Mengham 1989: 116].

of late capitalism rather than oppositional. Ads where fast cuts from all ‘walks of life’ demonstrate the ubiquity and omniscience of AT&T are paratactic” [Perelman 1995: 62]. Still, he posits, the “new sentence” is a useful tool: “First, it is arbitrary, driving a wedge between any expressive identity of form and content.” And “to use the sentence as basic unit rather than the line is to orient the writing toward ordinary language use” [Perelman 1995: 65]. In breaking up the continuity of lyric voice as well as the “smooth narrative plane” [Perelman 1995: 78], the “new sentence” has been, so Perelman posits, an important element in language poetics.

A second ancillary principle, implicit in all those I have cited thus far, is that poetry incorporates its own poetics, that it has a theoretical base. Perelman’s own “Marginalization of Poetry,” Bernstein’s “Artifice of Absorption,” Susan Howe’s *My Emily Dickinson* and *Melville’s Marginalia*, Rosmarie Waldrop’s *Reluctant Gravities* — all these are works that use poetic figuration and structure to present a particular poetics as well. As such, *theorypo* or *poetheory* as we might call it, was positioned as the very antithesis of the epiphanic lyric of the Writing Workshop.

Language Poetry thus presented itself as a decisive rupture with the poetic status quo, a distinctive way of Making It New. In the hands of its main practitioners, it produced a series of long poems that are now classics of a sort, from Bernstein’s “Dysraphism” to Hejinian’s *My Life*, Silliman’s *Tjanting*, McCaffery’s *Lag*, and Susan Howe’s *Thorow*.⁸ Meanwhile, a host of other poets contributed short essays and reviews to *L=A=N=G=U=A=G=E* and to such related journals as *Roof*, *Hills*, *Jimmy and Lucy’s House of K*, *Temblor*, *Raddle Moon*, *Writing*, and *How(ever)* (now the online journal *How To*). And anthologies like Silliman’s *In the American Tree* (1986) and Mary Margaret Sloan’s *Moving Borders* (1998) append a back section with sizable statements of poetics by the authors included. Thus, although Language Poetry has never gained acceptance from the mainstream press — even Bernstein has hardly ever been reviewed in *The New York Times Book Review* and never in *The New York Review of Books* — and has been largely kept out of the loop of the prize, award, and fellowship cycle,⁹ its impact has been far-reaching. Students from Finland and Germany, Portugal and Japan have come to Buffalo to study in the Poetics Program and have returned to

⁸ I discuss these in [Perloff 1990; Perloff 1992; Perloff 2002].

⁹ No language poet has thus far won a MacArthur Fellowship. A few — Bernstein, Howe, Michael Palmer — have won Guggenheims and smaller prizes, but at this level the Language poets cannot compete with such of their contemporaries as Ann Lauterbach, Jorie Graham, Carl Phillips, etc.

their own communities with new modes and strategies. In Australia and New Zealand, as in Brazil, Language Poetry became a kind of watchword and is perhaps the key influence on the “new” poetries of these nations. In the U.S, UK, and Canada, *My Life*, Howe’s *Thorow*, Bernstein’s *With Strings*, and McCaffery’s *Panopticon* are taught in college classrooms, and a number of scholarly books — by Ann Vickery, Juliana Spahr, Elizabeth Frost — already appeared on feminist language poetries and other facets of the “new poetics.” Graduates of the Poetics Program and related programs at Brown, Berkeley, and the University of Pennsylvania have infiltrated the university literature and creative Writing classrooms and are accordingly introducing Language poets to undergraduates who assume, not surprisingly, that these poets have always been there.

The big lesson learned from Language Poetry, I would argue, has been that, contemporary pop culture notwithstanding, *poetry matters*, that it is not just a craft for sensitive spirits who wish to express themselves but an *intellectual* discipline dealing with the most pressing philosophical and cultural issues of the day. Take the opening poem of Charles Bernstein’s new book *Topsy-Turvy*, “Shelter in Place”:

It’s no go from the get
go, strumming a mordant
medley from the old days
when we danced with
abandon. Now we are
abandoned, God’s
silence deafens us
to each other, and the
fiddlers diddle a
familiar tune. Familiar
and deadly. Wake
up say those still
still small voices:
the Anthrobscene
is playing just north
of here and this is
just a taste of
what’s to come.

Here Bernstein plays on every truism and bit of jargon spoken today by the well-meaning like Dr. Anthony Fauci: we are supposed to “shelter in place,” but of course there is no shelter; it’s “no go from the get/go,” and dancing “with abandon” has given way to man’s real abandonment by the God he believes in. The “still small voice[s] of conscience cannot counter the “Anthroscene” [Anthropocene]m which has become some sort of film “playing just north / of here” but the frightening climate change really IS playing “north of/ here” and what’s going on (the pandemic) is “just a taste of / what’s to come.” Fiddlers diddle the familiar tune — familiar but we can’t seem to do a thing about it and the inane rhyming (no go/ from the get go”) screeches on.

“Shelter in Place” beautifully objectifies its material: everything is shown rather than said by a lyric “I.” But Bernstein may well be an exception: by 2020, the case against “the natural look,” the authoritative Cartesian subject, the transparency of meaning, and the use of “old-fashioned “lineation” (much less meter) rather than the “new sentence” have too often become mere items to be ticked off on the “How To Make It New” list: the “innovative” writing produced in the Workshop — now often a theory workshop as well as a place to practice one’s poetic craft — has become just as tedious and formulaic as the Workshop poetry it had once spurned. Indeed, the epithets *innovative*, *experimental*, *alternative*, *radical* — not to mention *avant-garde* — are now so reified in their own right that one sometimes finds oneself longing for a transparent nature lyric or love sonnet, preferably one with lots of rhyme, repetition, and refrain.

How did things come to such a pass? At the most immediate level, the problem is simply temporal: no avant-garde cénacle can keep up its momentum for three decades. Then, too, the absorption of Language poetry into the academy inevitably meant that the application of its principles would be codified, watered down, and misunderstood by what Pound called “*the diluters*,” those who follow the *inventors* and *masters* of a given mode, “produc[ing] something of lower intensity, some flabbier variant” [Pound 1954: 23]. But there is something else. By 2000 or so, *the fighting principles of Language poetry — principles I have here been outlining — ran into the juggernaut of Political Correctness*. The demand for inclusiveness, for more women and especially minority poets, meant that candidates began to qualify as bona fide “language poets” on what were in fact extra-aesthetic grounds. Whereas a related movement like Oulipo never changed its rules, demanding a particular expertise and outlook from all its members, Language poetry was now pressed to be inclusive, not

to mention polite, tolerant, and fair-minded. Readings began to balance Language Poet X with mainstream poet Y, established poet X with novice Y, even as publication series like the University of California Poetry Series felt they had to offset the difficulties of Lyn Hejinian with the more transparent lyrics of Carol Snow, and so on. Something for everybody (we hope!): this is the mantra.

How does this turn of events compare to the trajectory of other avant-gardes? In the early twentieth century, the avant-garde was likely to meet its dissolution in the face of war or some form of political crackdown. The Russian avant-garde, for instance, was the victim of the revolution it had ironically worked to bring about: with the ascendancy of the Culture Commissars in the early twenties, avant-garde production all but ceased, although certain individual artists like Lissitsky and Rodchenko worked out ways of accommodation and special coding. The Italian avant-garde dissolved in the course of World War I, in which such leading figures as Boccioni and Sant'Elia were killed. Futurism after the war either moved in the direction of Fascism or dissolved into a polite and meaningless salon painting that no one could fault. As for Zurich Dada, at the end of the enforced exile its members underwent during the war, the movement gave way to a Paris version that soon turned from the cult of anarchy, agonism, and chance to the Surrealist concern with the dream states, automatic writing, and Communist politics.

Again, geographical avant-gardes like the New York School or the so-called San Francisco Renaissance transform themselves as their actual milieu changes. The New York of Frank O'Hara, where poets easily moved in and out of this or that cold water flat and somehow found employment to support their poetry habit, is long gone, and San Francisco is now a major corporate center of the computer and internet industry. From the vantage point of these movements, Language poetry has lasted a rather long time, propped up primarily by the once suspect university that now fosters so many of its readings, performances, and publications. But such patronage has had its price: what we might call the curricular avant-garde has bred a second generation that seems –at least to me — -to be spinning its wheels, try as it may to separate itself from its more successful precursors. Influence does not, in any case, go in a straight line: second-generation New York abstract expressionists, for example, were soon eclipsed by artists, whether Pop, Minimalist, Conceptualist or Color Field, who revolted against its very principles. The lesson for students of the avant-garde would seem to be that whatever the “new wave” proves to be, it is not likely to be a

continuation of the avant-garde — in this case, of Language poetry — as we know it.

Indeed, such Language issues as the repudiation of the “natural look” no longer have the urgency they once had. As mediated by the internet, no poem can be fully “natural”; on screen, it is always already simulated and simulatable. In the same vein, the debate about reader construction (who owns the text?) becomes irrelevant, the reader having the “privilege” of transforming any given text into something else. Even a forwarded email is no longer the “real thing,” for the forwarder can edit it at will, all the while presenting it as belonging to its original author. The resistance to commodified language thus becomes less interesting than the ability to cite that language and “write through” it or to play it off against other discourses.

It would be difficult to overemphasize the difference the new digital technologies have made to all writing — poetic writing included. Language poetry, however agonistic vis-à-vis the mainstream, was, like the other poetics of the time, a **page-based phenomenon**. Whether the poems in question were long or short, in verse or in prose, they were of course poems to be *read* and digested in the privacy of one’s own space. True, these poems were and continue to be read publicly, but ironically the poetry reading has itself become a way of perpetuating what Bernstein called the transom theory of communication: the poet in front of the room at the lectern, leafing through his or her recently published volumes and new notebook drafts, reads to those *others* who are in the audience. Digital discourse is fast making this mode obsolete, for one can now produce one’s own temporal and spatial environment for the reception of the reading in question, even as the “look” of the poetry being read becomes very important on the computer screen.

Seeing, hearing, performing: in the internet age these take on a rather different valence from the poetics of the eighties. The complex semantic charge of much Language poetry, for example, downplayed the concomitant complexities of sound or visual structure, and by the mid-90s, younger “experimental” poets, trained to believe that metrics and traditional genres were old-hat, produced countless free-verse or prose poems, whose visual and aural potential remained largely undeveloped. Meanwhile, as websites like Kenneth Goldsmith’s *ubu.com* make clear, a new poetics is emerging that traces its genealogy, not, say, to the Objectivists, as was the case with Language poetry, but to Brazilian Concrete Poetry of the 50s, to the procedural poetics of Oulipo, and to sound poetry from Kurt Schwitters to

Henri Chopin. In Russia, a prime early example (not yet digital) would be Dmitri Prigov's *poetrygrams, stikhogrammi* of the late 1970s–1980s, each a single piece of paper, hand-typed, inspired by Mayakovsky's breaking the rules of the printed page. Often the words become intentionally illegible so as to suggest the monotony and prevalence of state rhetoric. *Wherever the Motherland May Send Us*, for example, is written in transliterated form from the original Cyrillic and reads: "Wherever the Motherland may send us / Proudly we'll keep our word," cited from Mikhail Isakovsky's popular war song of 1948 entitled *Song of the Labor Reserves*.

Recent works by the Brazilian Concretists enlarge on the possibilities of verbal/vocal/visual design. Let me give you an example from Augusto de Campos whose early aphoristic poems like VIA VAIA and LUXO/LIXO have become part of the poetic vocabulary.

In May 1992 — now thirty years ago! — I received an enthusiastic letter from Augusto, detailing his new interest in the Macintosh computer and all that digital activity could do for poets and artists:

I myself have a small Macfamily "workstation" (computer, scanner and printer) and am becoming more or less macintoxicated. . . As you see, I am each day more involved with computers. In fact, although I am sure that knowledge of new technologies by itself is no warranty of great art, I could say, invoking J[ames] J[oyce's] verbivocovisual blessings ("door always open. For a new era's day"), I have the presentment of the futuriment that — in this *fin-de-siècle* pressure of [the] present — the future of futurisms is *there*. Et tout le reste est littérature. . .

With all my ☀☐☀☐☀☐ wishes,
Augusto

In the *fin de siècle* of the 1990s, Augusto could not have anticipated how dark the early decades of the new century would turn out to be, beginning with 9/11 /2001 and culminating, at our own moment, in the spectre of dictatorship in both our countries. Technology in itself is indeed "no warranty for great art." And yet... the imaginative, inventive Augusto has continually renewed himself, working with the range of new media. From the short concrete poems of *Noigandres* in 1953, to the *Popcretos* of the 1960s and the *despoesia* (unpoetry) of the 1990s, to the astonishing performance pieces — language, music, film, graphic art — of the 2000s, and most recently the beautiful translation miniatures he calls *plaquettes*, Augusto has never stopped innovating and looking to the future.

I want to illustrate Augusto's uncanny ability to renew himself by looking at what I have called a "differential" text — that is, a text that morphs from one medium or genre to another, creating new semantic possibilities.

Cidade would be one example, *Codigo* another. But let me here look at how Augusto's minimalist concrete poem, "The Whale's Night Song" ("Canção noturna da baleia"),¹⁰ became, more than a decade after its composition, the germ of the visual-musical piece *Call Me Moby*, performed by Augusto with his innovative composer-performer son Cid de Campos.¹¹

Canção Noturna da Baleia first published in *Despoesia* in 1994, alludes to the famous German poem *Fishes Nachtgesang* by Christian Morgenstern, which consists of alternate long and short vowel scansion marks, as used in Latin and Greek poetry. Morgenstern's poem is mimetic: its shape outlines the torso of a fish, and the scansion marks have been said to signify heartbeats, movements through the water, and so on.

Augusto's *Canção Noturna* is quite different: it occupies a single square black page, the grid made of 17 horizontal lines, each containing 23 spaces. In every even line (2, 4, ...) the spaces hold 23 white lowercase *m*'s, whereas the nine odd lines, beginning with line 1, bear a set of spaced letters constituting words, embedded — and almost buried — in a sea of further identical white *m*'s. The 9 lines of text contain a total of 29 consecutive words, with marked line breaks; the only words repeated are "a" ("the") and the first-person pronoun "me."

When one first looks at Augusto's geometric grid, reminiscent of the conceptual poems of Carl Andre, it looks like a field of *m*'s, very spare and minimal. Sonically, the visual refrain of *m*'s creates a long

¹⁰ See Augusto de Campos, "Walfischesnachtgesang" [Campos 1994: 112–113]. I have written about the concrete poem itself [Perloff 2018]; but the section here on the poem has been extensively revised. There is a Brazilian version of my discussion of the text and video versions of "Moby" in [Perloff 2021].

¹¹ Augusto de Campos and Cid de Campos, "Canção Noturna da Baleia," at *Poetry is Rise* (MoMA, New York, 2012), Cid Campos, video, 3:48, <https://www.youtube.com/watch?v=PFY066KItYI&t=39s>. Here first Cid and then Augusto chant the poem itself. There are a number of other versions that feature Cid and Augusto reciting or intoning the poem. The 2008 version (<https://www.youtube.com/watch?v=MaPyeilv4VA>), for example, features cellist Adriana Calcanhoto making dissonant, scratchy sounds from the upper register of her instrument — intermittent sounds that offset's the popular song rhythms. The 2008 version begins with the image of an old engraving of Jonah and the Whale, against the background of ocean waves.

murmur — the backdrop against which other sounds appear. The *m*'s, as the last line, which is in English, makes clear, all refer to *Moby Dick*, Melville's infamous white whale that Ahab, the ship's captain, and his crew are hunting. "Call me moby": Augusto's refrain aligns "moby" with the "m"-word "me" and is a play on the opening sentence of Melville's great novel:

Call me Ishmael. Some years ago — never mind how long precisely — having little or no money in my purse, and nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the world. It is a way I have of driving off the spleen, and regulating circulation.

In the novel, Ishmael (the name in the Old Testament connotes illegitimacy) is the quintessential outsider, just as Ahab, the desperate whale hunter, represents overweening pride. But in his text, extractable from the *m* grid, Augusto fuses Ahab's story with the Biblical story of Jonah and the Whale:

| | |
|----------------------|--------------------------|
| a brancura do branco | the whiteness of white |
| a negrura do negro | the blackness of black |
| Rodchenko Malevich | Rodchenko Malevich |
| o mar esquece | the seas forget |
| Jonas me conhece | Jonah does know me |
| só Ahab não soube | yet Ahab's not aware |
| a noite que me coube | of the night I must bear |
| alvorece... | dawn's light everywhere |
| | |
| call me moby | call me moby |

The English translation here is by Augusto himself in an email of 2018; note that he translates lines 5–8 very freely so as to replicate the rhyme of the original. Augusto's poem is, in any case, an eight-line stanza that lifts out of the sea of *m*'s, an enigmatic little poem with the rhyme scheme *aa(b)ccddc*, followed by the unrhyming refrain line, "call me moby." In English, "moby" rhymes with "me" in line 5 and the rhyme scheme is a little different: *abcdefffe*.

The incantatory rhythm of these short, abrupt, strongly stressed lines invokes, not Melville's narrative of the whale hunt, but the dis-

section, in the novel's forty-second chapter, of the meaning of the word *white*. In "The Whiteness of the Whale," the narrator Ishmael tries to account for his own irrational fear of the white whale, whiteness being the "visible absence of color," the "dumb blankness" signifying "the heartless void of annihilation." But in Augusto's version, the "whiteness of white" does not invoke horror so much as mystery, a mystery he finds in its relationship to its opposite, the blackness of black. Indeed, for Augusto the white/black opposition also has an aesthetic dimension: it is, for example, the relationship of two of the greatest modern artists, Rodchenko and Malevich. Rodchenko was deeply influenced by Malevich's famous *Black Square* of 1915. But he was soon to turn from the sensuous texture and "spiritualist" depth of Malevich's Suprematism to the Constructivist emphasis on the materiality of the paint itself, as in the opaque "black-on black" paintings he exhibited in Moscow in 1919, alongside five white-on-white paintings by Malevich. And soon Rodchenko abandoned "bourgeois" painting altogether for the new art of photomontage.

The question of sameness and difference thus haunts the poem. Black and white, Rodchenko and Malevich and then Jonah versus Ahab. In each case, both alternatives are necessary: Jonah the prophet, having been swallowed by a whale, understands ("*conhece*") the poet's obsession; Ahab cannot: he is the captain of the ship but a failed hunter of whales. It is the sea, meanwhile, that forgets ("*esquece*") both the "good" and the "bad" things it has swallowed. In the same vein, unlike Ahab or Ishmael, Augusto's narrator accepts the darkness of night as his lot, all the while looking ahead to the dawn coming up. *Alvorece*: literally, *it dawns*, and further, the verb's root being *alvo*, which also means "target," white light, far from being dreaded, is here the poet's goal. The cycle of nature can — and, after all, must — be accepted in all its strangeness. Hence the abrupt shift to English and the conclusion "Call me moby." I know, the poet seems to be saying, what *whaleness feels* like.

If Augusto had put these words into a short linear poem, as I have typed it above, it would be a kind of disjunctive Symbolist lyric in the Mallarmé tradition. It is the grid of the original poem, together with its sonic possibilities that makes it resonate. The individual words, from pronouns to proper names, are given the same weight as the continuous clusters of white *m*'s so that their weight is barely felt. They wash up, so to speak, and disappear again in the waves of the sea. What remains in the end is merely a highly suggestive cluster of soft consonants and open vowels: *moby*.

Conção noturna da baleia: Augusto de Campos's minimalist whale's song, written under the sign of Morgenstern, Melville, and Malevich — there are those *m*'s again! — is a model of what Gertrude Stein, whose poetry Augusto has so brilliantly translated,¹² called “Using Everything.” In poetry, Augusto reminds us, every phoneme and morpheme, every visual inscription makes a difference: there is, as is so characteristic for Augusto, no waste motion, no filler. Read aloud, his *Call Me Moby* “catches” twenty-nine words in the grid-shaped geometric sieve lowered into the water, words the poet's voice transforms into an incantatory whirlpool, culminating in the repeated but curiously unresolved command to the audience to *callmmmmme-mmmmmmm-moby*.

Now consider what happens when Augusto, with the accompaniment of Cid, turned “*The Whale's Song*” into a “verbivocovisual” performance piece to be adapted for various venues. I myself attended a performance of *Call Me Moby* at the *Poetry Is Risk (Poesia è Risco) Festival* at the Museum of Modern Art in New York in 2012.¹³ And then again in Budapest in 2016, when Augusto and Cid performed it for the *Pannonius Festival*. At MOMA, Augusto gave the following Introduction:

When Melville wrote his famous *Moby Dick*, he thought that whales were dumb. Today we know that they are great singers. It occurred to me to make a poem from the whale's point of view. The novel begins with the words of the survivor narrator, “Call me Ishmael.” My poem reverses his words. Of course here the whale is also a metaphor for the poet but written more from Moby's side. And then we have in Malevich, the whiteness of the white painting and the black response of Rodchenko.

The whale sounds are sung by Michiko Hirayaa. They create a minimalist background noise against which we see and hear Cid Campos strumming chords on his acoustic guitar — chords that are very tonal and melodic — whereas Augusto chants the lines of the poem as a kind of voiceover for the images on the screen — images of blue ocean waves with heavy whitewater and once or twice, the white shape of what seems to be a whale popping up from the waves. Augusto's English rendition of the “song” is played off against Cid's Portuguese one in statement-response structure. Meanwhile, the ocean water on the screen gives way to the grid

¹² See Augusto de Campos, “Gertrude Stein,” in *Porta-Retratos*, transl. and introd. Augusto de Campos (Santa Catarina: Editora Noa Noa, 1989).

¹³ For the MoMA performance, see Campos and Campos, “*Canção Noturna da Baleia*,” at *Poetry is Risc*, <https://www.youtube.com/watch?v=PFY066KItYI&t=39s>.

of white rectangular cubes that quickly morph into *m*'s. Or are they waves? Then the *m*'s fade out, leaving the grid of white cubes (now alternating with tiny spheres and cylinders), which are again swallowed by the ocean. And the piece culminates in the alternation of Augusto and Cid intoning "Call me Moby!"

The main song concluded, there is then a moment of silence before Augusto steps forward to chant the following passage from the Gershwin song, "It ain't necessarily so":

Oh Jonah, he lived in a whale
Oh Jonah, he lived in a whale
For he made his home in
That fish's abdomen,
Oh Jonah, he lived in a whale.

It is Jonah, not Ishmael, who knows what it is to be *inside* the whale, and so Augusto's is truly "The Whale's Song," in all its mystery and terror. What began in 1990 as a *despoesia*, an "unpoem" — a spare, almost severe minimalist grid, whose letters spell out the words that we almost fail to make out at first glance, becomes, a decade later, a work that fuses music, film, and poetry so as to dramatize the dialectic of black and white, night and dawn, Ahab and Jonah, Ishmael and Augusto himself. There is, in Augusto's citation from *Finnegans Wake*, "a door always open. For a new era's day." Tout le reste, as he also knows, citing Mallarmé, est littérature.

REFERENCES

- Andrews, Bernstein 1984 — Andrews, Bruce, and Charles Bernstein, eds. *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Carbondale: Southern Illinois Press, 1984.
- Brower 1951 — Brower, Reuben. *The Fields of Light: An Experiment in Critical Reading*. New York: Oxford University Press, 1951.
- Bürger 1984 — Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984.
- Calinescu 1987 — Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, NC: Duke University Press, 1987.
- Campos 1994 — Campos, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva, 1994.
- Hejinian 2000 — Hejinian, Lyn. *The Language of Inquiry*. Berkeley, CA: University of California Press, 2000.
- Jakobson 1987 — Jakobson, Roman. "Linguistics and Poetics." In *Language in Literature*, edited by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, 62–94. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

Kuenzli, Naumann 1989 — Kuenzli, Rudolf, and Francis M. Naumann. *Marcel Duchamp: Artist of the Century*. Cambridge, MA: MIT Press, 1989.

Lehman 1998 — Lehman, David. *The Last Avant-Garde: The Making of the New York School of Poets*. New York: Doubleday, 1998.

McCaffery 1986 — McCaffery, Steve. *North of Intention: Critical Writings 1973–1986*. New York: Roof, 1986.

McCaffery 1977 — McCaffery, Steve. “The Politics of the Referent Symposium.” *Open Letter* 3, no. 2 (1977): 60–99.

Mathews, Brothie 1998 — Mathews, Harry, and Alastair Brothie. *Oulipo Compendium*. London: Atlas Press, 1998.

Mengham 1989 — Mengham, Rod. “Language Writing”. *Textual Practice* 3, no. 1 (Spring 1989): 114–123.

Perelman 1995 — Perelman, Bob. *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary Theory*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.

Perloff 2018 — Perloff, Marjorie. “Augusto de Campos.” *Art in Print* 8, no. 4 (November — December 2018): 12–13.

Perloff 1990 — Perloff, Marjorie. *Poetic License: Essays on Modernist and Post-modernist Lyric*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1990.

Perloff 2021 — Perloff, Marjorie. “‘Porta sempre aberta. Para o dia de uma nova era’: a ‘macintoxicação’ de Augusto de Campos,” translated by M. Bedran. *Revista Rosa* 3, no. 1 (2021), Feb. 26, 2021 (Special Portfolio for Augusto de Campos’s 90th Birthday). <https://revistarosa.com/3/porta-sempre-aberta>.

Perloff 1992 — Perloff, Marjorie. *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Perloff 2002 — Perloff, Marjorie. *Twenty-First Century Modernism: The “New” Poetics*. Oxford: Blackwell, 2002.

Poggioli 1968 — Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Translated by Edward Fitzgerald. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968.

Pound 1954 — Pound, Ezra. “How to Read”. In *Literary Essays of Ezra Pound*, edited by T. S. Eliot, 3–14. London: Faber and Faber, 1954.

Silliman 1986 — Silliman, Ron. “Language, Realism, Poetry.” Introduction to *In the American Tree*, edited by Ron Silliman, xv–xxiii. Orono: National Poetry Foundation, 1986.

Watten 1985 — Watten, Barrett. “Total: Syntax: The Work in the World.” In *Total Syntax*, 65–114. Carbondale: Southern Illinois Press, 1985.

Watten 2002 — Watten, Barrett. “The Turn to Language and the 1960s.” *Critical Inquiry* 29, no. 1 (2002): 129–183.

Wittgenstein 1980 — Wittgenstein, Ludwig. *Lectures Cambridge 1930–1932: From the Notes of John King and Desmond Lee*. Edited by Desmond Lee. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Wittgenstein 1992 — Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge, 1992.

© 2022, М. Перлофф

Дата поступления в редакцию: 25.01.2022

Дата одобрения рецензентами: 25.02.2022

Дата публикации: 25.05.2022

© 2022, Marjorie Perloff

Received: 25 Jan. 2022

Approved after reviewing: 25 Feb. 2022

Date of publication: 25 May 2022



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-37-50>

<https://elibrary.ru/RTQFUE>

UDC 82.01/09+82.1/29



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

Anna SHVETS

“NOT A SINGLE EPITHET, METAPHOR, OR A DESIRE
TO BE REFLECTED IN A SYMBOLIC MIRROR”:
A WHITMANESQUE ECHO IN IGOR TARENTIEV’S POETRY

Abstract: The paper explores a Whitmanesque influence on Igor Terentiev, a Tbilisi-based minor Futurist poet, Alexei Kruchenykh’s disciple. While residing in Georgia with Zdanevich and Kruchenykh (that’s from 1917 up until the 1920s), Terentiev would write books of poetry exhibiting an unusual typographic design as a means of enhancing the poetic effect. In one of these books (“17 Non-Sense Tools”), Whitman’s name is invoked, and the paper investigates the connection between the poets further. The paper focuses on Whitman’s and Terentiev’s approaches to the issue of poetic signification. Whitman not only works with the nature of the signifier modifying it but also tries to render it inseparable from its signified, equating names and objects with each other. Such a semiotic approach could be interpreted through the lens of the opposition “presence effects” / “meaning effects” coined by H.U. Gumbrecht. Presence effects are interpreted as “[m]aterialities of communication... are all those phenomena and conditions that contribute to the production of meaning, without being meaning themselves” (informational content. — *A. Sh.*) [Gumbrecht 2004: 8]. Whitman tries to integrate both “meaning effects” and “presence effects” into the body of a poetic sign. Terentiev identifies that poetic orientation of “objectifying” signifiers and tries to devise an original poetic program on its basis. Terentiev engages Whitman’s poetic semiotic so that it informs his poetics to the extent that he designs creative writing techniques aimed at a direct communication of meaning, without relying on semiotic substitutes.

Keywords: avant-garde, experimental poetry, presence effect, Walt Whitman, Igor Terentiev.

Information about the author: Anna V. Shvets, PhD in Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1492-2511>. E-mail: ananke2009@mail.ru.

For citation: Shvets, Anna. “Not a Single Epithet, Metaphor, or a Desire to be Reflected in a Symbolic Mirror”: A Whitmanesque Echo in Igor Terentiev’s Poetry.” *Literature of the Americas*, no. 12 (2022): 37–50. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-37-50>.



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-37-50>

<https://elibrary.ru/RTQFUE>

УДК 82.01/09+82.1/29

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

Анна ШВЕЦ

«БЕЗ ЕДИНОГО ЭПИТЕТА, БЕЗ МЕТАФОР, БЕЗ ЖЕЛАНИЯ СИМВОЛИЗИРОВАТЬСЯ ПЕРЕД ЗЕРКАЛЬНЫМ ШКАФОМ»: ЭХО УОЛТА УИТМЕНА В ПОЭЗИИ ИГОРЯ ТЕРЕНТЬЕВА

Аннотация: В центре статьи — влияние У. Уитмена на И. Терентьева, тифлиского футуриста второго ряда, ученика А. Крученых. Во время пребывания в Грузии с И. Зданевичем и А. Крученых (с 1917 по 1920 гг.) Терентьев писал сборники стихов, которые отличаются необычным типографским оформлением, призванным усилить поэтический эффект. В одной из этих книг («17 ерундовых орудий») упомянуто имя Уитмена, и статья сосредоточена на раскрытии этой связи. В статье обсуждаются подходы Уитмена и Терентьева к проблеме означивания в поэзии. Уитмен не только видоизменяет природу поэтического означивающего, но и стремится сделать его неотделимым от означаемого, уравнивая объекты и имена. Подобный семиотический подход можно истолковать через призму оппозиции, предложенной Г.У. Гумбрехтом («эффект присутствия» — «эффект значения»). Эффект присутствия трактуется как «материальные условия коммуникации...все феномены и условия, способствующие возникновению значения (смысла), но не являющиеся значением сами» [Gumbrecht 2004: 8]. Уитмен пытается интегрировать и «эффекты значения», и «эффекты присутствия» в тело поэтического знака. Терентьев вычленяет эту поэтическую установку, нацеленную на «овеществление» означивающего, и пытается разработать оригинальную творческую программу на основе этой установки. Терентьев использует уитменовский поэтический семиозис так, что семиозис определяет поэтику футуриста: поэт создает техники творческого письма, нацеленные на прямую коммуникацию смысла, в обход семиотических субститутов.

Ключевые слова: авангард, экспериментальная поэзия, эффект присутствия, Уолт Уитмен, Игорь Терентьев.

Информация об авторе: Анна Валерьевна Швец, кандидат филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1492-2511>. E-mail: ananke2009@mail.ru.

Для цитирования: Швец А.В. «Без единого эпитета, без метафор, без желания символизироваться перед зеркальным шкафом»: эхо Уолта Уитмена в поэзии Игоря Терентьева // Литература двух Америк. 2022. № 12. С. 37–50. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-37-50>.

Whitman's reception in Russian poetry appears to be quite widespread [Rumeau 2019], including first-order writers (such as V. Mayakovsky)¹ along with lesser-known poets. The latter category would include Igor Terentiev, Aleksey Kruchenykh's disciple and ardent follower, the member of "41 °C" Tbilisi-based group in 1919–1920. We know for a fact that Terentiev had read and studied Whitman based on his poetry collection "17 Non-Sense Tools" ("17 ерундовых орудий", 1919). An explicit reference to Whitman could be found on the first pages of the book, in what might be defined as a preface and a theoretical introduction to the collection of poems.

"What is the difference between poetry and prose!" («Чем проза отличается от стихов!») [Терентьев 1919: 9], the poet asks his reader. In the attempt to answer this question, Terentiev dismisses traditional, conventional poetic criteria, such as rhyme and regular meter, or more or less uniform sonic patterning of speech. There is the last criterion to be discussed, and this criterion pertains to the realm of linguistic devices:

Tropes? Simply put, attributing other names to things? As old as "a kitty"! Whitman created verses by enumerating objects, and this was poetry without a single epithet, metaphor, or a desire to be reflected in a symbolic mirror! (made verses out of a sheer enumeration of objects. — *A. Sh.*) (Тропы? Т.е. попросту называние вещей не своими именами? Старо как «кошечка»! Уитмен делал стихи из одного перечисления предметов, и это была поэзия без единого эпитета, без метафор, без желания символизироваться перед зеркальным шкафом!) [Терентьев 1919: 10].

Whitman's summoned in the preface to the book as an ally of Caucasian Futurists ("Eastern Dada" [Foster 1998]), the founder of experimental poetry. In Terentiev's view, deploying a trope means linking a meaning (a signified) to a signifier, or "attributing names to things". Trope is construed as a semiotic tool, yielding a poetic sign. Such a sign, in its turn, could become a signified for the next trope and spawn an endless

¹ Speaking of links and circulations, we could assert that there had been a fact of Whitman's reception in Russia in the case of Terentiev. First, Balmont's and Chukovsky's translations had already been in place, and within the context of futurism Chukovsky was the primary mediator of Whitman's legacy. There is evidence of several public lectures offering a comparison between Whitman and futurism that Chukovsky delivered in 1914 and 1915. It has been documented that Kruchenykh attended these lectures, mostly to gall the lecturer, which was achieved by boasting a carrot in the lapel pocket. We can speculate that Terentiev must have learned about Whitman from Kruchenykh.

chain of signification. Instead of relying on tropes as endless signifying containers for meanings, Whitman expressed meanings directly, as it were, by including the very objects into a poetic utterance.

Terentiev's engagement with *semiotique à la Whitman* [Швец 2015] informs his poetics to the extent that he designs creative writing techniques aimed at a direct communication of meaning, without relying on semiotic substitutes. In that line of thinking, my paper is going to focus on Whitman's and Terentiev's approaches to the issue of signification. The subject of how Terentiev came to read Whitman will remain beyond the scope of the paper.

In fact, the problem of poetic semiotics remains central to the very definition of poetry since, in R. Jakobson's phrase, the poetic function of language "by promoting the palpability of signs, deepens the fundamental dichotomy of signs and objects"² [Jakobson 1960: 356]. In R. Tsur's clarification of that quote, "the poetic function forces readers or listeners more than other linguistic functions to attend to the signifiers in linguistic signs, away from the signifieds" [Tsur 2010: 2]. Poetry theorists insist that poetry tends to enhance the signifier (often to the detriment of the signified), rendering it autonomous and tangible, redefining the relationship between objects and their semiotic names (sometimes discarding the objects).

Whitman not only works with the nature of the signifier but also renders it inseparable from its signified, equating names and objects with each other [Швец 2019]. Terentiev identifies that poetic orientation of "objectifying" signifiers and tries to devise an original poetic program on its basis. Such a semiotic approach could be interpreted through the lens of the opposition coined by H.U. Gumbrecht. The scholar opposes "presence effects" and "meaning effects", or the semantic import of an utterance and its pragmatic effect in a particular context. For Gumbrecht, "...aesthetic experience as an oscillation (and sometimes as an interference) between "presence effects" and "meaning effects" [Gumbrecht 2004: 2]. While the latter could be defined as semantic import of the utterance, the linguistic message, the former might be construed as "[m]aterialities of communication...are all those phenomena and conditions that contribute to the production of meaning, without being meaning themselves" (informational content. — *A. Sh.*) [Gumbrecht 2004: 8]. Whitman and Terentiev try to integrate both "meaning effects" and "presence effects" into the body of a poetic sign.

² «Эта функция, усиливая осязаемость знаков, углубляет фундаментальную дихотомию между знаками и предметами» [Якобсон 1975: 202–203].

Whitman as one of the promoters of a new ideology of poetic sign articulates a provisional statement of his poetic program when juxtaposing old, conservative, English poetry (in Whitman's view) with a new, innovative, Whitmanesque American poetry. "Poetry, to Tennyson and his British and American *élèves*, is a gentleman of the first degree, boating, fishing, and shooting genteelly through nature, admiring the ladies" [Whitman 1996: 24], says Whitman describing a poetic "decorum" expected from a poet. The "decorum" of conservative poetry lies with "the terrible license of men among themselves", a social pact dictating "dandified forms" [Whitman 1996: 24] to all poets alike.

"Dandified forms", or established conventional signifying structures for poetic expression, enable a poet not to "ignore courage and the superior qualities of men" [Whitman 1996: 24] and make it the subject of poetry. Yet relying on an array of such forms leads to a bland uniformity in terms of poetic writing and to a rewriting of reality through the lens of the gentleman's limited language. "The models are the same both to the poet and the parlors" [Whitman 1996: 24], laments the American bard. Here it might be inferred that the realm of phenomena beyond a limited view of a gentleman (beyond ladies, parlors, boating and fishing) remains forever inaccessible for poetry. If made accessible to a poet, these phenomena will not be represented for what they are, rather, they will be subsumed by the semiotic ideology of "dandified forms".

Treating a poetic utterance as a string of signifiers, Whitman singles out ready-made, accessible models, licensed by men, suited for parlors: forms as uniform as articles of clothing. In Whitman's view, signifiers here function as an extension and embodiment of well-accepted conventions. At the same time, Whitman suggests an alternative way of poetic expression based on the contingency between the "soul" and the "language", without the mediation of a conventional "idiom", an already established code. In one of Whitman's notebooks, titled "Talbot Wilson", Whitman elaborates upon the idea of every soul having its own individual language presumably predicated by experience:

Every soul has its own individual language, often unspoken, or lamely ^{feebly} spoken; but a perfect ^{true} fit for [illegible] that a **and** man, and perfectly adapted **forto** his use. — The truths I tell [^] to you or any other, may not be **apparent** ^{plain} to you, ^{or-that-other,} because I do not translate them **well** ^{right} fully from my idiom into yours.—If I could do so, and do it well, they would be as apparent to you as they are to me; for they

are ~~eternal~~ truths.—No two have exactly the same language, ~~but~~ ^{and} the great translator and joiner of ~~all~~ ^{the whole} is the poet, ~~because~~ He enters into ~~th~~ has the divine grammar of all tongues (all corrections and revisions are reproduced according to the original. — *A. Sh.*) [Whitman 1847–1854].

A language of a soul does not lend itself to translation easily as it is not translatable into a common idiom. Rather, as it is intimated here, a soul language could only be reproduced by the means of expressive gestures and actions, enabling the reader to attend to the process of meaning-making. That preformative aspect is not only stated in the notebook but is also physically embodied in numerous revisions, insertions, strikethrough effects, slips of pen clearly visible on the page. All these peripheral traces of a poet revising his own text serve as expressive gestures indicating the poet's bodily presence. The effect of poetic presence ensures the possibility of accessing the author's individual idiom indistinguishable from his physical being.

In the preface to "The Leaves of Grass" (1855), it is argued that a poetic idiom is formed by "equivalents out of the stronger wealth" [Whitman 1855: 10] of the poet, of his experience. In such a way, the poet indicates the path between reality and people's soul. No ornaments, no decorative forms of speech are to be allowed, only those "conforming to the perfect facts of the open air and that flow out of the nature of the work and come irrepressibly from it and are necessary to the completion of the work" [Whitman 1855: 12], or those directly shaped by the experience lived by the poet.

In Whitman's view, signifiers equal objects and actions. He states that "[a] perfect writer would make words sing, dance, kiss, do the male and female act, bear children, weep, bleed, rage, stab, steal, fire cannon, steer ships, sack cities, charge with cavalry or infantry, or do any thing, that man or woman or the natural powers can do" [Whitman 1904: 44]. The performative aspect of poetry is underscored here, demonstrating the interdependence of poetic expression and experience. Words (signs) here function as an extension of "a man or a woman or the natural powers", a virtual avatar rendering their presence in writing. Actually, Whitman could go as far as interpreting a poem (as a sign object) as a verbal and material equivalent of a body, a place: "A true composition in words, returns the human body, male or female...To make a perfect composition in words is more than to make the best building or machine" [Whitman 1904: 55].

Whitman's object-oriented semiosis could be explored when analyzing one of the stanzas in "Leaves of Grass" (1855). In one of the sections, a

child approaches the speaker and asks him what is the grass ("A child said, / What is the grass? / Fetching it to me with full hands" [Whitman 1855: 20]). The speaker shares his surprise with the reader and ventures a number of suggestions ("it must the flag of my disposition, out of hopeful green stuff woven"; "it is the handkerchief of the Lord" [Whitman 1855: 20], etc.). In the poem, a communication between the poet and the child is happening here and now, as we read. Within that communicative process, the marker, "it", denoting the grass, figures prominently. If we rely on the definition of deixis as "[t]he use of linguistic structures and other signs that might be interpreted only in light of physical coordinates of a speech act, its participant, time and place", and deictic expressions as "the said linguistic structures"³ (my translation here and below. — A. Sh.), "it" becomes a deictic element. This deictic marker refers to the object situated both between the interlocutors and us and the speaker. That marker corresponds to a series of signifiers. The speaker lists all the possible explanations of what a blade of grass could be: "a handkerchief of the Lord", "a flag of my disposition", "a child", "a produced babe of the vegetation" [Whitman 1855: 20]. What we have here resembles an enumeration of objects through metaphors. These suggestions are forms of objectified knowledge (although not entirely "dandified") and therefore tend to be dismissed by the poet. As we go from one signified to the other, the deictic marker "it" shifts its meaning, losing the link to the previous definition while assuming a new one. That shift of reference is clearly indicated by numerous "I guess" framing the utterance not as an ultimate act of naming but rather as a provisional attempt at knowing, failing to achieve its goal.

In projecting a sign grid onto a blade of grass, the poet tries not opt for ready-made codified structures but rather to rely on experiential equivalents. As a result, the blade of grass, a *Ding an sich*, turns into a sign, "a uniform hieroglyphic" [Whitman 1855: 21]. The meaning of this universal sign is articulated as "[s]prout[ing] alike in broad zones and narrow zones" [Whitman 1855: 21], manifesting the omnipresence of life and the omnipotence of death: "giving the same" to all the dead and "receiving the same" from them [Whitman 1855: 21]. The blade of grass could not be described by a metaphor ("a handkerchief of the Lord") but rather is an

³ «Использование языковых выражений и других знаков, которые могут быть проинтерпретированы лишь при помощи обращения к физическим координатам коммуникативного акта — его участникам, его месту и времени. Соответствующие вербальные средства именуются дейктическими выражениями или элементами» [Кибрик 2022].

has not yet been attained. It is the matter of regular stops, occurring each minute (a tram.), it is the matter of impulsive slowdowns (an airplane), it is the matter of temporal coordination, precise to a second⁴.

We see a number of "materialities of communications" ensuring the emergence of presence effect. A tram, with its specific rhythm, informs the texture of a poem. The stops and halts of a vehicle mark the physical form of a poem, its ragged rhythm. These physical phenomena ensure the bodily presence of the speaker in the utterance the reader produces with vocal cords (and, by extension, his whole body). The poem exists as an artistic object, an installation of poet's bodily state (an installation in the meaning of Duchamp's and Dada experiments).

Improvisation thus becomes a critical poetic practice for a poet allowing to integrate components of presence, of experience into poetry: "Futurism has prepared an opportunity for improvisation: it demanded a lot from the reader yet nothing from the writer... everything has been debunked [опровергнуто] by the futurists! But they have not refuted [опровергли] themselves, they stand hyper-focused on the 'I'"⁵. Terentiev suggests that the writer should become focused not on himself but on the effect of presence embodied by the poem and reconstructed by the reader through improvisation. The "presence effect" as an intersubjective phenomenon enables the reader to recreate and appropriate it, become privy to creative experience of writing.

The poems following the preface demonstrate that premise in action. The book "17 Non-Sense Tools" is comprised by several so called tools of poetry, providing an instruction on how to write poems. Mostly they consist on short, concise imperatives. One of the most illustrative examples, the sixteenth poem, consists of five verbs, sharing a common prefix, re- (fig. 1). When translated literally, it could be read like this: in order to write a poem, you need to rewrite it, reread it, to cross out,

⁴ «Обрубленные носилки, старая карета, колесница — арба или еще гекзаметрическая кабыла Пегас, доскакавшаяся до ям-ба... совсем не похожи на трамвай! Средства передвижения много влияют на ритмическую природу стиха. И не только в быстроте дело: абсолютной быстроты ещё не найдено. Дело в остановках ежеминутных (трам.), замедлениях порывных (аэроплан)... дело в размеренности по секундам!» (the spelling and punctuation of the author are preserved. — A. *Sh.*) [Терентьев 1919: 8–9].

⁵ «Футуризм подготовил возможность импровизации: он требовал очень много от читателя и ничего от писателя... Но они еще не опровергли самих себя: так и стоят за-я-канные» [Терентьев 1919: 12].

apparently, some sentences, to swap, presumably, one word with another, adopt, most likely, someone's writing technique, then jump over, overcome someone's influence and flee. The set of actions is prescribed to a reader as a pragmatic strategy necessary to implement in a poetic text.

30

16.

двѣНадцатое



Fig. 1

Pragmatics-wise, the text reinforces this strategy, or embodies it physically. When we read the second line, we *reread* it at the same time, implementing the action the line suggests. The third line revises, crosses out the second line. The fourth line prompts us to go back to the previous lines and change the order of reading, thus adopting the strategies outlined by the poem, until we leave its space, overcoming its pull. Speaking of “presence effects”, we could say that graphic deictic markers also point to the circumstances of communicative situation, for instance, bold capital “П”, shared by all the words. It connotes the process of sifting through words when composing a poem in order to arrive at a precise equivalent, so that the poet writes this letters and then jots down all possible options to choose from, to look through and to critically evaluate. “П” points to a field of possible choices existing in the poet imagination. Choosing between the words is what the reader does while reading the poem.

Passing onto the next apt example, "the 13th tool" (the 17th poem — fig. 2), we see that again the pragmatics of the utterance dominating over its semantics, and "presence effect" integrating "meaning effects". The poem is aimed at giving an instruction on how to compose verses yet it explicitly mentions that the tool is never used ("НИКОГДА НЕ УПОТРЕБЛЯЕТСЯ"). Instead of denoting a meaning, it connotes a ban on the use of a tool; instead of merely communicating the message, it calls to action (never to use the tool). At the same time, it points to the circumstances of the communicative situation, to the actual use of tool that is never supposed to be used. Deictic markers here include linguistic references to the tool ("тринадцатое орудие") and graphic elements. For instance, "ТСЯ" in bold, large letters connotes the ban graphically resembling a paragraph from a textbook on Russian (the rule on "тсЯ/тьсЯ" forbidding the spelling of "тсЯ/тьсЯ" in certain cases).



Fig. 2

Finally, we pass on to the 6th tool (the 10th poem — fig. 3), also placing the emphasis on the pragmatic dimension. The poem reads as an instruction on how to fabricate poems relying on techniques resembling

Dadaist practices of experimenting with ready-made objects. Terentiev urges the reader to collect typesetters' and readers' mistakes and exemplifies the case of a productive mistake in the text of the poem "обруч" (hoop) turned into "обуч" ("sav", a shorthand for savant and the opposite of "ignoramus") due to a minor oversight. Not only does Terentiev suggest that mistakes and misreadings contribute to poetic quality of the text but he also enacts the process of putting a mistake inside the text so as to invite the reader to improvise. The text again incorporates presence effects, deictic materialities of communication, the mistake committed by the speaker. If we consider the graphic level, we might also see a number of mistakes inadvertently seeping into the text (seemingly random typographic choices such as "ошибки наборщиков" etc.).

24

10.

шестое орудие

Собирать ошибки
наборщиков
читателей перевирающих
по неопытности
критиков которые
желая передразнить
бывают гениально глупы
так у меня однажды из
дурашкаго слова „обруч“
вышел по ошибке набор-
щика **ОБУЧ**[®]
то есть обратное неучу
и похожее на балда
Или **обух** очень хорошо

Fig. 3

In conclusion, we might say that Terentiev is definitely in dialogue with Whitman as far as Whitman's engagement with the signifier and its relation to the problem of presence is concerned. Whitman is one of the early adopters of the aesthetic ideology suggesting that presence effects, rendered by deictic structures, should predominate the poem. That orientation prompts the poet to create verses simply by enumerating objects, without having to resort to tropes, codified forms of poetic speech. Terentiev bases his poetic experiment on that intuition, stressing the critical importance of presence effects and embodying those both on the linguistic and graphic level.

ЛИТЕРАТУРА

Кибрик 2022 — Кибрик А. Дейксис // Энциклопедия Кругосвет: универс. науч.-поп. энцикл. 1997–2022. URL: https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/DEKSIS.html (дата обращения: 24.02.2022).

Терентьев 1919 — Терентьев И.Г. 17 ерундовых орудий. Тифлис: Тип. союза городов респ. Грузии, 1919. 32 с.

Швец 2019 — Швец А.В. «Не все вещи равны»: поэтика нью-йоркского имажизма // Новый филологический вестник. 2019. № 1 (48). С. 282–296.

Швец 2015 — Швец А.В. Словесный жест как возможность прямой транскрипции опыта // Новое литературное обозрение. 2015. № 5 (135). С. 37–43.

Якобсон 1975 — Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

REFERENCES

Foster 1998 — Foster, Stephen C., ed. *The History of Dada: The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe, and Japan*. New York: G.K. Hall, 1998.

Gumbrecht 2004 — Gumbrecht, Hans U. *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

Jakobson 1960 — Jakobson, Roman. "Linguistics and Poetics." In *Style in Language*, edited by Thomas A. Sebeok, 350–377. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1960.

Kibrik 2022 — Kibrik, Andrey. "Deixis." ["Deixis"]. In *Entsiklopediia Krugosvet: universal'naiia nauchno-populiarnaia entsiklopediia [Encyclopedia Krugosvet: universal popular science encyclopedia]*. 1997–2022. Accessed February 24, 2022. https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/DEKSIS.html.

Rumeau 2019 — Rumeau, Delphine. *Fortunes de Walt Whitman. Enjeux d'une réception transatlantique*. Paris: Classiques Garnier, 2019.

Shvets 2019 — Shvets, Anna V. “‘Ne vse veshchi равны’: poetika n'iu-iorskogo imazhizma” [“‘Not All Things are Equal’: The Poetics of New York Imagism”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 1 (48) (2019): 282–296.

Shvets 2015 — Shvets, Anna V. “Slovesnyi zhest kak vozmozhnost' priamoj transkriptsii opyta” [“A Verbal Gesture as a Means of Direct Experience Transcription”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 5 (135) (2015): 37–43.

Terentiev 1919 — Terentiev, Igor G. *17 erundovykh orudii [17 Non-Sense Tools]*. Tiflis, Tipografiia soiuzov respubliki Gruzii Publ., 1919.

Tsur 2010 — Tsur, Reuven. “The Poetic Function and Aesthetic Qualities: Cognitive Poetics and the Jakobsonian Model.” In *Acta Linguistica Hafniensia* 42, sup. 1 (2010): 2–19.

Whitman 1904 — Whitman, Walt. *An American Primer*. Cambridge, MA: Small, Maynard, 1904.

Whitman 1996 — Whitman, Walt. *The Contemporary Reviews*. Edited by K.M. Price. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Whitman 1855 — Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. Brooklyn, NY: W. Whitman, 1855. Reprint, Rosings Digital Publication. https://www.rosingsdigitalpublications.com/whitman_walt.html.

Whitman 1847–1854 — Whitman, Walt. “Talbot Wilson Notebook.” *Walt Whitman Archive*. 1847–1854(?). <https://whitmanarchive.org/manuscripts/notebooks/transcriptions/loc.00141.html>.

© 2022, А.В. Шве́ц

Дата поступления в редакцию: 22.01.2022

Дата одобрения рецензентами: 25.02.2022

Дата публикации: 25.05.2022

© 2022, Anna V. Shvets

Received: 22 Jan. 2022

Approved after reviewing: 25 Feb. 2022

Date of publication: 25 May 2022



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.

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; 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 47th Street, 12th Fl., NY 10036 New York, USA. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0843-5087>. E-mail: 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; 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”)¹:

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

¹ 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 веху 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*² 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.

² 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 Майерс³, 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

³ 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»⁴ 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]⁵. Как известно, эти строки, завершающие автобиографическую повесть Б.Л. Пастернака, посвящены В. Маяковскому. На этом, однако, аллюзии этого сложного, отчасти биографического стихотворения Эшбери (малень-

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

⁵ 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]⁶.

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 рождении» [Пастернак 1991: 186].

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

⁶ 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»⁷ Дэн Киассон пишет в журнале *New Yorker*, что последняя книга «Переход»⁸ [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 /

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

⁸ *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]⁹. 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.

⁹ 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



Научная статья
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-66-101>
<https://elibrary.ru/SSEVNV>
УДК 82-1

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

Владимир ФЕЩЕНКО

ЛИНГВОЦЕНТРИЧНАЯ ПОЭЗИЯ В США И В РОССИИ: ТРАЕКТОРИИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Аннотация: На сегодняшний день становится очевидным, что «языковое письмо» (language writing) — одно из крупнейших направлений литературы и поэтической теории США последних десятилетий, а среди авангардных направлений, вероятно, наиболее значительное, обширное и новаторское. Американская литература породила несколько значительных школ и сообществ в течение XX в., от имажистов и битников до Сан-Францисского ренессанса и Нью-Йоркской школы. «Языковая поэзия» (language poetry) в этом ряду, с одной стороны, представляет собой столь же мощное литературное течение (по количеству авторов, изданных книг, журналов и т. д.), но с другой стороны, она отмечена не только коллективно разделяемыми эстетическими принципами (как у объективистов или поэтов «Черной горы»), но и общей идеологией поэтической работы с языком как социальным институтом и эстетическим медиумом. В статье анализируются точки схождения и расхождения в американском и русском «лингвоцентричном письме». Лингвистические идеи русского футуризма («слово как таковое», «революция языка» и др.) и русского символизма («поэзия языка» А. Белого) проникли — через теорию русского формализма — в теории американских поэтов 1970-х гг. В данном исследовании показывается, как именно произошел этот культурный перенос. Кроме того, в данной статье сопоставляются языковые концепты в теории и практике русских концептуалистов и метареалистов, с одной стороны, и концептуальное письмо американской «языковой поэзии». Утверждается, что эти литературные движения, являющиеся частью общего лингвистического поворота, который проявился в поэтической теории и эксперименте в несколько этапов на протяжении XX в.

Ключевые слова: языковая поэзия, лингвоцентризм, русский авангард, культурные трансферы, метареализм.

Информация об авторе: Владимир Валентинович Фещенко, доктор филологических наук, старший научный сотрудник, Институт языкознания РАН, Бол. Кисловский пер., д. 1, стр. 1, 125009 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1323-4220>. E-mail: takovich2@gmail.com.

Для цитирования: Фещенко В.В. Лингвоцентричная поэзия в США и в России: траектории взаимодействия // Литература двух Америк. 2022. № 12. С. 66–101. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-66-101>.

Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда (проект № 22-28-00522) в Институте языкознания РАН.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-66-101>

<https://elibrary.ru/SSEVNV>

UDC 82-1



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

Vladimir FESHCHENKO

LANGUAGE-CENTERED POETRY IN THE USA AND IN RUSSIA: TRAJECTORIES OF INTERACTION

Abstract: To date, it becomes obvious that “language writing” is one of the largest trends in American literature and poetic thought of the last decades, and among the avant-garde trends, it is probably the most significant, extensive and innovative. American literature has spawned several significant schools and communities over the 20th century, from Imagists and beatniks to the San Francisco Renaissance and the New York school. Language poetry in this row, on the one hand, is an equally powerful literary movement (in the number of authors, published books, magazines, etc.), but on the other hand it is marked not so much by collectively shared aesthetic principles (as in the case of objectivists or Black Mountain poets), as by the general ideology of poetic work with language as a social institution and an aesthetic medium. The paper analyzes the points of divergencies and convergencies in American and Russian “language-centered writing.” The linguistic concepts of Russian Futurism (“the word as such,” “language breeding,” etc.) and Russian Symbolism (A. Bely’s “poetry of language”) have made their way — through the theory of Russian Formalism — to the theories of American language poets of the 1970s. The study looks more closely into how this cultural transfer exactly happened. Apart from that, this study juxtaposes the language-related concepts in the theory and practice of Russian Conceptualists and Metarealists, on the one hand, and the conceptual writing of American language poetry. These literary movements, as this paper claims, are part of the general linguistic turn which manifested itself in poetic theory and experiment in several phases over the 20th century.

Keywords: language poetry, linguocentrism, Russian avant-garde, cultural transfers, metarealism, conceptualism.

Information about the author: Vladimir V. Feshchenko, Doctor Hab. in Philology, Senior Researcher, Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences, Bolshoy Kislovsky pereulok 1, building 1, 125009 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1323-4220>. E-mail: takovich2@gmail.com.

For citation: Feshchenko, Vladimir. “Language-Centered Poetry in the USA and in Russia: Trajectories of Interaction.” *Literature of the Americas*, no. 12 (2022): 66–101. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-66-101>.

Acknowledgement: The research was carried out at the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences and financially supported by the Russian Science Foundation, grant no. 22-28-00522.

Оды языку: от Уитмена до битников, сквозь русский авангард

В 2019 г. отмечалось 200-летие Уолта Уитмена, в связи с чем журналистами и специалистами вспоминалось его известное письмо другу, в котором отмечается два фактора: во-первых, географическая удаленность России и США, и во-вторых, близость в каких-то «очень обширных чертах» между русскими и американцами (“so distant, so unlike at first glance... yet in certain features, and vastest ones, so resembling each other” (цит. по [Ball 2003: 15]). Амбивалентность дальности и близости хорошо видна на географической карте: острова Диомида в Беринговом проливе, один из которых принадлежит Российской Федерации, а другой — США, отстоят друг от друга менее чем на пять километров. Этот парадокс присутствует и в области литературной: русская и американская литературы во многом чрезвычайно далеки и развивались в основном независимо друг от друга, но между ними вдруг обнаруживаются созвучия и переключки. И это особенно касается экспериментальной литературы.

Экспериментальное письмо в Соединенных Штатах всегда оглядывалось на поэзию великого предмодерниста Уитмена. Помимо прочего, он был смелым реформатором, который предвосхитил революцию в поэтическом языке в последующем столетии. В комментариях к своему opus magnum «Листья травы» Уитмен называет поэму «языковым экспериментом», тем самым призывая к инновациям в поэзии: “This subject of language interests me: I never quite get it out of my mind. I sometimes think *The Leaves* is only a language experiment...” (цит. по: [Warren 1990: 10]). В том же заявлении он утверждает (как если бы он был футуристом), что «новые слова» в поэзии содержат «новые возможности речи». Такую же футуристическую позицию он занимает в эссе «Наш язык и литература», говоря о «формулировании будущего непреложными словами» (цит. по: [Warren 1990: 10]). Уитмен был страстным читателем лингвистических работ своего времени. Наиболее заметен его интерес к теории языка В. фон Гумбольдта, в учении которого язык рассматривается как творческая деятельность и выражение национального духа. Менее известна оставшаяся в черновиках ода языку из «Предисловия» к «Листьям травы», которая звучит одновременно и как стихотворение, и как теоретическое эссе:

Language-using controls the rest;
Wonderful is language!

Wondrous the English language, language of live men,
Language of ensemble, powerful language of resistance,
Language of a proud and melancholy stock, and of all who aspire,
Language of growth, faith, self-esteem, rudeness, justice,
friendliness,
prudence, decision, exactitude, courage,
Language to well-nigh express the unexpressible,
Language for the modern, language for America
(цит. по: [Warren 1990: 35]).

Свободный и демократичный стих Уитмена возникает как поэзия творческой энергии слова, языка, намного опередившая то время, когда поэты начали серьезно заниматься языковыми экспериментами как таковыми. Вот уже более века две национальные традиции языкового авангарда — американская и русская — одинаково настойчиво революционизируют поэтический язык.

Русская литература испытала мощное влияние американского классика свободного стиха. Еще в XIX в. его переводили на русский язык И.С. Тургенев и Л.Н. Толстой. Но наиболее значительная рецепция творчества Уитмена пришлась на Серебряный век русской поэзии. Его не только активно переводили русские поэты — среди них прежде всего такие разные, как Константин Бальмонт и Корней Чуковский, — но его стихотворная реформа во многом способствовала футуристической революции слова в творчестве В. Хлебникова и В. Маяковского. Кажется, в этом фрагменте из «Нашей основы» Хлебников скрыто апеллирует к Уитмену, чьим поклонником он являлся: «Кто из Москвы в Киев поедет через Нью-Йорк? А какая строчка современного книжного языка свободна от таких путешествий? Это потому, что нет науки словотворчества. Если б оказалось, что законы простых тел азбуки одинаковы для семьи языков, то для всей этой семьи народов можно было бы построить новый мировой язык — поезд с зеркалами слов Нью-Йорк — Москва» [Хлебников 1986: 624]. Языковые проекты Уитмена и Хлебникова заряжены общим пафосом — преобразования своего национального языка поэтическими средствами.

Другой будетлянин Б. Лившиц взывал к Уитмену как к создателю поэтического языка современности: «Обладая космическим сознанием, Уитмен, подобно всем носителям этой высшей формы сознания, сам свидетельствует о невозможности выразить языком понятий строй

души, интеллектом непостижимый: “Слова моей книги — ничто, порыв ее — все”» (цит. по: [Новиков 1992: 147]). Александр Блок называл его «звездой Новой Америки» (цит. по: [Новиков 1992: 144]). Помимо поэтов, поэтикой американского писателя вдохновлялись также пионеры русского авангардного кино С. Эйзенштейн и Дзига Вертов.

Русская «Уитманиана» (как назвал ее Корней Чуковский) сравнима по масштабу рецепции, пожалуй, только с еще одним представителем американской литературы — романтиком Э.А. По. Особое влияние По оказал на «старшее поколение» русского символизма с его тягой к мистическому слову и словесной магии. Сборники его стихов издавались в переводах В. Брюсова и К. Бальмонта. Для Бальмонта американский романтик был особенно привлекателен своими взглядами на магию языка. В драматической миниатюре По “The Power of Words” ангел Агатос вопрошает: “And while I thus spoke, did there not cross your mind some thought of the physical power of words? Is not every word an impulse on the air?” [Poe 1899: 192]. Идея физической силы слова и магического воздействия языка станет одной из главных тем русской «поэзии языка» XX в. Немалую роль в этой ориентации на словесную магию сыграла русская рецепция По.

Уитмен и По оказались самыми мощными источниками вдохновения с американского континента для русской экспериментальной литературы. Этот литературный трансфер перебрал мост от американского предмодернизма XIX в. к высокому модернизму и радикальному авангарду XX в. в обеих странах, «таких далеких» друг от друга — несмотря на близкую общую границу в Беринговом проливе. Дальнейшие маршруты языкового экспериментирования в двух культурах проходили практически без знания друг о друге вплоть до Второй мировой войны.

Около 1912–1913 гг. одновременно и независимо друг от друга на отдаленных континентах раздаются революционные призывы к освобождению поэтического языка. В предвоенной России футуристы-«гилейцы» приказывают чтить как право поэтов «непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку» («Пощечина общественному вкусу»), декларируя «слово как таковое» и «язык будущего». В. Хлебников пророчит новую науку, рост которой «позволит отгадать всю мудрость языка» («Учитель и ученик»). И. Зданевич выступает в «Бродячей собаке» с манифестом о революции письма, призывая обеспечить свободу «языка, пригодного для искусства» («О письме

и правописании»). Там же будущий участник формальной школы В. Шкловский делает заявления о «воскрешении слова», говоря о «месте футуризма в истории языка». На другом берегу Атлантики — в США — родоначальник имажизма и вортицизма Э. Паунд предлагает «забыть старый язык поэзии» во имя нового «языка интуиции». А первые опыты письма Г. Стайн «приводят язык в движение, чтобы вызвать новые состояния сознания» (М. Додж). Так обозначает себя в совершенно, казалось бы, разных литературных традициях — на их сломе — общий поворот поэзии к языку, точнее, первый вираж этого глобального поворота в XX в. (см. подробнее: [Фещенко 2018]).

Революция слова отмечена на обоих континентах схожими взрывными метафорами. В этой связи любопытно стихотворение американской футуристки М. Лой, написанное в 1924 г.: “Curie /of the laboratory / of vocabulary / she crushed / the tonnage / of consciousness / congealed to phrases / to extract / a radium of the word”. Этот текст, посвященный Гертруде Стайн (он так и называется — “Gertrude Stein”), обнаруживает поразительное сходство с фразировкой Владимира Маяковского из его «Разговора с фининспектором о поэзии», написанном чуть позже, в 1926 г., с его темами «дробления тонн словесной руды» и «добычи радия слова»: «Поэзия — / та же добыча радия. / В грамм добыча, / в год труды. / Изводишь / Единого слова ради /тысячи тонн / словесной руды». Маловероятно, что поэты были знакомы друг с другом — Маяковский приехал в США только в 1925 г. Тем не менее идея «радиоактивности» поэтического слова, похоже, витала в воздухе на обоих континентах и в обеих литературных традициях.

В истории американской и русской поэзии авангарда было крайне мало случаев взаимного пересечения. Визит Маяковского в Америку в 1925 г., кажется, почти не оставил следов в американской поэтической среде. Во время своего визита в Советскую Россию в 1931 г. Э.Э. Каммингс так и не успел встретиться со своими советскими коллегами по «левой» поэзии: Маяковский, Есенин и Хлебников к тому времени уже умерли; Д. Бурлюк переехал на американский континент (правда, так и не наладив там контактов с современными ему поэтами); Пастернак, Крученых, Каменский и другие писатели-авангардисты отошли в сторону более умеренной поэтики, угнетаемые официальной эстетикой. Лишь после Второй мировой войны русский поэтический авангард вышел в активное поле новаторской американской поэтики, в наибольшей степени отразившись в творчестве Ф. О'Хары и А. Гинзберга. Битники предприняли первые немного-

численные, но смелые попытки наладить личные связи между американской и русской альтернативной поэзией. Визиты А. Гинзберга в СССР и Е. Евтушенко и А. Вознесенского в Соединенные Штаты в 1960-х и 1970-х гг. позволили лично познакомиться друг с другом представителям новой поэзии, двух великих литератур.

«Языковое письмо»: русско-американские и американско-русские культурные переносы

Настоящие творческие связи между новейшей русской и американской поэзией начали складываться только в 1980-е гг., когда ряд американских поэтов посетили Советский Союз сначала неофициально, а затем и официально. Большинство из них как раз были поэтами «языкового движения», а приглашающей стороной были русские поэты-метареалисты. А. Драгомощенко стоял в центре этой сети американо-русских поэтических трансферов. Среди первых приглашенных в Советскую Россию в начале 1980-х были Л. Хеджинян и К. Кулидж, причем последний приезжал как джазовый музыкант, а не как поэт¹. В 1989 г. представители двух движений — американские «поэты языка» и русские метареалисты — встретились, чтобы принять участие в коллективном мероприятии, названием которого неслучайно стала «Поэтическая функция языка». Так назвал летнюю конференцию А. Драгомощенко, ссылаясь на идею, выдвинутую Р. Якобсоном, который, таким образом, выступил агентом двустороннего русско-американо-русского культурного трансфера в области поэтической лингвистики и поэзии языка. Язык как таковой, как и «слово как таковое» футуристов, объединил две национальные традиции поэтического письма в едином пространстве творческого обмена.

Идея первых русских футуристов о «поэтическом языке» стала одной из тех, которые вдохновили «языковой поворот» в американской литературе 1970-х. Другим важным концептуальным предшественником «языкового письма» стало творчество Дж. Спайсера, поэта Сан-Францисского ренессанса, который стал плавильным котлом как в географическом, так и в культурном отношении для многих «языковых поэтов». В юности Спайсер изучал академическую лингвистику

¹ После визитов в Россию в 1980-х К. Кулидж работал над поэмой *Russian Nights*. По впечатлениям от поездок в Санкт-Петербург он также написал две художественные книги: *This Time We Are Both* (опубл. в издательстве Ugly Duckling Press, 2010) и *City in Regard* (не опубл.).

под руководством известного структуралиста З. Харриса. Его карьера как лингвиста была недолгой, но языковой аппарат впоследствии вошел в его поэтические произведения. В 1965 г. он издал поэтический сборник *Language*, части которого были названы в честь лингвистических дисциплин — морфемики, фонетики, семантики и др.; его обложка ироничным образом апроприировала обложку ведущего академического журнала *Language*. В известном стихотворении из этого сборника “Thing Language” поднимается вопрос о лингвистичности поэзии — проблематика, которая позже будет подпитывать и пропитывать «языковое письмо».

В 1970-е, когда круги «языковых авторов» начинают формироваться и институционализироваться посредством печатных органов, на американской поэтической сцене возникает несколько имен, в чьем творчестве «языковая» тема становится ведущей. Здесь стоило бы упомянуть особенно двух авторов — Р. Уолдроп и М. Палмера. Их поэтика близка «лингвоцентричному письму» и во многом определяется метаязыковой рефлексией как принципом текстопорождения.

Еще в своей докторской диссертации, а затем в книге со значащим вопросительным названием *Against Language?* (1971) Р. Уолдроп восстает против языка как фетиша, а точнее, против диктата языка. Взамен она предлагает поэтику разрыва, нелинейное письмо, воскрешающее опыты Г. Стайн. Важный теоретический текст “Thinking of Follows” с самого начала апеллирует к поэтике композиции как процесса и конструкции как лингво-исторической общности. Коммуникация сквозь языки избавляет от иллюзии языка как хозяина: «Я не “использую” язык. Я взаимодействую с ним. Я общаюсь не *при помощи языка*, а с ним. Язык для меня не инструмент, но средство, значительно более универсальное, чем любые намерения» [Уолдроп 2018]. Коммуникативная метафорика в этом эссе во многом инспирирована трудами Р. Якобсона, в частности, его влиятельной статьей 1960 г. «Лингвистика и поэтика». Будучи немкой по рождению и американкой по литературной карьере, Уолдроп была проводником между французской традицией современного ей неоавангарда (А.-М. Альбиак, Э. Ожар и др.) и американским «лингво-ориентированным письмом». Как отмечает А. Уланов, «не принадлежа формально к Language School, Уолдроп много сделала для ее возможности» [Уланов 2020: 12].

Майкл Палмер — пожалуй, наиболее известный и почитаемый автор, ассоциирующийся с языковой школой, но напрямую к ней не примыкающий. В 1983 г. Палмер составил небольшую, но влиятель-

ную антологию *Code of Signals*², включившую тексты на границы теории и поэзии от авторов, экспериментирующих с режимами письма. Как поэт Палмер ставит задачу радикального переоткрытия природы стихотворения в ее отношении к языку и метаязыку, на которых оно создается. Поэтический текст мыслится как «стечение обстоятельств», одним из которых и является сам язык³. Поэтому в текстах Палмера референция может в любой момент обернуться автореференцией, метафора — обнаружить язык как основание уподобления, а поэтическая строка — прочитаться как пропозиция из лингвистической философии, как в этом фрагменте из поэмы “Sun” в переводе Алексея Парщикова: «Мы смотрим в сети / говорит предложение / Мы живы мы охватываем глазами / произносят языки огня». При этой радикальной обращенности языка на самого себя, в стихах Палмера на разных уровнях формы и содержания особую функцию выполняет молчание. А. Драгомощенко называет его «альпинистом тишины» [Драгомощенко 2013: 241]. Хотя Палмер и не входил в узкий круг «языкового движения», он всегда с ним соотносился и признавал общность установок: «Я думаю, у нас была общая цель: все стереть и начать сначала, отказаться от управляющих предписаний и допущений институционализированной поэтической практики и подвергнуть сомнению распространенные концепции выразительности, самости и индивидуального, а также роль читателя» [Палмер, Аристов 2013: 230].

Очень точно суть «языковой поэзии» передал испытывший ее воздействие А. Парщиков: «“Языком” обладали и природные явления, и научные модели, и наше тело, и формы идей, которые жили объективно в особенном “заповеднике”, как в “Мире 3” (World 3) Карла Поппера (Karl Popper). Американских поэтов язык интересовал как расширитель (extension) тела, интеллекта, новых технологий. Майкл Палмер говорил о поэзии, “отмеченной качеством сопротивления и необходимой сложностью, с обязательным прорывом и отказом, а также исследовательскими формами”» [Парщиков 2020: 399]. Исследовательская (профессорская) деятельность является для «поэтов языка» важной частью проекта по критике языка. «Исследовательская» означает также и «разведывательская». Одна из важнейших книг

² Ее название — эксплицитная отсылка к О. Мандельштаму, который в «Разговоре о Данте» пишет о поэтической речи как «сигнализации».

³ См. его эссе «Поэзия и стечение обстоятельств: среди вечных набегов варварской мысли» в приложении к настоящей статье.

«языкового движения» называется *The Language of Inquiry*. Ее автор Л. Хеджинян прямо заявляет: «поэтический язык является языком исследования» [Хеджинян 1991: 115].

Лин Хеджинян является одним из ведущих пионеров «языкового движения» на западном побережье США. В своем эссе «Варварство», которое представляет собой обзор исторического контекста «языковой школы», она указывает на некоторые общие черты, присущие различным авторам, работающим в этом направлении, такие как пересечение эстетического и этического, изоморфизм эстетических и социальных устремлений, новые способы мышления, новые отношения между компонентами мысли и письма [Hejiniian 2000: 323]:

- . a poem is not an isolated autonomous rarified aesthetic object
- . a person (the poet) has no irreducible, ahistorical, unmediated, singular, kernel identity
- . language is a preeminently social medium
- . the structures of language are social structures in which meanings and intentions are already in place
- . institutionalised stupidity and entrenched hypocrisy are monstrous and should be attacked
- . racism, sexism, and classism are repulsive
- . prose is not necessarily not poetry
- . theory and practice are not antithetical
- . it is not surrealism to compare apples to oranges
- . intelligence is romantic.

Первая книга текстов Хеджинян *Writing Is an Aid to Memo-ry* (1978) исследует исповедальные системы памяти и сложности изображения их систем без сглаживания вопросов, которые они вызывают. Вершинный образец такого рода текста — “My Life,” автобиографическое самописание за пределами любых установленных жанров. «Письмо» как метаморфоза языка интересует ее больше, чем «написанное», как об этом говорится в эссе “If Written Is Writing”: «Письмо как таковое возникает внутри предсуществующего текста, задуманного кем-то самим или кем-то другим. Это даже не письмо, а процесс композиции» [Hejiniian 1984: 30]. В, пожалуй, самом влиятельном эссе писательницы “The Rejection of Closure” развивается теория «открытого текста», который «открыт миру и прежде всего

читателю. Он предлагает участие, отвергает власть автора над читателем и, по аналогии, власть, подразумеваемую другими (социальными, экономическими, культурными) иерархиями. Открытый текст предполагает не столько директивное, сколько порождающее письмо» [Хеджинян 2011: 80]. По характеристике А. Драгомощенко, это письмо исследует возможности поэтической речи как объекта и инструмента познания [Драгомощенко 2012: 250]. Один из самых известных образцов письма Хеджинян — текст “The Composition of the Cell”, реализующий принцип открытой конструкции. Каждая нумерованная строка — отдельное высказывание, но порядок и линейность чтения не предопределены нумерацией и последовательностью. Пространство стиха перестраивается актом прочитывания. Хеджинян редко пишет короткие тексты, так как исследует длящиеся пространства памяти, письма и высказывания. Таков и текст *Oxota: A Short Russian Novel* — композиция из 270 сонетов, вдохновленных одновременно пушкинским «Онегиным» и постсоветскими реалиями.

Стиль философских сочинений Л. Витгенштейна оказал большое влияние на большинство «языковых поэтов» и некоторых их русских коллег, таких как А. Драгомощенко, особенно в его более поздних текстах. Еще один отец-основатель «языковой поэзии» Ч. Бернстин начинал свою карьеру с диссертации о Витгенштейне, чей «Трактат» всегда был прецедентным текстом номер один в большинстве текстов Бернстина. Очень характерным примером такого письма является его книжечка «Изошренность поглощения» (*Artifice of Absorption*). А. Парщиков, участвовавший в ее переводе на русский язык⁴ и написавший к ней предисловие, называет ее «поэмой-трактатом» или «ученой поэмой». По мнению Парщикова, текст этот манифестарен для поэтики автора и является «разновидностью конструктивистской поэмы, где “реальный”, документальный материал — рефлексия поэта по поводу значения приема в вербальном искусстве» (цит. по: [Бернстин 2020: 400]). Примеры таких самоописательных манифестов можно найти в русском авангарде, у И. Терентьева или А. Чичерина. Поэзия русских футуристов — едва ли не главный иностранный источник вдохновения для Ч. Бернстина, наряду с О. Мандельштамом, А. Белым и Б. Пастернаком; Бернстин переводил стихи Осипа Мандельштама, а также Хлебникова и Кандинского. В интервью

⁴ Бернстин Ч. *Изошренность поглощения* / пер. с англ. П. Генри, А. Парщиков, М. Шатуновский. М.: Икар, 2008. 107 с.

русской художнице Н. Федоровой [Bernstein 2021] он, в частности, отмечает родство поэтики Мандельштама и Л. Зуккофски.

Из русских поэтов В. Хлебников упоминается у участников «языкового движения» чаще всего. Бернстину он дорог своей способностью трансцендировать границы языка и языков в «заумной поэзии», поисками универсального языка. Наряду с Джойсом, Витгенштейном, Малларме, Беккетом, Хлебников, считает он, — один из героев «лингвистического поворота» в XX в. «Прорыв в языки», осуществленный будетлянином, выводит поэзию на уровень миропреобразующего познания и мышления, к чему стремятся и американские поэты. Сама поэзия Бернстина, впрочем, мало напоминает хлебниковский языковой проект. В ней почти нет словотворческого начала, нет рационалистической попытки создать новую «азбуку ума». Скорее, заумь (в одном из английских вариантов перевода “transsense”) практикуется как трансгрессия дискурсов; по словам Я. Пробштейна, «это поиски смысла, скрывающегося за расхожими стереотипами, так называемым здравым смыслом или за официальной политической риторикой» (цит. по: [Бернстин 2020: 10]). Это Хлебников, пропущенный через языковые игры Витгенштейна и дискурсивные матрицы Барта — Фуко — Ван Дейка.

Хлебниковский след становится более видимым в русских переводах Я. Пробштейна, особенно там, где включается словообразовательная креативность языка-реципиента. Название стихотворения “Fold” переводится не как «складка», а как «складень», с намеком на русскую традицию иконописи. Английские тавтологии вроде “pet tu pet” превращаются здесь в корневые переключки разных частей речи: «пестую моего домашнего пестуна», «пытаю свою пытку», «вью свое вервие». Используются и несуществующие, но потенциальные слова: «утишаю свою тихость», «нарекаю свое рекло», «распогожу свою погоду». Неологизмы в других текстах, такие как «утверждение» или «транссегментальное плавание», напоминают о хлебниковском принципе «скорнения». Переводчик Бернстина проделывает важную работу по взаимному опылению двух языков — не простой калькой, а поэтической трансформацией текста на ином языке. Английский и русский языки отличаются не просто своим строем (аналитическим и синтетическим), но и — в поэтической своей функции — принципом порождения текста. Это хорошо понимает «языковая поэзия» в переводах. Переводчица с русского Л. Хеджинян объясняет это радикальное отличие не только движением мысли, но и основаниями

самого мышления: «Американский английский — это “широкий” язык с огромной горизонтальной свободой, а русский — “глубокий” язык с огромной вертикальной свободой» [Хеджинян 2013: 65]. В межъязыковом англо-русском трансфере «широта» резонирует с «глубиной», открывая новые измерения выразительности.

Среди других русских, повлиявших, по признаниям Бернстина, на его письмо, — художники авангарда: Малевич, Родченко, Кандинский (и как художники, и как авторы текстов). Ключевой термин, важный в этой рецепции, — *фактура*. Для Бернстина это создание вербальных объектов для рефлексии. *Фактура* — то, что позволяет видеть форму и функцию в их связке, рефлексию над поэтическим приемом как реализацию самого приема. Разработка теории фактуры и формы как таковой русскими формалистами оказала не меньшее влияние на language writing, чем сама формальная поэзия. То, что М. Перлофф назвала «футуристическим моментом», имея в виду и хронологический (момент времени), и физический (момент силы) смысл термина «момент», является «эмблемой наиболее радикального момента авангардного периода» [Bernstein 2016: 64].

Стоило бы отметить, насколько важной для Бернстина и всего его круга была в 1970-е гг. научная концепция Р. Якобсона — не только в ее генетической связи с чрезвычайно важной для них формальной школой, но и в ее обновленном варианте, выразившемся в известнейшей статье «Лингвистика и поэтика». К написанию этой статьи Якобсона подтолкнула полемика с другим знаменитым ученым — Н. Хомским. В отличие от американского генеративиста, допускавшего лишь «грамматичное» состояние языка и выносившего «аграмматизмы» за языковые пределы, Якобсон выступал за особую «поэтическую грамматику» как часть «поэтического языка», который, в свою очередь, является функциональной разновидностью языка в целом. Приводя примеры аграмматизмов из Д. Бурлюка и Э.Э. Каммингса, он пытался не вывести подобные аномалии за рамки лингвистического интереса, а наоборот — сфокусировать внимание лингвистов на том, как работает поэтическая функция в отличие от прочих коммуникативных функций. Важнейшим постулатом этой теории стало, как в далекие 1920-е, «обращение слова на себя самого», но теперь с расчетом на современные теории коммуникации. Статья Якобсона не оказала, впрочем, серьезного влияния на состояние американской лингвистики, отозвавшись больше в советской науке о языке последующего времени (линия «лингвистической поэтики»). Но для поэтов группы

L=A=N=G=U=A=G=E она стала едва ли не программной. В книге эссе *Pitch of Poetry* Ч. Бернстин отмечает, что среди лингвистов заметнейшее влияние на него оказал Якобсон с концепцией поэтического языка как «вербального языка, выдвигающего в центр свои материальные (акустические и синтаксические) признаки, обеспечивая понимание поэзии как не столько передатчика сообщений, сколько медиума самого вербального языка» [Bernstein 2016: 80]⁵.

В журнале *L=A=N=G=U=A=G=E* часто публиковались эссе по лингвистическим и семиотическим вопросам, заголовки которых предполагали обсуждение современных тенденций в лингвистических исследованиях, например, эссе “Text and Context” Б. Эндрюса. Идеи не только Якобсона, но и других русских формалистов, таких как В. Шкловский и Ю. Тынянов, сыграли важную роль для «языковых авторов» в их трактовке языка как такового по аналогии со словом как таковым. Оппоненты формалистов в ранней советской России В. Волошинов и М. Бахтин⁶, также упоминаются у этих авторов, когда речь заходит о критике дискурсов как социальных образований. Например, напоминающее манифест эссе Р. Силлимана “Disappearance of the Word, Appearance of the World” критикует эффект прозрачности традиционной литературы, где язык используется инструментально. Ссылаясь на марксистскую философию языка Волошинова, Силлиман называет поэзию «философией языковой практики», которая требует «(1) признания исторической природы и структуры референциальности, (2) постановки вопроса о языке, вытесненном элементе, на первый план, в центр программы и (3) помещение программы в контекст сознательной классовой борьбы» [Silliman 1984: 131].

Language poetry и новейшая русская поэзия

Во времена, когда американские поэты и теоретики, ориентированные на язык, могли легко и открыто применять концепции русского формализма к критике культуры, общества и политики, русская альтернативная поэзия находилась глубоко в андеграунде. Говоря о русских аналогах «языковой поэзии», первый современный аналог, который приходит на ум, — это московский концептуализм.

⁵ Подробнее о «языковой поэтике» Ч. Бернстина см.: [Фещенко 2021].

⁶ Участник «языкового движения» М. Дэвидсон посвятил свое эссе бахтинской теории диалога в дискурсе, применив ее к поэтическому языку [Davidson 1983].

Не провозглашая явно ориентации на язык, такие поэты как А. Монастырский, Вс. Некрасов и Л. Рубинштейн действительно оперировали языком и дискурсами способами, подобными «языковому письму», не имея никакого представления о том, что происходило в Америке в то время.

М. Перлофф справедливо предостерегает от некоторых упрощений при сравнении двух поэтических культур — русской и американской (см. например, [Perloff 1993]). Но что их определенно объединяет, так это ориентация на русскую авангардистскую критику языка как средства творчества. А. Луцканова-Вассилева предполагает в этой связи, что «параллельное размещение американской языковой поэзии и русских концептуалистских стихов на едином стилистическом, поэтическом графе, таким образом, обнаруживает точки своеобразного сближения через их общность со школой футуризма») [Lutzkanova-Vassileva 2015: 127]. Исследовательница справедливо сопоставляет русский концептуализм и «языковую поэзию» на основании общего семиотического принципа «отслаивания»: “the process of peeling off, divesting one by one the rich semantic layers of reality, until the reader is confronted with the nothingness of pure silence, utterly unburdened by a pre-existing meaning” [Lutzkanova-Vassileva 2015: 129]. Ч. Бернстин в своих недавних интервью признает сходство используемых им лингвистических практик с практиками московских концептуалистов, прежде всего Рубинштейна.

Несмотря на эти кажущиеся сходства и сближения между «языковой поэзией» и московскими концептуалистами, большая взаимная симпатия установилась между language poets и русскими поэтами-метареалистами. В 1990 г. две группы поэтов — А. Парщиков, А. Драгомощенко, И. Жданов, И. Кутик и Н. Конакова, с российской стороны, и М. Палмер, Л. Хеджинян, Дж. Дэй, К. Кулидж и К. Робинсон, с американской стороны, задумали совместный проект 5+5. Идея состояла в том, чтобы составить антологию взаимных переводов этих авторов. Первоначально переводы были опубликованы в шведском журнале *Artes*. Однако антология так и не была опубликована.

М. Палмер, так же, как и Л. Хеджинян, — один из наиболее активных участников американо-русского поэтического диалога. В интервью В. Аристову, русскому поэту-метареалисту, Палмер отмечает:

Как можно кратко сформулировать общие для нас основы?
Мы все были преданы исследовательской поэтике и — разными

способами — поэзии критической негативности и культурного сопротивления. Помимо осознания необходимости исследовательской поэзии для выживания и обновления культуры в нашей реальной практике было не так уж много общего, — в чем отразились наши глубоко различные обстоятельства. У Айги, Парщикова, Хлебникова и других я воспринимал древне-современный резонанс, который был нов для меня и который помог мне по-новому и более широко понять временные горизонты инновативной поэзии. Эти уроки остались со мной и глубоко повлияли на мою работу [Палмер, Аристов 2013: 231].

Палмер вспоминает в том же интервью, что он впервые встретил Г. Айги⁷ в Париже в конце восьмидесятых и провел некоторое время с ним в Сан-Франциско незадолго до его смерти, и добавляет, что они разделяли интерес «к поэтической функции — или функциям — молчания» [Палмер, Аристов 2013: 231].

Поэтам «языковой школы» посчастливилось войти в практически прямой контакт с представителем русской формальной школы, когда в 1989 г. они вчетвером (Уоттен, Дэвидсон, Хеджинян, Силлиман) были приглашены в Ленинград. Там им, вероятно, удалось пообщаться с младоформалисткой Л. Гинзбург, прочитавшей доклад «Историческое значение ОПОЯЗа». Мероприятие, в котором они участвовали, тоже было связано с одним из ключевых формалистских понятий. Конференция называлась «Поэтическая функция: язык, сознание, общество», а организована она была А. Драгомощенко, в ту пору председателем «творческой программы» при Советском культурном фонде, которая так и называлась: «Поэтическая функция». Эта встреча стала едва ли не первой за всю историю между русскими и американскими поэтами и навела (а учитывая ленинградский контекст, свела) мосты между двумя поэтическими традициями, причем в их экспериментальных ответвлениях.

К тому моменту некоторые поэты Language School неофициально уже бывали в СССР, однако в этот раз визит носил вполне официальный, санкционированный государством характер. Однако главное, что произошло на этой конференции, это общение между

⁷ Палмер посвятил Айги цикл стихов, включив их в свою книгу *Thread* (2011); недавно они были переведены на русский язык специалистом по Айги О. Соколовой, см.: *Палмер М. Айги-цикл* / пер. с англ. Ольги Соколовой // Флаги: [медиапроект]. 21.08.2021. URL: <https://flagi.media/piece/277> (дата обращения: 13.03.2022).

представителями американского «языкового» направления в литературе и представителями двух ведущих школ неофициальной русской поэзии — метареализма и концептуализма. Впрочем, метареалисты доминировали: участие приняли А. Драгомощенко, А. Парщиков, И. Жданов, В. Аристов, В. Кривулин, И. Кутик. От концептуалистского лагеря посланцем выступил Д.А. Пригов, который был наиболее дружен с Парщиковым и другими. Насчет близости «языковой поэзии» и концептуализма в русской версии бытуют разные мнения. Л. Хеджинян, например, считает, что при некоторых формальных общностях два направления отличаются в той же мере, в какой американский английский язык и западный капитализм отличны от русского языка и советского коммунизма. Метареализм оказывается более близкой парадигмой для *language poetry* в силу «увлеченности эпистемологической и перцептивной природой языка-как-мышления, веры в то, что поэтический язык — это подходящий инструмент для исследования мира, интереса к языковой слоистости пейзажа» [Хеджинян 2013: 64].

Что же объединяло их всех с американскими коллегами? Ответ кроется в названии самого события: «взаимосвязь языка, сознания и общества». «Поэтическая функция» языка, по Р. Якобсону, роднила всех с наследием русского авангарда. Но проблематика более соответствовала интеллектуальному ландшафту 1980-х. Не случайно Драгомощенко решил позвать к участию еще и ряд видных советских лингвистов: Вяч. Вс. Иванова, Д. Спивака, М. Шапира, С. Золяна и некоторых других. В эти годы проблема сознания начинала выходить в авангард научных штудий; в науке о языке зарождались когнитивный подход, концептология, лингвистика измененных состояний сознания, теория метафоры. Так что взаимный интерес поэтов-концептуалистов и метареалистов и актуальной лингвистики был столь же злободневным, сколь и давно назревшим. Приглашение поэтов «языковой школы», а не каких-либо других, конечно же, было мотивировано этими сближениями.

О том, как проходила конференция, мы можем узнать из рассказа американских гостей-поэтов в книге *Leningrad*, выпущенной в Америке по следам поездки (а также — ретроспективно — в статье одного из них, см.: [Уоттен 2021]). Каких-либо материалов ее, увы, в общем виде издано не было, за исключением пары статей лингвистов и небольших текстов *language poets* в «Митином журнале». Сам факт такой русско-американской встречи поэтов уникален. Закрытые друг от друга на долгие десятилетия страны открывают друг для друга

живых носителей двух великих поэтических культур. Происходит обмен субъективностями через опыт взаимного перевода: Л. Хеджинян переводит русских метареалистов, А. Драгомощенко — американских «поэтов языка». Трансатлантический полилог делает две когда-то не сводимых друг к другу традиции переводимыми и, более того, — взаимопроницаемыми друг для друга. Когда проблема метаязыка стоит как основная творческая задача у обеих сторон, нащупываются — вослед Беньямину — межъязыковые открытия для обоих языков.

Русский формализм называется всеми основными представителями «языковой школы» в числе первейших и важнейших ориентиров их собственной поэтики. К примеру, немало отсылок к его наследию находится в коллективной книге-травелоге «Ленинград». М. Дэвидсон признается, что формализм был «кладезем» теории языковой школы. Формальная школа связывается здесь с особым русским подходом к стихотворению как объекту. Если в американской традиции объективизм был лишь эпизодом в деятельности небольшой группы поэтов (Зукофски, Оппен, Ракози), то русская теория породила в лице формалистов целую научную школу объектного анализа художественной структуры: «Союз двух проектов — назовем их научным и культурным — вокруг поэтичности складывается в своеобразный миф об объекте, чье высшее значение состоит в трансцендентной природе» [Davidson et al. 1991: 37]. Даже в живописном опыте научного дилетанта Малевича видится этот сплав сциентизма и субъективной поэтичности, выливающих в научную религию формы. Б. Уоттен часто обращается к русскому формализму в своих ученых трудах, в частности в: [Watten 2003]. Понятие литературности как сделанности проецируется на современную поэтику не столько как эстетический принцип, сколько как этический императив: «Понятия Шкловского — “обработка словесного материала”, “остранение”, “семантический сдвиг” — показались нам не просто вопросом искусства, но вопросом этоса: значение творческого действия в некотором контексте (литература, общество), который не может полностью быть представлен» [Davidson et al. 1991: 28]. Русские поэты, встретившиеся американцам в конце 1980-х в СССР, будто бы остраивают собственную традицию остраивания. В позднесоветском Ленинграде поэты языка ощущают город ОПОЯЗа в его «формальных контурах» как проживаемый, а не как репрезентируемый опыт. ОПОЯЗ выступает моделью утопического «брачного союза» между американским и позднесоветским авангардом. Исследователь Дж. Эдмонд предложил наиболее

подходящую метафору для такого рода конвергенции — “a common strangeness” — в названии своей книги [Edmond 2012]. Он отмечает: «Россия предлагала “воображаемое сообщество друзей-интеллектуалов”, необходимое для реализации этой утопической цели, точно так же, как ранее это сообщество служило моделью утопического проекта “языковых поэтов”» [Edmond 2012: 75].

Любит цитировать Шкловского и Ч. Бернстин, в особенности его идею остранения приема. Одно из стихотворений-песенок названо с явной отсылкой к русскому формализму через еще более явный интертекст с М. Дюшаном: «БАЛЛАДА ОБНАЖЕНА СОБСТВЕННЫМИ ПРИЕМАМИ (ДАЖЕ): МАШИНА АСЯ (МЛА) ДЛЯ БАКАЛАВРА». Другой текст, больше тяготеющий к трактату, «Искусственность поглощения», также вдохновлен формалистской концепцией приема как остранения. По замечанию А. Парщикова, эта «поэма-трактат сама по себе изобилует демонстрацией приемов, которые она описывает» [Парщиков 2020: 402]. Ключевой для Бернстина термин *Artifice* («прием, изощренность, искусственность») откликается звуковым эхом с названием манифеста Шкловского по-английски “*Art as Device*”. Неоформализм языковых поэтов США был не результатом прямолинейно воспринятой от русских доктрины, а плодом культурного трансфера формалистских понятий сквозь иную культуру и в ином хронотопе. Форма здесь уже не была флагом революции, а помещалась в неоавангардную традицию как контркультурную критику искусства. Бернстин местами пишет о форме с издевкой, переиначивая знаменитый постулат из «Проективного стиха» Ч. Олсона о форме как «не более чем продолжении содержания»: «это звучит так: ФОРМА ВСЕГДА ЕСТЬ НЕ БОЛЕЕ ЧЕМ ПРОДОЛЖЕНИЕ БЕССОДЕРЖАТЕЛЬНОСТИ. Вот она, пошла, раскачиваясь — сама БЕСПОЛЕЗНОСТЬ» [Бернстин 2020: 390]. Отмахиваясь от «неоформалистов», он называет свое личное движение «обнаженным формализмом» (см. его книжку в соавторстве со Сьюзан Би *The Nude Formalism*⁸), как если бы формализм сошел обнаженной невестой перед лицом своих женихов со скандального в свое время полотна Дюшана.

⁸ Bernstein, Charles, and Susan Bee. *The Nude Formalism*. Los Angeles: Sun and Moon Press, 1989.

Заключительные замечания

Строго говоря, в американской традиции концептуализм зародился как направление в изобразительном искусстве и всегда лишь косвенно связан с поэтическими движениями — в отличие от российской ситуации, в которой эти векторы слились в один. Однако это не мешает некоторым американским литературоведам классифицировать некоторые «языковые поэзии» как тип концептуального письма. Например, М. Перлофф помещает их в число “conceptual poets and their others”, как следует из названия конференции, организованной ею в 2008 г.: «Концептуальная поэзия и ее другие».

В качестве заключения хотелось бы отметить тех современных русских поэтов, на которых оказало влияние «языковое письмо», кроме упомянутых выше: это А. Скидан, Д. Голынок, А. Уланов, К. Корчагин, Н. Сафонов, Е. Сусллова, Е. Захаркив, А. Родионова, А. Фролов и некоторые другие. Характерно, что все они, перечисленные здесь, внесли свой вклад в переводы американского «языкового письма» на русский язык⁹.

Двухсторонние трансферы и обмены между русской и американской литературными традициями, которые, как было показано в данной статье, пропитывали лингвоцентричное письмо в течение последних пятидесяти лет, все еще продолжают продолжаться. Русские переводы «языковых поэтов» в последние десятилетия появлялись в таких изданиях, как «Митин Журнал», «Комментарии», «Звезда Востока», «Новое литературное обозрение», а также в антологии «Современная американская поэзия в русских переводах» под редакцией А. Драгомощенко и В. Месяца¹⁰. В последние годы на русском языке появились отдельные книжные издания текстов М. Палмера, К. Кулиджа, Ч. Бернстина и Р. Уолдроп, готовится издание переводов Л. Хеджинян. Часть текстов «языковой школы» была переведена для выпуска альманаха «Транслит» за 2013 г., целиком посвященного этому движению и включившего, кроме прочего, ряд критических статей о движении. Американские «поэты языка» и их единомышленники

⁹ Свидетельством тому является антология новейшей поэзии США, готовящаяся сейчас к печати в издательстве «Новое литературное обозрение» под редакцией Я. Пробштейна и В. Фещенко. Языковому письму и его переводам на русский посвящен самый большой раздел этой антологии.

¹⁰ Современная американская поэзия в русских переводах: антология / сост. А. Драгомощенко, В. Месяц. Екатеринбург: Урал. отд-ние РАН, 1996. 303 с.

продолжают взаимодействовать с русскими контекстами. Два самых последних примера — это сборник Ч. Бернстина «Испытание знака» [Бернстин 2020], переведенный на русский язык Я. Пробштейном, и поэма Б. Уоттена “Notzeit”, которая частично переведена на русский язык и на которую активно откликаются молодые российские поэты¹¹.

ЛИТЕРАТУРА

Бернстин 2020 — *Бернстин Ч.* Испытание знака. Избранные стихотворения и статьи. М.: Русский Гулливер, 2020. 424 с.

Драгомощенко 2012 — *Драгомощенко А.* Слепок движения // Новое литературное обозрение. 2012. № 1 (113). С. 250–252.

Драгомощенко 2013 — *Драгомощенко А.* Frames // Иностранная литература. 2013. № 3. С. 241–242.

Новиков 1992 — *Новиков В.* Уолт Уитмен в «новом, свежем мире» (об одном парадоксе диалога культур) // Общественные науки и современность. 1992. № 6. С. 144–152.

Палмер, Аристов 2013 — *Палмер М., Аристов В.* Интервью с Майклом Палмером. Беседует Владимир Аристов // Иностранная литература. 2013. № 3. С. 229–232.

Парщиков 2020 — *Парщиков А.* Предисловие: Смысл и изощренность // Бернстин Ч. Испытание знака... С. 398–404.

Уланов 2020 — *Уланов А.* Предисловие // Уолдроп Р. Снова найти точное место. Екатеринбург: Полифем, 2020. С. 5–15.

Уолдроп 2018 — *Уолдроп Р.* Следует размышление о // Новое литературное обозрение. 2018. № 3 (151). С. 286–292.

Уоттен 2021 — *Уоттен Б.* Практическая утопия языкового письма: от книги «Ленинград» до движения Оссуру // Новое литературное обозрение. 2021. № 2 (168). С. 200–217.

Фещенко 2018 — *Фещенко В.В.* Литературный авангард на лингвистических поворотах. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в СПб., 2018. 380 с.

¹¹ См.: *Баркова Л. [и др.]* Вслед за “Notzeit” Барретта Уоттена: шесть поэтов об опыте изоляции // Флаги: [медиапроект]. 28.04.2021. URL: <https://flagi.media/riese/203> (дата обращения: 13.03.2022); а также интервью Б. Уоттена и К. Харриман, данное в рамках их визита в Россию в 2016 г.: *Корчагин К. [и др.]* Карла Гарриман, Барретт Уоттен: «В мире нет каких-то предустановленных границ — только поэзия» // COLTA.RU. 18.12.2017. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/16891-karla-garriman-barrett-uotten-v-mire-net-kakih-to-predustanovlennyh-granits-tolkopoeziya> (дата обращения: 10.03.2022).

Фещенко 2021 — Фещенко В.В. Испытательная семиотика Ч. Бернстина. Поэзия языка между русской и американской традициями // Новое литературное обозрение. 2021. № 2 (168). С. 180–199.

Хеджинян 1991 — Хеджинян Л. Композиция клетки // Митин журнал. 1991. Вып. 41. С. 115–128.

Хеджинян 2011 — Хеджинян Л. Отрицание закрытости // Философский журнал. 2011. № 1 (6). С. 78–85.

Хеджинян 2013 — Хеджинян Л. Материалы // Транслит. 2013. № 13: Школа языка. С. 60–65.

Хлебников 1986 — Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986. 736 с.

REFERENCES

Ball 2003 — Ball, Alan M. *Imagining America: Influence and Images in Twentieth-Century Russia*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 2003.

Bernstein 2021 — Bernstein, Charles. “Interview with Natalia Fedorova.” *Boundary 2* 48, no. 4 (2021): 65–77.

Bernstein 2020 — Bernstein, Charles. *Isipytnie znaka. Izbrannye stikhotvoreniiia i stat'i* [*Sign under Test: Selected Poems and Articles*]. Moscow: Russkii Gulliver Publ., 2020. (In Russ.)

Bernstein 2016 — Bernstein, Charles. *Pitch of Poetry*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

Davidson 1983 — Davidson, Michael. “Discourse in Poetry: Bakhtin and Extensions of the Dialogical.” In *Code of Signals: Recent Writings in Poetics*, edited by Michael Palmer, 143–145. Berkeley, CA: North Atlantic Books, 1983.

Davidson et al. 1991 — Davidson, Michael, Lyn Hejinian, Ron Silliman, and Barrett Watten. *Leningrad: American Writers in the Soviet Union*. San Francisco: Mercury House, 1991.

Dragomoshchenko 2013 — Dragomoshchenko, Arkadii. “Frames.” *Inostrannaia literatura*, no. 3 (2013): 241–242. (In Russ.)

Dragomoshchenko 2012 — Dragomoshchenko, Arkadii. “Slepok dvizheniia” [“Mask of motion”]. *Novoe lityerturnoe obozreniie*, no. 1 (2012): 250–252. (In Russ.)

Edmond 2012 — Edmond, Jacob. *A Common Strangeness: Contemporary Poetry, Cross-Cultural Encounter, Comparative Literature*. New York: Fordham University Press, 2012.

Feshchenko 2018 — Feshchenko, Vladimir. *Literaturnyi avangard na lingvisticheskikh povorotakh* [*The Linguistic Turns of the Literary Avant-Garde*]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo Universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2018. (In Russ.)

Feshchenko 2021 — Feshchenko V. “Isipyatel'naia semiotika Ch. Bernstina. Poeziia iazyka mezhdru russkoi i amerikanskoi traditsiiami” [“Charles Bernstein's

Test Semiotics. Language Poetry between the Russian and the American Traditions”]. *Novoe literaturnoe obozreniie*, no. 2 (2021): 180–199. (In Russ.)

Hejiniian 1984 — Hejiniian, Lyn. “If Written Is Writing.” In *The L=A=N=G=U=A=G=E Book: Poetics of the New*, edited by Bruce Andrews and Charles Bernstein, 29–30. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1984.

Hejiniian 1991 — Hejiniian, Lyn. “Kompozitsiia kletki” [“The Composition of the Cell”]. *Mitin zhurnal*, no. 41 (1991): 115–128. (In Russ.)

Hejiniian 2000 — Hejiniian, Lyn. *The Language of Inquiry*. Berkeley, CA: University of California Press, 2000.

Hejiniian 2013 — Hejiniian, Lyn. “Materialy” [“Materials”]. *Translit*, no. 13 (2013): 60–65. (In Russ.)

Hejiniian 2011 — Hejiniian, Lyn. “Otritsanie zakrytosti” [“The Rejection of Closure”]. *Filosofskii zhurnal*, no. 1 (2011): 78–85. (In Russ.)

Khlebnikov 1986 — Khlebnikov, Velimir. *Tvoreniia* [Creations]. Moscow: Sovetskii pisatel' Publ., 1986. (In Russ.)

Lutzkanova-Vassileva 2015 — Lutzkanova-Vassileva, Albena. *The Testimonies of Russian and American Postmodern Poetry*. New York: Bloomsbury, 2015.

Novikov 1992 — Novikov, Vladimir. “Uolt Uitmen v ‘novom, svezhem mire’ (ob odnom paradokse dialoga kul'tur)” [“Walt Whitman in a ‘New Fresh World’ (On One Paradox of Dialogue of Cultures)”]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*, no. 6 (1992): 144–152. (In Russ.)

Palmer, Aristov 2013 — Palmer, Michael, and Vladimir Aristov. “Interv'iu s Maiklom Palmerom. Besuedet Vladimir Aristov” [“Interview with Michael Palmer by Vladimir Aristov”]. *Inostrannaia literatura*, no. 3 (2013): 229–232. (In Russ.)

Parshchikov 2020 — Parshchikov, Alexei. “Predislovie: Smysl i izoshchrennost'” [“Preface: Meaning and Sophistication”]. In Bernstein, *Ispytanie znaka*, 398–404. Moscow: Russkii Gulliver Publ., 2020. (In Russ.)

Perloff 1993 — Perloff, Marjorie. “Russian Postmodernism: An Oxymoron?” *Postmodern Culture* 3, no. 2 (1993). <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.193/sympos-2.193>.

Poe 1899 — Poe, Edgar Allan. *The Works of Edgar Allan Poe*. Edited by John H. Ingram. Vol. 2. London: A. & C. Black, 1899.

Silliman 1984 — Silliman, Ron. “Disappearance of the Word, Appearance of the World.” In *The L=A=N=G=U=A=G=E Book: Poetics of the New*, edited by Bruce Andrews and Charles Bernstein, 121–132. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1984.

Ulanov 2020 — Ulanov, Aleksandr. “Predislovie” [“Preface”]. In *Snova naiti tochnoe mesto* [Find Again the Precise Place] by Rosmarie Waldrop, 5–15. Ekaterinburg: Polifem Publ., 2020. (In Russ.)

Waldrop 2018 — Waldrop, Rosmarie. “Sleduet razmyshlenie o” [“Thinking of follows”]. *Novoe literaturnoe obozreniie*, no. 3 (2018): 286–292. (In Russ.)

Warren 1990 — Warren, James Perrin. *Walt Whitman's Language Experiment*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1990.

Watten 2003 — Watten, Barrett. *The Constructivist Moment: From Material Text to Cultural Poetics*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003.

Watten 2021 — Watten, Barrett. “Prakticheskaia utopiia iazykovogo pis'ma: ot knigi ‘Leningrad’ do dvizheniia Occupy” [“Language Writing's Concrete Utopia: From *Leningrad* to Occupy”]. *Novoe literaturnoe obozreniie*, no. 2 (2021): 200–217. (In Russ.)

ПРИЛОЖЕНИЕ

Майкл ПАЛІМЕР

ПОЭЗИЯ И СТЕЧЕНИЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ: СРЕДЬ ВЕЧНЫХ НАБЕГОВ ВАРВАРСКОЙ МЫСЛИ

Кант полагал оказать искусству честь, выделив и выпятив среди предикатов прекрасного те именно, которые составляют честь познания: безличность и общезначимость. Здесь не место разбирать, не было ли это в существенном ошибкой; что я единственно хотел бы подчеркнуть, сводится к тому, что Кант, подобно всем философам, вместо того чтобы визировать проблему, исходя из данных художника (творящего), отталкивался в своих размышлениях об искусстве и прекрасном только от «зрителя» и при этом незаметным образом втиснул самого «зрителя» в понятие «прекрасного». Если бы хоть этот «зритель» был, по крайней мере, достаточно известен философам прекрасного! — именно как факт личной жизни и опыта, как полнота самоличных сильных переживаний, страстей, внезапностей, восторгов по части прекрасного! Но действительным, боюсь, оказывалось всегда противоположное: и таким вот образом получаем мы от них с самого начала дефиниции, в коих, как в той знаменитой дефиниции, данной прекрасному Кантом, уживается под видом жирного червя коренного заблуждения недостаток более утонченного самонаблюдения. «Прекрасно то, — сказал Кант, — что нравится незаинтересованно». Незаинтересованно! Сравните с этой дефиницией ту другую, которую дал действительный «зритель» и артист — Стендаль, назвавший однажды прекрасное: *une promesse de bonheur*. Здесь, во всяком случае, отклонено и вычеркнуто то именно, что Кант единственно подчеркивает в эстетическом состоянии: *le désintéressement*. Кто

прав, Кант или Стендаль? — Поистине, если нашим эстетикам не опостылеет бросать в пользу Канта на чашу весов то соображение, что под чарующим воздействием красоты можно «незаинтересованно» созерцать даже обнаженные женские статуи, то вполне позволительно будет немного посмеяться за их счет — опыты художников в этом щепетильном пункте «более интересны», и во всяком случае Пигмалион не был безусловно «неэстетичной натурой».

Фридрих Ницше.

К генеалогии морали. Рассмотрение третье¹

* * *

Англия в 1819 году

Безумный, дряхлый и слепой король,
С ним рядом — подхалимы-болтуны,
Играющие царедворцев роль, —
Бездарных предков жалкие сыны,
Честь нашу пожирающая моль,
Пиявки, кровь сосущие страны;

Несчастный голодающий народ,
Перед бесстыдной властью павший ниц;
Солдаты, превращенные в убийц
Свободы, в мародерствующий сброд;

Ничтожный, гнусно блеющий Сенат,
Религия, чей идеал — Пилат..
Гроба, гроба... Ужель из них взлетит
Звезда победоносная — в зенит?

(Перси Биши Шелли)²

* * *

Флоксы в городе

словно
в безличностном думаньи мира
спокойном и ясном
здесь — будто в центре поляны — д р о ж и т
ч и с т о т а — и проходим

не беспокоя
и веяньем слабым
вниманий

(Геннадий Айги. 13 июля 1983)

* * *

Столькое
зависит от
побочных эффектов
невидимых
приборами ночного видения
в вечернем
небе
(М.П., с У.К.У.)

Contingency, избранные значения из Оксфордского словаря английского языка:

Близкая связь или близость по природе; тесное взаимоотношение.

Состояние возможности или невозможности случиться в будущем; неопределенность случая или происшествия.

Случайность без предопределения.

Состояние свободы от предопределенной необходимости по отношению к существованию или действию; отсюда — открытость игре случая или произвольности.

Качество или состояние подверженности случаю или изменению, либо пребывание во власти случайности.

Случайное происшествие; событие, которое случилось непредвиденно либо не могло быть предвиденным; несчастный случай.

Стечение обстоятельств без определенного плана или замысла.

и др.

* * *

В апреле прошлого года Брэдин Кормак обратился ко мне с предложением приехать в Университет Чикаго на поэтические чтения и с докладом, на что я с радостью согласился. Кажется, в июле меня попросили прислать тему доклада, и я без оглядки придумал название «Поэзия и стечение обстоятельств», хотя не вполне ясно представлял себе тогда, о чем могла бы идти речь. События и образы 11 сентября все еще были не выходили из сознания, равно как и зловещая риторика властей о крестоносном возмездии. Кампания против

Аль-Каиды и Талибана (и всех невинных, кто попался на пути) в Афганистане шла полным ходом, а наши обещания о помощи на реконструкцию афганскому народу еще не были разрушены. Уже было ясно, из высокопарной ультранационалистической риторики Буша, Рамсфельда, Чейни, Вулфовитца и Эшкрофта, а также таких разношерстных правых идеологов типа Ричарда Перла, Уильяма Кристола и Роберта Кагана, что международные законы и отношения, вместе с внутреннеполитическими ценностями, когда-то считавшимися ключевыми этическими принципами Республики, попали в осаду именем самих этих принципов. Сам разум как некий жалкий пережиток Просвещения оказался в осаде. Поэтическое сообщество, если о нем и заходила речь, то с самого начала подверглось суровой критике за то, что не уделило должного внимания созданию духоподнимающих, элегических стихов в ответ на разрушение башен-близнецов. Когда наши официальные публичные поэты принялись за такое стихотворство, его результаты могли вызывать только сожаление и казались лишь курьезом самовозвеличивания.

И, конечно же, все стало уже тогда настолько ускоряться, что трудно было найти хоть какой-нибудь ориентир для оценки ситуации. Все утверждения о фактах и намерениях подвергались мгновенному пересмотру, как только демонстрировали свою несостоятельность. Ответственность за язык и память отныне потеряла смысл. Чистый поток. Вдруг мы оказались в состоянии войны не только с Терроризмом, где бы он ни скрывался, но со всей планетой и ее ресурсами, с биллем о правах, бедностью, безбожностью и, разумеется, с самим дискурсом. Ускорение — главный факт культуры наших дней: сегодня войска молниеносной войны уже в нескольких

милях от Багдада. В то время, пока я произношу эту речь, уже может быть они и там.

Поспешу добавить, что моя речь — отражение этого потока: скопление фрагментов, подпирающих, возможно, развалины. Без всяких теорий, без всяких аргументов, только это знание на ощупь, это знание ни о чем, которое дает неопределенный, но действенный опыт поэзии. Поэзии, хранящей в себе негласное. Среди вечных набегов варварской мысли. О том, что есть и что вернется; о памяти и забвении. Ведь думаю, мы согласимся, что находимся в очень странном времени, но и, если включить память, в каком-то до боли знакомом. Оказывается, поэзии есть что сказать обо всех этих вещах, о «странном», о «знакомом» и, конечно, о «времени».

Как только я начал размышлять над названием моей речи, тут же возникли проблемы, как видно по приведенным мыслям. «Стечение обстоятельств», как понятие, вдруг покажется сразу и самим собой, и другим, или другим собой. Кажется, что оно связывает и в то же время освобождает, соединяет и разъединяет, открывается случайности и сковывается обстоятельствами. По мере выработки своего смысла, оно и превосходит себя, и одновременно подрывает свои основания. Подобно любому слову в поэзии, если пристальнее взглянуть в него, оно становится скорее более странным, чем более знакомым. И указывает сразу вперед и назад во времени, на некое колеблющееся настоящее. О чем чуть ниже. Столькое зависит от беглого взгляда, от пристального взора, но и от случая, решающего, что мы видим: красную тележку или клумбу флоксов. Зависит от стечения обстоятельств. Две недели назад я чуть было не увернулся от возможной, бессмысленной смерти, всего в нескольких сантиметрах от нее, на дороге, а неделей раньше то же самое чуть было не произошло с моей женой.

* * *

Кто-то, родившийся богатым и избранным, видит Бога на дне стакана с виски. Ничего странного. Как-то даже банально, и не скажешь, хорошо или плохо. Он видит в этом спасение. Его первое рождение не сложилось. На самом деле, он с трудом помнит то, что было до рождения заново; считают, что у него провалы в памяти, какие-то глубинные процессы в сознании. В этом ничего странного. И вот Бог, найденный им на дне стакана, возвещает о его судьбе — он, по крайней мере, часто вспоминает и осознает это — стать президен-

том самой могущественной страны на земле. Он назовет, может быть, пару-тройку глав других государств. Собственно, его представления о мировой географии довольно смутны, пусть он и знает что-то о Мексике, ведь она рядом с местом его второго рождения. Вон она, Мексика, на юге, за рекой. Ему крайне сложно вспомнить книги, которые он читал, разумеется, кроме священного писания. Кажется, этого более чем достаточно. Он не «верит» ни в теорию эволюции, ни в философию. Какой-нибудь эпигон в восторженных мемуарах сообщит, что он «не доверял слишком откровенному интеллекту», что могло быть и правдой. Все знают эту историю. (Никто не знает этой истории.)

Кто-то другой, тоже родившийся богатым и избранным, мечтает о том, чтобы изгнать неверных с арабской земли и вернуть царство ислама, и он посвящает себя до конца этой цели. Как и тот первый, он хочет обратиться в веру. Как и тот, тоже верит в исконную истину Единого писания. Как и он, обращается к Богу и следует посланиям свыше. И тот, и другой общаются с Логосом. У обоих дружные семьи и глобальные связи в бизнесе. Все знают эту историю. (Никто не знает этой истории.)

Первый живет в пространстве, очищенном от поэзии, если не считать некоторых псалмов и религиозных песнопений. Второй предается речитативам из традиционных религиозных стихов, вставляя их в свои речи, варьируя их в зависимости от ситуации. Это своего рода посвятительная поэзия, отброшенная на периферию во многих культурах волнами модернизма — модернизма, в котором, как написал Джорджо Агамбен, субъект исчез из поля зрения. В культуре исламского фундаментализма поэзия единого субъекта является единственной разрешенной формой поэтического выражения. Поэт Адонис и многие другие часто писали об этом на свой страх и риск.

И вот приходит Саддам, претендующий на лавры Салаха ад-Дина, с крюками для подвешивания трупов и ядами.

Сегодня, я так понимаю, мы входим в Багдад.

И вот, из двух возможных катастроф, завоевания или поражения, похоже, нас ожидает первая.

Поэзия и катастрофа: мы знаем, поэзия ничего не совершает в реальности; но также мы знаем, или хотя бы верим, что она что-то совершает среди других совершающихся вещей. Мы знаем, она что-то совершает в языке и с языком. Для одних ее странность и остраненность означает катастрофу, и они готовы выдворить поэтов из города.

Они говорят об осажденном Логосе, как мы говорим об осажденном языке. У нас есть управляемая ракета под названием миротворчество. И сдается, риторика «свободы», «справедливости», «демократии» перевернута вверх дном. “*Tutta per nulla, dunque?*” — вопрошает Монтале в своей поэме “*Primavera Hitleriana*”.

Мы знаем, она что-то совершает в языке и в безмолвии. Мы знаем, в ее безмолвии накапливается какой-то избыток — избыток или излишек смысла, заставляющий смысл колебаться. И все же, «слепо / шел один вздох между / там и не-здесь», как сказано у Целлана³. Мы знаем, вздох сам по себе и есть безмолвие, мгновение, в которое стихотворение собирается воедино, место начала одной речи и продолжения другой. Между тем, казалось бы, глас Божий на дне стакана не терпит другого, может быть, разве только молящего. Мы знаем, поэзия — форма вслушивания. И создание, и восприятие — формы вслушивания. В неведомый язык, разлитый повсюду среди наших повседневных разговоров, в потоках нашей обыденной речи, где скрываются «низшие духи» Джека Спайсера. В изгибах улиц. Мы знали, когда шагали по изгибам улиц, сильные мира сего не прислушивались, даже не способны были прислушаться. Так же как дискурс власти отменяет возможность разговора и подавляет любое вопрошание, ибо исключает другого, тем самым, в конечном итоге, исключая самого себя. Но поэзия — прежде всего, вопрос, а то и книга вопросов. Ответ на которые, быть может, не более чем еще один вопрос. В этом смысле поэзия остается открытой, освобожденной от власти и авторитета. Авторы ее — что о них можно сказать?

Та сидящая женщина, пьющая кофе, — она человек, написавший поэму о кофе? А тот мужчина, говорящий со своей дочерью, — тот же самый что написал стихи о мотыльках?

* * *

Поэзия и память. Что запоминают стихи, о чем культура спешит забыть? Не далее чем неделю назад или около того, когда бомбы, эти умные бомбы, начали сбрасывать в неимоверном количестве, я получил экземпляр книги «Дитя-и-роза» великого чувашского поэта Геннадия Айги. Это книга о детстве, сне и безмолвии как поэтических началах. А еще книга, в чьих ритмах, загадках и заклинаниях, как отметил переводчик Питер Франс, угадываются племенные начала

чувашских песен и хоровых танцев — из эпохи, предшествовавшей принудительной христианизации и сталинизму. В ней не просто воспоминания, в ней живая память. Эта книга не о тоске по народному прошлому, она о настоящем, собрание изломов, фрагментов и лакун, в которых живет отсутствие, и на язык которых это отсутствие переведено. Из нее я и взял стихотворение, приведенное эпиграфом в моем тексте, и которое напомнило мне о поэзии в тот день, когда я начал о ней забывать, во прахе, в «безличной мысли о мире». Или, если кому угодно, в шуме мира, в истребляющем и оглушающем гуле. Согласитесь, в наши дни стало сложнее слышать? Прогуливаясь по Нью-Йорку, над нашими головами мы насчитали как минимум три вертолета. Они кружили весь день. Послушаем начало записей Айги «Поэзия-как-молчание»:

Слушание — вместо говорения. Даже — важнее видения, какого угодно (даже — в воображении).

И: шорохи-и-шуршания. Шуршит — столь отдаленное — уже — начало. «Мое», «я сам».

Там «все» — молчание. Все — давно — распрощались. Пусты строения. Холод. Давний ветер, — он мертв. Пустые чуланы. Ветер, — мертвая рассыпанность — мертвой муки.

Не ностальгировать. Я — ведь — и не... — куда уж. Слишком — из прекратившихся пространств из «сил», — давно отмененных.

Не могу удержаться от еще одного воспоминания, навеянного этой книгой, — когда мы когда-то давно бродили с Айги по улицам Парижа в мокрый зимний день, переходя на третий, общий нам язык в беседах о Пастернаке и Переделкино, о французах и их собаках. Почти наверняка тогда я и прочел впервые вещи, включенные в «Дитя-и-розу», из томика переводов на французский “Le livre de Véronique”.

Вся поэзия это, конечно, перевод, перенесение из одной области в другую, пересечение границ, сочетание тождественного и другого. Это перелет из одного и того же, самотождественного и самодостаточного в текучее семантическое и онтологическое поле.

Словом, переводить значит также быть переведенным, отдаться действию становления... чем? Человеческим, быть может, в мире, где мы не можем воспринимать это как данное, но как нечто добытое отчасти и не полностью. Протяженность голоса за пределы того, с каким мы приходим в этот мир. Другие места и времена, столь необходимые для понимания нами момента «здесь и сейчас». Ведь «здесь и сейчас» наших национальных речей, как видно, переполняется яростной ксенофобией, ненавистью и страхом, и упрямым невежеством, незнанием другого, чужестранного, да и даже о самом различии в понятиях. Закупоренность сознания преподносится как залог веры и правды. Все, что вне, должно соответствовать тому, что внутри, при необходимости, с повсеместным применением силы. Мы не в состоянии удержаться от напоминаний о языке прежних империй, о «бремени белого человека», о “mission civilisatrice”. Язык, осажденный изнутри.

* * *

Осада: человек в полуразрушенном доме, осажденном постоянными бомбардировками Шароном Бейрута в 1982 г., хочет выпить кофе. Этот человек — поэт Махмуд Дарвиш. Он хочет выпить кофе и выкурить сигарету. Хочет почитать газету за кофе и сигаретой:

Аккуратно высыпьте одну ложку молотого кофе, приправленного ароматом кардамона, на поверхность кипящей воды, затем медленно перемешивайте, сначала по часовой стрелке, потом вверх вниз. Добавьте вторую ложку и перемешайте вверх вниз, затем против часовой стрелки. После этого добавьте третью ложку. После каждой ложки снимите турку с огня и затем поставьте снова на огонь. Повторите это несколько раз, пока вода не закипит снова и небольшая масса светлого кофе не останется на поверхности кипящей воды перед тем, как опуститься на дно. Не давайте кофе опускаться на дно. Отключите огонь и не обращайтесь на залпы ракет. Через узкий носик вылейте его с любовью и твердой рукой в белую чашечку: темные чашки портят свободу кофе. Присмотритесь к струйкам пара и облаку исходящего аромата. Затем зажгите первую сигарету, специально для этой чашки кофе, сигарету с ароматом самого бытия, не имеющим равных среди всех запахов, кроме, может быть, того, который ощущается после любовной стра-

сти, когда женщина источает аромат последней влаги и испускает последние звуки замирающего голоса.

Теперь я готов к жизни. Мои вены насыщены возбуждающими веществами, пропитаны родниками жизни, кофеином и никотином, освящены моим собственноручным обрядом их приготовления. «Как рука может начать писать, — задаюсь я вопросом, — если не умеет сотворить хороший кофе?» От врачей только и слышно: «Бросайте курить и пить кофе!» А я всегда отшучиваюсь: «Обезьяны вот не курят и не пьют кофе. Но они и не пишут»...

Я знаю, что такое мой кофе, кофе моей мамы, кофе моих друзей. Я могу определить их аромат на расстоянии, и я знаю, чем они различаются. Каждый кофе неповторим, и мое оправдание кофе — это оправдание самого различия как такового...

* * *

Замечательная фотография появилась на страницах «Нью-Йорк Таймс» пару дней назад — в жанре естественного сюрреализма, столь характерного для батальных сцен. Группа вертолетов Apache в плотном строю направляется в одном направлении, а под ними по пустынным пескам в другом направлении беззаботно шествует караван верблюдов, в столь же сомкнутом порядке. Если я правильно понимаю расположение на фото, вертолеты, по-видимому, направляются на север, вероятно, в сторону Багдада, а верблюды — на юг.

* * *

Только что мне попалась запись, сделанная мной в начале августа прошлого года, когда я был с кратким визитом на очень красивом и безмятежном острове вблизи от побережья штата Мэн. Я пометил, что это «для выступления в Чикаго»:

Только у наименее интересных художников вопрос о взаимоотношении эстетического и политического становится актуальным, потому как вместо сопряженности мы находим напластование.

Что касается таких мастеров, как Данте и Дарвиш, Беккет, Гойя, Сальгадо и других, это выглядит смехотворным... Болтовня

умов, не способных понять, что такое «произведение» и его цели, его насущность для человечества, его воздействие. Но, сказав это, мы не положим конец разговору и подмене понятий. Не остановим шум и гам. На самом деле, может быть, только сейчас шум и начинает подниматься. (И в то же время, здесь такая тишина.)

* * *

И вот этот шум... «среди вечных набегов варварской мысли». Вечных, ибо, как сказал Умберто Эко, «дурные идеи никуда не исчезают». Для моего поколения атака на язык, уравнивание патриотизма с пропагандой насилия, уклончивые речи, нагнетание страха и паранойи, триумфализм — все это всплывает в памяти об эпохе войны во Вьетнаме и в некотором роде, о духе холодной войны в пятидесятых. Но мы должны были заниматься своими делами, возвышаясь над теми материальными желаниями, которые выдавались за желания как таковые. В те годы моего взросления, пятидесятые-шестидесятые, существовала цепь взаимосвязанных развивающихся звеньев, точек сопротивления «культуре как таковой». С одной стороны, был невероятно насыщенный и сплоченный мир искусства, базировавшийся в Нью-Йорке, где изобразительные искусства, музыка, современный танец и перформанс переживали момент необычайного творческого брожения. С другой, развивалась традиция международного модернизма и авангарда, «традиция нового», на от момент все еще далекая от признания многими из наших институций, как казалось, предлагавшая различные формы сопротивления реальности, что могло бы оказаться полезным для построения другой, альтернативной жизни. Это, в свою очередь, привело к разнообразным теоретическим моделям, которые в иных обстоятельствах не оказались бы столь общедоступными. Так, например, русские футуристы и формалисты вдохновили Романа Якобсона, среди прочих, а Якобсон с другими своими коллегами открыли новые пути стихосложения, альтернативные взгляды на язык, на общество и многое другое. С третьей стороны, экспериментальная контр-культурная традиция в американской поэзии, с центрами в Нью-Йорке, Сан-Франциско и Блэк-Маунтине, с последователями, характерным образом рассредоточенными по всем Соединенным Штатам. Мне видится в ней вызов устоявшемуся субъективизму и эгоцентризму большинства стихотворных канонов того времени. И, наконец, сам факт войны во Вьетнаме, заставивший нас переосмыслить не только наши собственные

позиции как художников, состоявшихся и начинающих, в обществе, но и статус художественного объекта как такового, который до того демонстрировался нам как что-то вроде греческой вазы, оторванной от времени. И хотя ваза вполне может быть вечным объектом, изъятым из времени, стихи об этой вазе уже подвластны времени, зависят от обстоятельств времени, как своего, так и от многих других времен. (Я привел сонет Шелли в начале этой речи не просто как пример гневной политической поэзии, но и чтобы показать очевидным образом, как стихотворение меняется под властью событий, которые оно не никак может предвидеть. Оно не знает, что нас ожидает, так же как Данте не мог предвидеть Милтона и романтиков, ожидавших его. Равно как и я не мог предполагать даже, каким образом мои стихи, использованные в одном танцевальном представлении, смогут настолько изменить свой смысл после событий 11 сентября. Дело не в том, как творчество просто отвечает на какие-то текущие события, но как предыдущее творчество меняет свой смысл под воздействием событий и как оно меняет смысл самих этих событий.) Суть этих неизбежно фрагментарных воспоминаний в том, что эти самые звенья общей цепи не были изолированными, а были взаимосопреженными, свидетельствующими о том, что кто-то где-то размышляет о поэзии, о творческом процессе в поэзии, о критическом отношении к речевым и мыслительным привычкам, к институциональным предпосылкам о функции искусства. Поэзия как что-то случающееся с другими случающимися вещами. Как что-то случающееся в языке и с языком, находящимся в осаде. Поэзия как память, порой память о будущем. И самое главное — поэзия как опыт, по слову Филиппа Лаку-Лабарта. (Он бы еще добавил, поэзия как размыкание «поэтического», но об этом как-нибудь в другой раз.)

* * *

И все же, мы должны признавать за поэзией не такую уж скрываваемую грезу об идеальном порядке, мимолетный проблеск протягиваемой ей ладони на порогах сознания, где случайность будет так исключена, быть может, броском костей.

* * *

Вчера вечером, когда я возвращался домой с лекций, по радио передавали слухи о смерти Саддама и его сыновей, то ли убитых, то ли нет противобункерными бомбами. Хотя пока нашли только два трупа — двадцатилетней девушки и восьмилетнего ребенка. И кажется, Гиганты выиграли семь матчей подряд за начало сезона.

* * *

Средь вечных набегов варварской мысли, бесконечно неизвестной и в то же время бесконечно знакомой. В осаде, выпить нашу чашку различия и чаять прояснения. Продолжать разговор с языком, живой и открытый, — от этого ничего не происходит. Но не способствует ли это каким-то, возможно существенным, образом возрождению Логоса — как соотношения, меры, людских уз? И не удивило ли бы это Платона?

* * *

И вот, в таких сомнениях, среди шума и мглы сегодняшнего дня, когда кто-то во власти будет думать, что захват Багдада — только первый из шагов, мы возвращаемся к важнейшему понятию искусства как соучастия, если вообще его так понимать, и к стендалевскому обещанию счастья (*promesse de bonheur*), о котором пишет Ницше, цитируемый Агамбенom. На этом мы ставим вопросительный знак.

Перевод с англ. В.В. Фещенко

Примечания

Речь, прочитанная в Университете Чикаго 11 апреля 2003 г. Впервые опублик.: Palmer, Michael. "Poetry and Contingency: Within a Timeless Moment of Barbaric Thought." *Chicago Review* 49, no. 2 (Summer 2003): 65–76. Перевод публикуется с разрешения автора.

¹ Русский перевод цит. по изданию: *Ницше Ф. К генеалогии морали / пер. с нем. К.А. Свасьяна // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1998. Т. 2. С. 477–478.*

² Перевод с англ. Г.М. Кружкова.

³ Перевод с нем. А. Глазовой.

© 2022, В.В. Фещенко

Дата поступления в редакцию: 22.01.2022

Дата одобрения рецензентами: 25.03.2022

Дата публикации: 25.05.2022

© 2022, Vladimir V. Feshchenko

Received: 22 Jan. 2022

Approved after reviewing: 25 Mar. 2022

Date of publication: 25 May 2022



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-102-114><https://elibrary.ru/SVLEES>

УДК 82-1

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

Алексей МАСАЛОВ

ДИАЛОГ LANGUAGE SCHOOL И МЕТАРЕАЛИЗМА: ПОЭМЫ “SUN” МАЙКЛА ПАЛМЕРА И «НЕФТЬ» АЛЕКСЕЯ ПАРЩИКОВА

Аннотация: В статье анализируется взаимодействие и взаимовлияние таких способов высказывания, которые мы называем “Language Writing” и метареализм, что раскрывается на примере поэм “Sun” (1987) Майкла Палмера и «Нефть» (1999) Алексея Парщикова. Поэма Палмера представляет собой децентрированное высказывание, в котором синтаксические перебои, сложная символика и обилие отсылок создают воплощенную гетероглоссию. Катастрофа означающих и сонм голосов здесь так или иначе структурируются центральным символом — Солнцем (Sun) — от заголовка газеты *The Sun* от 22 июля 1986 г. («Обезглавленный ходит еще / 4 часа») до искусственного света центров потребления. А семантика умирания, отсылки к Бодлеру в поэме, а также отдельная «Серия Бодлер» Палмера так или иначе допускают, что одним из множества подтекстов поэмы “Sun” является «Плавание», финальный текст «Цветов зла». На различие подходов Палмера и Парщикова указывает Марджори Перлофф в статье «Русский постмодернизм: оксюморон?», где, сравнивая их тексты, пишет, что подходу второго ближе Артур Рембо, а не расколотый субъект Language Poetry. Однако сходство и различие подходов Палмера и Парщикова аналогично сходству и различию Шарля Бодлера и Артюра Рембо, когда оба используют мифопоэтику плавания как смерти, но незавершенной, точнее — незавершаемой. Но если первый включает ее в контекст критики товарного фетишизма и подрывной силы аллегории (по Беньямину), то второй в контекст «ясновидения» и наблюдения «черных и холодных» вод капиталистической Европы. Так и поэма «Нефть» Парщикова оказывается близка поэме “Sun” Палмера как в изображении мира в застывшей катастрофе, в распаде языка, так и в политическом измерении. И как в поэме “Sun” через гетероглоссию, символику кризиса означающего, перманентный апокалипсис создается политическая критика символического порядка общества потребления, в том числе и интеллектуального товарного фетишизма, так и поэма «Нефть» многослойным изображением сырья, в том числе и как идеологического концепта, во многом открывает новые пути для аналитической политической поэзии.

Ключевые слова: Language School, метареализм, расколотый субъект, катастрофа, политическая поэзия.

Информация об авторе: Алексей Евгеньевич Масалов, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125047 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2985-1170>. E-mail: uchkuduk202@gmail.com.

Для цитирования: Масалов А.Е. Диалог Language School и метареализма: поэмы “Sun” Майкла Палмера и «Нефть» Алексея Парщикова // Литература двух Америк. 2022. № 12. С. 102–114. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-102-114>.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00429) в Институте языкознания РАН.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-102-114><https://elibrary.ru/SVLEES>

UDC 82-1

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

Aleksei MASALOV

DIALOGUE BETWEEN LANGUAGE SCHOOL AND METAREALISM: *SUN* BY MICHAEL PALMER AND *OIL* BY ALEKSEI PARSHCHIKOV

Abstract: In this article the author analyzes the interaction and mutual influence of such ways of speaking, which we call Language Writing and metarealism, which he reveals on the example of the poems *Sun* (1987) by Michael Palmer and *Oil* (1999) by Aleksei Parshchikov. Palmer's poem is a decentralized statement in which syntactic interruptions, complex symbolism, and an abundance of references create an embodied heteroglossia. The catastrophe of the meaning and the assembly of voices here are somehow structured by the central symbol — the Sun — from the headline of *The Sun* newspaper of July 22, 1986 (“A headless man walks, lives / for four hours”) to the artificial light of consumption centers. And the semantics of dying, references to Baudelaire in the poem, as well as Palmer's separate “Baudelaire Series” somehow admit that one of the many overtones of *Sun* poem is “The Voyage”, the final text of *Fleurs du mal*. Marjorie Perloff points out the difference between the approaches of Palmer and Parshchikov in the article “Russian Postmodernism: An Oxymoron?”, where, comparing their texts, she writes that the approach of the second is closer to Arthur Rimbaud, not the split subject Language Poetry. However, the similarity and differences between the approaches of Palmer and Parshchikov are similar to the similarity and differences between Charles Baudelaire and Arthur Rimbaud, when both use the mythopoetics of swimming as death, but incomplete, or rather incompleting. But if the first include it in the context of criticism of commodity fetishism and the subversive power of allegory (according to Benjamin), then the second in the context of “clairvoyance” and observation of the “black and cold” waters of capitalistic Europe. So the poem *Oil* by Parshchikov is close to the poem *Sun* by Palmer both in the depiction of the world in a frozen catastrophe, in the collapse of the language, and in the political dimension. And as in the poem *Sun* through heteroglossia, the symbolism of the crisis meaning, a permanent apocalypse Palmer creates political criticism of the symbolic order of the consumption society, including intellectual commodity fetishism, as in the poem *Oil* with a multilayered image of raw materials, including as an ideological concept, Parshchikov opens up new ways for analytical political poetry.

Keywords: Language School, metarealism, split subject, catastrophe, political poetry.

Information about the author: Aleksei E. Masalov, PhD Candidate, Russian State University for the Humanities, Miusskaya pl. 6, 125047 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2985-1170>. E-mail: uchkuduk202@gmail.com.

For citation: Masalov, Aleksei. “Dialogue between Language School and Metarealism: *Sun* by Michael Palmer and *Oil* by Aleksei Parshchikov”. *Literature of the Americas*, no. 12 (2022): 102–114. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-102-114>.

Acknowledgement: The research was carried out at the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences and financially supported by a grant of the Russian Science Foundation (project no. 19-18-00429).

Взаимодействие и взаимовлияние таких способов высказывания, которые мы называем метареализм и *language writing*, — один из самых любопытных, но еще не до конца раскрытых в современной поэзии сюжетов. И если диалог часто причисляемого к метареализму Аркадия Драгомощенко и Лин Хеджинян, выразившийся в книге «Небо соответствий», а также в поэме «Ужин с приветливыми богами», подробно освещает Джейкоб Эдмонд в статье “Arkady Dragomoshchenko’s Correspondences” [Edmond 2011], то переводческая работа Алексея Парщикова (стихи Баррета Уоттена, поэма-трактат Чарльза Бернстина, стихи и эссе Майкла Палмера) пока не включалась во внимание исследователями. А тот факт, что Иван Жданов переводил Кларка Кулиджа [Кулидж 1996], в связи с мифом о «традиционном русском поэте Жданове» вообще забыт.

В рамках этой статьи нам бы хотелось немного осветить эту проблему, сопоставив поэмы “Sun” Майкла Палмера и «Нефть» Алексея Парщикова, в которых при явном различии подходов к стиху, языку и интертекстуальности, все же возникает схожий способ политизации поэтической речи, когда, по выражению Лин Хеджинян, «противостояние лицемерным стратегиям, представляющим собой заурядный обман, требует [...] всестороннего анализа самого языка, ставящего под сомнение его так называемую “естественность”, вскрывающего картину мира (и идеологию), сокрытую не только в нашем словаре, но и на любом лингвистическом уровне, включая и тот, где одно предложение соединяется с другим, — анализа, исследующего новые способы мышления, открывающего языку (а следовательно, и восприятию) новые перспективы» [Хеджинян 2012: 256].

Стоит отметить, что текстов под названием “Sun” у Майкла Палмера два, и оба были опубликованы в одноименной книге (второй впоследствии был переведен Александром Скиданом под заглавием «Солнце»). Нас интересует тот, который был опубликован в 1987 г. в 20-м выпуске журнала *Sulfur*¹. Перевод этой поэмы вместе с комментариями публикуется Парщиковым в 1994 г. в журнале «Дружба народов» (№ 1. С. 117–127).

Как и многие другие тексты Палмера, поэма представляет собой децентрированное высказывание, в котором синтаксические перебои, сложная символика и обилие отсылок создает, как считают критики,

¹ Palmer M. Sun // Sulfur. 1987. № 20 (содержание номера см.: https://www.webdelsol.com/Sulfur/Sulfur%2020_contents.htm).

в частности Нерис О. Уильямс [Williams 2007: 117–145], воплощенную гетероглоссию (зарубежная рецепция «разноречия», понятия Бахтинской эстетики, обозначающего «принцип множественности диалектов и речевых стилей» [Иглтон 2007]); не случайно ближе к концу поэмы возникает образ самого Бахтина:

Вот как один описывал углы истории Серия Б,
Ручка или Дверь, имена Бахтина [Палмер 2000: 85]².

Бахтинский диалогизм с его отсутствием доминирующего голоса, пропущенный через шизофренический язык Делеза, связывающий расщепление структуры значения с телесностью, в этом тексте возникает как в символике букв (к примеру, «Б» Парщиков расшифровывает так: «Палмер считает, что большинство имен гениев нашего времени начинается с буквы “Б”: Бенн, Брехт, Бобровски, Беньямин, Белый, Бродский, Бодрийяр, Борхес...» [Палмер 2000: 63]), так и в символике собственно знака, процесса означивания:

слова как алое земляничное мыло
асимптота, рвань от рвани

ожидая, что молвит вещь
(ты не можешь сказать: вещь)

и анаграммы: **«Имена»**
«Камни», «Рука»

общие тела сотканы из знаков
назови это Стол или Отпечаток [Палмер 2000: 70–71].

Эта катастрофа означающих и сонм голосов так или иначе структурируются центральным символом — Солнцем (Sun) — от заголовка газеты *The Sun* от 22 июля 1986 г. («Обезглавленный ходит еще / 4 часа») до искусственного света центров потребления:

² Здесь будет цитироваться в основном только перевод, так как в рамках данной работы важно, как именно символическую структуру поэмы смог передать сам Парщиков в своем местах вольном переводе.

когда в забегаловках Meise & Kaufleuten
произносили типа послесловий

и множество зубов брызнули
меж зеркал и роскошных светильников

и еще медленно на полу вращались
Это Окна Сияющие [Палмер 2000: 82].

Солнечный свет в поэме накладывается на свет экрана, стирая границы между естественным и искусственным, эстетической символикой и антикапиталистической политикой поэтической речи. Так и апокалиптические мотивы поэмы преломляются в мотивах отчуждения субъекта:

Мы, Центр мира, предлагаем последовательность
Нам отпущено три дня

[...]

Первый День назовем Днем Отпечатков

День второй — Геокартой

Третий День Икс, Имя Икса, Имя Эн

Весенний день в осаде

Вот ладонь моя

Солнце ярится и разламывается [Палмер 2000: 65–66].

На наш взгляд, многомерный образ солнца скорее дискурсивный (название газеты, устойчивый поэтический символ), чем отсылающий к солнцу как объекту, и выступает как отражение символического порядка (в лакановском смысле) «сформированных галактик / созвездий касающихся меня // копируемых объектов» [Палмер 2000: 86], так как если попытаться выделить какой-то нарратив в поэме, то он представляет собой символический обмен культурных символов,

знаков, расщепляющийся в кризисе означаемого (постоянное повторение глагола “signed” [Palmer 2015] в оригинале поэмы), в культуре потребления, в застывшем апокалипсисе от творения «Мира Как Он Есть» до мандельштамовских «воздушных могил»:

Такие проблемы с циферблатом-Солнцем
и Святым циферблатом с подписью

Строчка от строчки лишь удлиняют строку.

Льют ливня строчки на пыль
Наше будущее для которого мы рождались

[Палмер 2000: 85–86].

Не случайно поэтому, что субъективность поэмы собирается вокруг образа «Икса», который одновременно и «Малькольм Икс (Malcolm X, псевдоним) — афроамериканский общественный деятель, сторонник антибелого расизма с мусульманским уклоном; убит молодым афроамериканским радикалом после перехода на более умеренные позиции» [Палмер 2000: 72], и поколение X, и неизвестное в уравнении, и «имя Икса / Мы», как звучит финал поэмы.

Эта неопределенность, неоднозначность в закольцованном капиталистическом апокалипсисе, где годаровский «Человек с динамитом на поясе / поет для начала» [Палмер 2000: 78] и «Экран — наш, бесконечный, / как зеркальная гладь // женщина на улице скрюченная вдвое / Деньги Деньги — орет» [Палмер 2000: 75], завершается многозначной отсылкой, оставляющей финал открытым:

Лодку вынесло из медового потока
Мы называем это Le Depart [Палмер 2000: 88].

Отсылка к картине Ирвинга Петлина здесь отчасти пересекается с англоязычным переводом «Плавания» (“Le Voyage”) Шарля Бодлера, сделанного Робертом Лоуэллом в 1961 г.: “It says its single phrase, ‘Let us depart!’” [Lowell 1961]. Возможно, это наша случайная ассоциация, но семантика умирания, отсылки к Бодлеру в поэме, а также отдельная «Серия Бодлер» Палмера так или иначе допускают, что одним из множества подтекстов поэмы “Sun” является «Плавание», финальный текст «Цветов зла».

На различие подходов Палмера и Парщикова указывает Марджори Перлофф в статье «Русский постмодернизм: оксюморон?», где, сравнивая их тексты, она пишет:

В «Бегстве-2» [у Парщикова] ситуация, хотя и «сноподобная», остается застывшей, как неизменно и авторское «я», которое, не будучи конкретизированным, все же очевидно присутствует. Подобная определенность поддерживается и четкостью поэтической формы: стихотворение состоит из четверостиший с перекрестной рифмовкой, неизменно чередующей мужские и женские рифмы. У Палмера же, напротив [...], субъект раскалывается, а ситуация постоянно меняется [Перлофф 2017: 159].

В чем-то эти различия касаются и поэмы «Нефть», в которой исследовательница видит усложнение «гиперреалистичности» образов, когда Парщиков выворачивает «наизнанку сновидческую образность исходного текста, на сей раз “Пьяного корабля” Рембо. Если у Рембо плавание по “бесстрастным рекам” приводит поэта в волшебное царство подводных растений и животной жизни, то повествователь Парщикова “на середине” жизни, у “водораздела между реками Юга и Севера”, обнаруживает себя “на заблеванной, синей вагонной площадке”. Даже “постель наша пахнет нефтью” в этом мире “удвоенного бреда”» [Перлофф 2009: 242].

Из этой фразы можно вычленить некоторое основание для сравнения анализируемых нами поэм. Несколько утрируя, можно констатировать, что сходство и различие подходов Палмера и Парщикова аналогично сходству и различию Шарля Бодлера и Артюра Рембо, когда оба используют мифопоэтику плавания как смерти, но незавершенной, точнее — незавершаемой. Но если первый включает ее в контекст критики товарного фетишизма и подрывной силы аллегории (по Беньямину), то второй в контекст «ясновидения» и наблюдения «черных и холодных» вод капиталистической Европы.

Поэма «Нефть» была впервые опубликована в журнале «Комментарии» в 1999 г. (№ 16. С. 165–168), спустя год в издательстве этого журнала выйдет книга переводов Майкла Палмера “Sun”, включающая кроме поэмы еще «Семь стихотворений внутри матрицы войны» и эссе «Обязанности поэтики».

Многими исследователями подчеркивается метафизическое содержание образа нефти в поэме Парщикова: Александр Иличевский

сравнивает топологию поэмы с лентой Мебиуса [Иличевский 2000], Илья Калинин анализирует поэму в контексте «русской петропоэтики» и пишет:

Нефть описывается Парщиковым как ускользающая от законченных форм, подвижная первоматерия, лежащая в основании всего потенциального множества превращений и осуществляющая дологическую, до-вербальную коммуникацию между потаенной глубиной («сердцевинной Земли») и миром человека («жизнь моя на середине»). Нефть — это метафора (органическая субстанция поэтики метареализма), организующая то сновидческое пространство, которое позволяет одной реальности перетекать в другую и зеркально удваиваться в лабиринте их умножений... [Калинин 2019: 250–251].

Мы же хотим рассмотреть эту поэму немного под другим углом, не отменяя метафизических и визионерских мотивов, а скорее — попробовав увидеть политическую модальность поэмы, безусловно, антикапиталистической по содержанию. В ней, на наш взгляд, возникает та форма «политики поэта», которую Жак Рансьер видит у Мандельштама, когда возникает синтез и даже некоторое совпадение между поэтикой и политикой; только если в случае Мандельштама критика направлена на эпическую и лирическую традицию, где «в точности так, как символизм пленяет поэзию, государство пленяет революцию» [Рансьер 2012: 26], то в случае Парщикова эта критика направлена на центральный ресурс и идеологический концепт символического порядка транснационального капитализма:

И вися на зубце, в промежутке, где реки меняют полярность,
можно видеть по списку: пары, каменюги и петлистую нефть.
Ты уставился, как солдат, на отвязанную реальность.
Нефть выходит бараном с двойной загогулиной на тебя, нефит.

Ты ли выманил девушку-нефть из склепа в сады Гесперид белым
наливом?
Провод ли высоковольтный в купальню упал, и оцепенело кино?
Оседает труба заводская в чехле под направленным взрывом.
Нефть идет своим ходом глухим, вслед за третьим, которого не дано
[Парщиков 2019: 312].

Уже в этих строках можно увидеть, как нефть возникает из катастрофы и вытесняет субъектность. В комментарии для переводчика Сергея Левчина сам Парщикова писал: «Нефть все время претендует на роль человека и в экстреме хочет стать его двойником или заменителем, заместителем. Нефтяные войны, которые сейчас идут где только можно. Солдат видит в зеркало смерть» [Парщикова 2019: 317]. И несмотря на суггестивность метафоры и регулярность акцентного стиха, так или иначе происходит расщепление субъекта между реальным и символическим пространствами:

С этой нефтью, как с выпуклым зеркалом, — словно игры с орлом без перчатки:
ты качаешься — ближе и дальше — от клюва его увильнув.
Не дает разойтись на заблеванной синей вагонной площадке.
И похожи, как две капли нефти, капля нефти, бассейн с хуссейном
и Лувр.

Ты прошел эту стадию на цыпочках по указке аравийского властелина,
ведомый за волосы по отвесу, где выжить не предполагал.
Стоя на кадыке, а проверить — на точке плавления парафина,
ты вцепился в барана подземного и — ввинтил ему по рогам
[Парщикова 2019: 312].

Нефть структурирует этот символический порядок, в котором происходит нефтепереработка «стадии зеркала» субъекта (ср. «С этой нефтью, как с выпуклым зеркалом» — «Ты прошел эту стадию»), где смешивается и уподобляется нефти все, что можно купить и продать. Здесь, по свидетельству самого Парщикова [Парщикова 2019: 318], еще и содержится отсылка на “Sun” Палмера — на строки «словно озирая баталию с бортика бассейна / как философы и шейхи» [Палмер 2000: 81].

Соединяя в себе «и жертву, и божество в одном лице», нефть в поэме становится образом тотальности капиталистического миропорядка, медиумом и актором, веществом и идеей, подчиняющей себе этносы, коммуникацию и сексуальность:

и пока она ставит баррель на баррель свои желтоватые башни,
и пока она на веревочке водит самонапрягающееся слепое пятно
серебристых хранилищ, схлопнувшихся в направлении внешнем,
и пока на изнанке твоей лобной кости она пробегает диалоговое окно,

и пока ее пробуют пальцем татары и размазывают по скулам,
и цивилизации вязнут в ней, как жучки, попавшие в интернет,
пока мы приклеиваем лепестки на носы, валяясь по нефтью залитым
скалам,
и пока постель наша пахнет нефтью, что — удвоенный бред
[Парщиков 2019: 313].

Фраза «пока постель наша пахнет нефтью» как выражение перверсивной капитализированной сексуальности, подкрепляет эстетический анализ нефтяного идеологического порядка, в котором субъективность и телесность расщепляются на углеводороды:

и пока в длинном платье с высокой прической ты похожа на ложку —
так наивно срисую, — пока чувствуешь под каблуком нефтяной запас,
пока царствуешь, злясь на себя, существуешь, царапашься немножко, —
разновес расстояний — в пользу нефти, разделяющей нас,

там где реки друг к другу валетом слушают колокольцы Валдая,
пока сон заставляет жевать стекло, но следит, чтоб его ты не проглотил,
сердцевина Земли тебя крутит на вагонных колесах, сама собой не
владея, —
нефть подступает к горлу. Ее на себя тянет, к ней жмется прибрежный ил
[Парщиков 2019: 313].

«Нефть подступает к горлу» — сартровская тошнота трансформируется в высокооктановую телесность. В этом финале есть амбивалентность сродни мандельштамовской «Оде», возникающая за счет риторичности анафор «пока она ставит баррель на баррель», «пока она на веревочке водит» и т.п. Однако это скорее эстетический анализ и политизация эстетики, нежели эстетизация, так как здесь важно изображение цивилизации, сидящей на нефтяной игле, и выявление как метафизических, так и концептуальных (идеологических) оснований петрополитики.

Поэмы "Sun" Майкла Палмера и «Нефть» Алексея Парщикова отличаются по достаточно большому числу параметров, в первую очередь, технических, — свободный и акцентный стих, фрагментарность и последовательная развертка образов, интертекстуальная символика и суггестивная метафорика («метабола» по Эпштейну),

холодная гетероглоссия и риторическая метафизика — но есть и ряд общих черт. В целом, изображение мира в застывшей катастрофе, в распаде языка было свойственно Парщикovu и на раннем этапе творчества. Можно вспомнить финал «Новогодних строчек», где хаос языка оборачивается «городами-твердынями» из песка, которые, согласно лежащей в основе этого образа идиоме «строить замки из песка», обречены рухнуть. Возможно, это и сблизило его стратегию со стратегией Палмера, что выразилось как во взаимных переводах, так и в политическом измерении поэмы «Нефть».

В эссе памяти Алексея Парщикова поэт Евгений Осташевский пишет:

...мне сложно указать на такое стихотворение Парщикова, которое зависело бы от “школы языка”. Вместе с тем, творческий, а не только личный диалог, несомненно, имел место. Он происходил на каком-то более глубинном и не проявленном уровне, нежели простые заимствования. Но как уловить в стихах его отзвуки? В том ли они, что у Парщикова, переводившего Палмера, рифмы стали употребляться более редко, а у Палмера, переводившего Парщикова, рифмы, наоборот, оказались вкраплены в пару текстов? Или они в урезанной, пониженной визуальности и повышенной трудности более поздних вещей Алеши? [Осташевский 2009: 257].

Представляется, что этот диалог как раз и возникает не на уровне просто техник высказывания, а на уровне преодоления бинарности политического и метафизического, которая во многом присуща европейской герметичной поэзии. Как в поэме “Sun” через гетероглоссию, символику кризиса означающего, перманентный апокалипсис создается политическая критика символического порядка общества потребления и интеллектуального товарного фетишизма, так и поэма «Нефть» многослойным изображением сырья, в том числе и как идеологического концепта, во многом открывает новые пути для аналитической политической поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

Иглтон 2007 — *Иглтон Т.* Вместить в себя многообразие: слово Бахтина и слово о Бахтине / пер. И. Фридмана // Русский журнал: [сетевое издание]. 2007. 3 июля. URL: <http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Vmestit-v-sebya-mnogoobrazie-slovo-Bahtina-i-slovo-o-Bahtine> (дата обращения: 13.05.2021).

Иличевский 2000 — *Иличевский А.* Опыт геометрического прочтения: «Нефть» и «Долина транзита» А. Парщикова // Комментарии. 2000. № 18. URL: <http://www.commentmag.ru/magazine/archive/18/8.htm> (дата обращения: 13.05.2021)

Калинин 2019 — *Калинин И.* Русская петропэтика: литературные продукты нефтепереработки // Неприкосновенный запас. 2019. № 4 (126). С. 219–254.

Кулидж 1996 — *Кулидж К.* Стихи / пер. И. Жданова // Комментарии. 1996. № 10. URL: <http://www.commentmag.ru/magazine/archive/10/13.htm> (дата обращения: 13.05.2021).

Осташевский 2009 — *Осташевский Е.* Школа языка, школа барокко: Алёша Парщиков в Калифорнии // Новое литературное обозрение. 2009. № 4 (98). С. 255–264.

Палмер 2000 — *Палмер М.* Sun: стихотворения, поэма и эссе / пер. с англ. А. Парщикова. М.: Комментарии, 2000. 89 с.

Парщиков 2019 — *Парщиков А.* Кельнское время. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 768 с.

Перлофф 2009 — *Перлофф М.* Памяти Алексея Парщикова / пер. И. Путиловой // Новое литературное обозрение. 2009. № 4 (98). С. 241–242.

Перлофф 2017 — *Перлофф М.* Русский постмодернизм: оксюморон? / пер. Е. Наливайко // Комментарии. 2017. № 31. С. 151–161.

Рансьер 2012 — *Рансьер Ж.* Политика поэта: плененные ласточки Осипа Мандельштама / пер. С.Л. Фокина // Транслит. 2012. № 12. С. 23–31.

Хеджинян 2012 — *Хеджинян Л.* Варварство / пер. А. Драгомощенко // Новое литературное обозрение. 2012. № 1 (113). С. 253–263.

REFERENCES

Eagleton 2007 — Eagleton, Terry. "Vmestit' v sebia mnogoobrazie: slovo Bakhtina i slovo o Bakhtine" ["I Contain Multitudes"], translated by Iosif Fridman. *Russkii zhurnal*. July 3, 2007. <http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Vmestit-v-sebya-mnogoobrazie-slovo-Bahtina-i-slovo-o-Bahtine>. (In Russ.)

Edmond 2011 — Edmond, Jacob. "Arkady Dragomoshchenko's Correspondences." *Slavic and East European Journal* 55, no. 4 (2011): 525–552.

Hejiniyan 2012 — Hejiniyan, Lyn. "Varvarstvo" ["Barbarism"], translated by Arkadii Dragomoshchenko. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 1 (2012): 253–263. (In Russ.)

Ilichevskii 2000 — Ilichevskii, Alexandr. “Opyt geometricheskogo prochtenia: ‘Nefi’ i ‘Dolina tranzita’ A. Parshchikova” [“Experience of geometric reading: ‘Oil’ and ‘The Valley of Transit’ by Aleksei Parshchikov”]. *Kommentarii*, no. 18 (2000). <http://www.commentmag.ru/magazine/archive/18/8.htm>. (In Russ.)

Kalinin 2019 — Kalinin, Il'ia. “Russkaia petropoetika: literaturnye produkty neftepererabotki” [“Russian Petropoetics: Literature Products of Oil Refining”]. *Neprikosnovennyi zapas*, no. 4 (2019): 219–254. (In Russ.)

Coolidge 1996 — Coolidge, Clark. “Stikhi” [“Verses”]. *Kommentarii*, no. 10 (1996). <http://www.commentmag.ru/magazine/archive/10/13.htm>. (In Russ.)

Lowell 1961 — Lowell, Robert. “The Voyage. From Baudelaire: Le Voyage.” *The Atlantic*, August 1961. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1961/08/the-voyage/376250/>.

Ostashevskii 2009 — Ostashevskii, Evgenii. “Shkola iazyka, shkola barokko: Alesha Parshchikov v Kalifornii” [“Language School, Baroque School: Alyosha Parshchikov in California”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 4 (2009): 255–264. (In Russ.)

Palmer 2015 — Palmer, Michael. “Sun.” In *A Sulfur Antology*, edited by Clayton Eshleman, 250–267. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2015.

Palmer 2000 — Palmer, Michael. *Sun: stikhotvoreniia, poema i esse* [Sun: Verses, Long Poem and Essay]. Moscow: Kommentarii Publ., 2000. (In Russ.)

Parshchikov 2019 — Parshchikov, Aleksei. *Kel'nskoe vremia* [Cologne Time]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. (In Russ.)

Perloff 2009 — Perloff, Marjorie. “Pamiati Alekseia Parshchikova” [“In memory of Alexei Parshchikov”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 4 (2009): 241–242. (In Russ.)

Perloff 2017 — Perloff, Marjorie. “Russkii postmodernizm: oksiumoron?” [“Russian Postmodernism: An Oxymoron?”]. *Kommentarii*, no. 31 (2017): 151–161. (In Russ.)

Rancière 2012 — Rancière, Jacques. “Politika poeta: plenennye lastochki Osipa Mandel'shtama” [“Politics of Poet: Captive Swallows of Osip Mandelstam”]. *Translit*, no. 12 (2012): 23–31. (In Russ.)

Williams 2007 — Williams, Nerys. *Reading Error: The Lyric and Contemporary Poetry*. Oxford: Peter Lang, 2007.

© 2022, А.Е. Масалов

Дата поступления в редакцию: 12.02.2022

Дата одобрения рецензентами: 12.03.2022

Дата публикации: 25.05.2022

© 2022, Aleksei E. Masalov

Received: 12 Feb. 2022

Approved after reviewing: 12 Mar. 2022

Date of publication: 25 May 2022



Научная статья
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-115-142>
<https://elibrary.ru/SZCXSXW>
 УДК 81'42

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

Ольга СОКОЛОВА, Екатерина ЗАХАРКИВ

ЛИНГВОПРАГМАТИЧЕСКИЕ СДВИГИ В НОВЕЙШЕЙ ПОЭЗИИ: РУССКО-АМЕРИКАНСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Аннотация: В статье анализируются языковые и дискурсивные процессы в современной русской и американской поэзии, ориентированной на «перереформатирование» координат коммуникативной ситуации под влиянием обыденного языка и новых медиа. Исследуются три вектора, характеризующие различные стратегии адресации и субъективации с точки зрения межкультурных параллелей и трансферов: Г. Айги — М. Палмер, А. Драгомощенко — Б. Уоттен, Р. ДюПлесси — Н. Скандиака. Выбранные поэтические практики направлены на конструирование новой коммуникативной ситуации, основанной на референциальном сдвиге по линии интериоризации — экстериоризации. Этот сдвиг реализуется за счет взаимодействия с разговорной речью, выстраивания экзофорических связей с внешним (медиа)контекстом и создания лингвопрагматических техник. Употребление неузуальных прагматических маркеров формирует новый «поэтический интерфейс» и производит «транскодирование» поэтического субъекта в координатах актуальной коммуникативной ситуации. Поэтическая оптика Г. Айги и М. Палмера формирует поэтический интерфейс как зону активного взаимодействия адресанта и адресата, внутренней и обыденной речи с поэтическим языком. В текстах А. Драгомощенко и Б. Уоттена «транскодирование» субъекта сопровождается разнообразными действительными сдвигами, которые индексируют комплексные отношения субъекта высказывания с действительностью и языком. Р. ДюПлесси и Н. Скандиака используют «графический дейксис», что связано с влиянием Интернета и необходимостью актуализации поэтического высказывания в новой коммуникативной ситуации.

Ключевые слова: современная американская поэзия, современная русская поэзия, поэтическая прагматика, дейксис, референция, язык новых медиа.

Информация об авторах: Ольга Викторовна Соколова, доктор филологических наук, старший научный сотрудник, Институт языкознания РАН, Бол. Кисловский пер., д. 1, стр. 1, 125009 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4399-0094>. E-mail: olga.sokolova@iling-ran.ru.

Екатерина Васильевна Захаркив, аспирант, Институт языкознания РАН, Бол. Кисловский пер., д. 1, стр. 1, 125009 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4732-0277>. E-mail: zakharkiv@iling-ran.ru.

Для цитирования: Соколова О.В., Захаркив Е.В. Лингвопрагматические сдвиги в новейшей поэзии: русско-американские параллели // Литература двух Америк. 2022. № 12. С. 115–142. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-115-142>.

Исследование выполнено в Институте языкознания РАН при поддержке Российского научного фонда (проект №22-28-00522).



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-115-142><https://elibrary.ru/SZCXSW>

UDC 81'42

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

Olga SOKOLOVA, Ekaterina ZAKHARKIV

LINGUO-PRAGMATIC SHIFTS IN CONTEMPORARY POETRY: RUSSIAN-AMERICAN PARALLELS

Abstract: The paper dwells upon the language and discourse processes in contemporary Russian and American poetry which focuses on “reformatting” the communicative situation coordinates under the influence of ordinary speech and the new media. The research suggests a linguo-pragmatic analysis of three Russian-American poetic vectors that characterize different strategies of subjectification, such as Gennady Aygi — Michael Palmer, Arkadii Dragomoshchenko — Barrett Watten, and Rachel Blau DuPlessis — Nika Skandiaka. These poetic practices manifest themselves in constructing a new communicative situation based on a referential shift along the lines of interiorization — exteriorization. Elaborating on this shift, we explore the interaction between inner speech, ordinary and poetic language, as well as the links between a poetic text and external (media)context. The unusual usage of pragmatic markers forms a new “poetic interface” and indicates the “transcoding” of the poetic subject in the coordinates of the actual communicative situation. Aygi and Palmer create different modes of poetic interface as a zone of active interaction between the addresser and the addressee, as well as inner speech, ordinary, and poetic language. In Dragomoshchenko’s and Watten’s poems, the “transcoding” of the subject manifests itself in various deictic shifts that mark complex relations of the subject with reality and language. The use of “graphic deixis” in DuPlessis’ and Skanidaka’s texts is informed by the impact of the Internet as a need to update the poetic statement in a new media-communicative situation.

Keywords: Language Writing, contemporary Russian poetry, poetic pragmatics, deixis, reference, language of new media.

Information about the authors: Olga V. Sokolova, Doctor Hab. in Philology, Senior Researcher, Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences, Bolshoy Kislovsky pereulok 1, building 1, 125009 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4399-0094>. E-mail: olga.sokolova@iling-ran.ru.

Ekaterina V. Zakharkiv, PhD Candidate, Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences, Bolshoy Kislovsky pereulok 1, building 1, 125009 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4732-0277>. E-mail: zakharkiv@iling-ran.ru.

For citation: Sokolova, Olga, and Ekaterina Zakharkiv. “Linguo-Pragmatic Shifts in Contemporary Poetry: Russian-American Parallels.” *Literature of the Americas*, no. 12 (2022): 115–142. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-115-142>.

Acknowledgement: The research was carried out at the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences and financially supported by the Russian Science Foundation, grant no. 22-28-00522.

Кратко характеризуя первые этапы дискурсивного подхода к исследованию поэзии, необходимо назвать имя Р. Якобсона, который не только внес вклад в изучение субъективности в языке (см. статью «Шифтеры, глагольные категории и русский глагол» [Jakobson 1957]), но и был первым, кто сопоставил грамматическую форму субъекта с прагматическими отношениями и со структурой коммуникации в рамках теории языковых функций [Якобсон 1975]. В 1920-е гг. Р. Якобсон ввел понятие «поэтической функции языка», доминирование которой соотносится с «авторереферентностью» поэтического высказывания и выражается в «направленности (Einstellung) на общение, как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого» [Якобсон 1975: 202]. Обращение к лингвистической прагматике поэтического дискурса связано как с ее меньшей изученностью, так и с повышением ее роли в современном поэтическом высказывании, которое восходит к концепции «языковых игр» Л. Витгенштейна, повлиявшей не только на лингвистику, но и на поэзию. Эта концепция актуализируется в современной поэзии в пространстве новых медиа в связи с паттернизацией коммуникации, повышением роли медиаканала и формированием нового коммуникативного интерфейса в интернет-пространстве. Выведение в фокус прагматических параметров (дейктических и дискурсивных маркеров, показателей модальности и эвиденциальности и др.) обусловлено тенденцией к взаимодействию поэтического языка и разговорной речи в поэзии второй половины XX в., что усиливается в современной ситуации.

Одним из пионерских исследований в области поэтической прагматики является статья И.И. Ковтуновой «Поэтическая речь как форма коммуникации». Исходя из концепции внутренней речи Л.С. Выготского, И.И. Ковтунова рассматривает коммуникативную структуру поэтической речи в соотношении с коммуникативной структурой двух других типов речи, обладающих резко выраженными чертами сходства и различия с поэтической речью, — с внутренней речью и разговорной [Ковтунова 1986: 3]. Дальнейшие исследования в области поэтической (художественной) прагматики определяют ее как «сверхпрагматику» [Степанов 2007: 17], которая относится к области «всеобщей антропологии», или единой гуманитарной науки, и как «суперпрагматику», отличную от прагматики обыденной с точки зрения статуса автора как «творца» и текста как события культуры [Ревзина 2005: 69]. С.Т. Золян формулирует теорию поэтической прагмасемантики [Золян 2014], о выдвигении в современной

поэзии на первый план прагматики и дейксиса пишет О.И. Северская [Северская 2015] и др.

Поскольку в современной лингвистике все острее ставится вопрос о статусе речи и языка в условиях интернет-коммуникации, в которой соединяются черты письменной и устной, внутренней и разговорной речи¹, все более актуальным представляется сопоставление поэтического и обыденного языка. Трансформация коммуникативной модели² в современном медиаконтексте основана на том, что в качестве доминирующего компонента выдвигается канал коммуникации. Эта модификация приводит к изменению и других параметров коммуникативной модели, в частности, адресации: особая «автоадресованность», «автокоммуникативность» поэтического текста (по Ю.М. Лотману) расширяется, дополняясь интенцией к внешней адресации, эксплицитно выраженному диалогу, который получает новую форму реализации в Интернет-коммуникации (например, поэзия в социальных сетях).

Общая тенденция современной поэзии связана с развитием стратегий интеракции и субъективации, основанных на введении нового технологического измерения в коммуникативную модель поэтического высказывания. С одной стороны, эта тенденция развивает достижения раннего авангарда (ср. с расширением списка эстетических медиаповерхностей в итальянском футуризме, русском кубофутуризме, дадаизме и других направлениях раннего авангарда). С другой стороны, во второй половине XX в. в разных странах Европы, в США и России формируется парадигмальная установка на взаимодействие поэтического и обыденного дискурсов, повышение интерактивности поэзии, которая обостряется в связи с распространением новых технологий.

Среди разных коллективных и индивидуальных поэтических практик, для которых была свойственна установка на расширение коммуникативной рамки с помощью взаимодействия с обыденным языком и включением новых медиа, мы выделили три кейса, отража-

¹ Проблема сетевого языка, поднятая в работах Д. Кристала [Crystal 2001], все более активно изучается в современной лингвистике, в фокусе которой оказывается устно-письменная коммуникация, иначе определяемая как «электронный» модус дискурса (А.А. Кибрик, П.Б. Паршин) или «устно-письменный» тип коммуникации (М.А. Кронгауз).

² Шестикомпонентная модель коммуникации, соответствующая шести основным функциям языка, по Р.О. Якобсону [Якобсон 1975].

ющие разные векторы интертекстуальных связей и типологических параллелей в русской и американской поэзии — это Геннадий Айги и Майкл Палмер, Аркадий Драгомощенко и Барретт Уоттен, Ника Скандиака и Рэйчел ДюПлесси. Если англоязычные поэты, представленные в данной подборке, относятся или ассоциируются с направлением «Языкового письма» (“Language Writing”), то русскоязычных поэтов сложнее отнести к определенным направлениям (за исключением «неоавангардного» поэта Г. Айги³). Для выбранных поэтических практик характерна установка на такое конструирование субъекта и коммуникативной ситуации, при котором на первый план выходит сдвиг по линии интериоризации — экстериоризации, реализуемый за счет взаимодействия с разговорной речью, экзофорических связей с внешним контекстом (в том числе медиаконтекстом) и лингвопрагматических техник. Это отражает общую установку современной поэзии на выведение в фокус прагматических и дейктических координат, референциальной перспективы как механизма субъективации в новом интерфейсе, а также на выражение отдельных поэтических стратегий, характеризующихся общими зонами языковых и культурных трансферов, что позволяет провести сопоставление различных поэтических практик.

Г. Айги — М. Палмер. Определенность референциальной перспективы

Обращаясь к русско-американским параллелям с точки зрения связей между поэтическими практиками Г. Айги и М. Палмера, мы рассмотрим «Айги-цикл» Палмера [Palmer 2011], в котором интертекстуальный диалог развивается, начиная с названия, и организует всю структуру поэтического высказывания. Обоих поэтов объединяет, с одной стороны, установка на языковой минимализм, соприродный минимализму музыкальному, а с другой — интенция на поэтический диалог, преодолевающий границы автокоммуникации и включающий в зону “turn-taking” иные поэтические практики. Этот поэтический диалог основан на реальном общении и встречах Айги и Палмера в Париже в конце восьмидесятых и в Сан-Франциско незадолго до смерти Айги (подробнее см. в интервью В. Аристова с М. Палмером

³ Подробнее о неоавангарде как направлении в современной русской поэзии и входящих в этот круг поэтах см.: [Соколова 2019].

в журнале «Иностранная литература» [Палмер, Аристов 2013]), что выразилось в многочисленных отсылках к поэтике Айги в текстах Палмера. Общим свойством также является особое внимание к структурно-прагматической организации высказывания в текстах Айги и Палмера, что позволяет рассматривать их в аспекте медиатеории и концепции «интерфейса» как «значимой поверхности» [Flusser 2000] или «плодородной связи» (“fertile nexus”) — такой «области выбора», которая «и разделяет, и смешивает два мира», встречающихся и впадающих в него [Dagognet 1982: 42].

Можно охарактеризовать «поэтический интерфейс» как интерактивную структуру, в которой происходит распределение отношений между различными слоями информации, кодами формирования высказывания и режимами сигнификации в поэтическом высказывании. В поэтическом языке такому усложнению коммуникативных отношений способствуют особенности структуры, семантики и прагматики, которые осознанно выбираются субъектом и становятся активными компонентами поэтической коммуникации. С лингвистической точки зрения, интерфейс определяет структурно-прагматические трансформации организации поэтического текста как «коммуникативного фрагмента» (в терминологии Б. Гаспарова). Помимо значащей вертикальной организации текста важную роль при маркировании интерфейса играют дейктические средства языка, которые фиксируют центр восприятия и очерчивают определенные границы или их размытость по отношению к позиции наблюдателя.

Обращаясь к специфике интерфейса в поэзии Айги и Палмера, отметим, что его формируют вербальные и невербальные компоненты: вертикальное членение, нелинейность синтагматики, «теснота стихового ряда», параграфемные элементы или их значимое отсутствие (паузы, пропуски, многоточия). Ярким примером такого включения материальной поверхности в общую систему сигнификации поэтического текста у Айги является стихотворение «Страницы дружбы (Стихотворение-взаимодействие)», состоящее из трех поверхностей-листов:

(С просьбой вложить между следующими двумя страницами
лист, подобранный во время прогулки).

звезды имеют поверхность / как я
притронься / (я) / (ты) [Айги 2001: 29–31].

Внимание Айги и Палмера к «значимой поверхности» поэтического текста выражается также в фокусировании на пустых местах текста — зонах автокоммуникации и внутреннего диалога с адресатом. Для поэтов именно тишина и молчание становятся областями концентрации означивания, творения поэтического семиозиса. Значимость молчания у Айги, которая маркируется уже в названиях его текстов («Тишина», «Поэзия-как-молчание» и др.), не раз становилась предметом филологического анализа (см. работы: [Березовчук 1997; Янечек 2006; Соколова 2019] и др.). Помимо формы индивидуальной внутренней речи, молчание стало тем каналом диалогической коммуникации, который сформировал общую систему резонансов двух поэтов. Палмер осмысляет новый уровень смыслопорождающей и интерактивной роли «поэтического молчания» в категориях функционального подхода Р. Якобсона: «Впервые я встретился с Айги, мне кажется, в Париже в конце восьмидесятых и провел некоторое время с ним в Сан-Франциско незадолго до его смерти. Я был глубоко впечатлен фактом, что мы оба восхищались, среди прочих поэтов, Паулем Целаном и Андреа Дзандзотто и, конечно, нашим общим интересом к поэтической функции — или функциям — молчания» [Палмер, Аристов 2013: 231]. «Функция молчания», неактивная в обыденной речи, проявляется и акцентируется именно в поэтической интеракции, сближая ее с внутренней речью и с новыми формами материальности в поэзии, маркируя тенденцию к повышенной интерактивности современной поэзии. Кроме того, Палмер пишет об особой перформативности молчания: «Мы знаем, она [поэзия] что-то совершает в языке и в безмолвии. Мы знаем, в ее безмолвии накапливается какой-то избыток — избыток или излишек смысла, заставляющий смысл колебаться. И все же, “слепо / шёл один вздох между / там и не-здесь”», как сказано у Целана⁴. Мы знаем, вздох сам по себе и есть безмолвие, мгновение, в которое стихотворение собирается воедино, место начала одной речи и продолжения другой» [Палмер 2022]. У Айги эта перформативность принимает форму автоперформативности, когда высказывание создает само себя в речевом акте молчания-говорения:

⁴ Перевод с нем. А. Глазовой.

И — спросят: даже *об этом*⁵ — словами?

Да, — и молчание, и тишину можно *творить*: лишь — Словом.

И возникает понятие: “Мастерство — Молчания”.

[...] И — будто само Молчание, входя в груды бумаг, Само вычеркивает рассуждения о Себе, стремясь — слившись со мной — стать: Единым, и все более — Абсолютным [Айги 2001: 244].

Эта же мысль, о том, что поэтическое слово создает молчание, а молчание создается словом, звучит в эссе Палмера «Сесть на поезд X: дискретная серия: для Оппена» (“Take the X Train: A Discrete Series: For Oppen”), где поэт сопоставляет «лирический разговор» и «лирическое молчание» у Дж. Оппена, П. Целана и Г. Айги. Палмер пишет об общей цели трех поэтов — «спроецировать саму лирическую интериорность (*interiority*) в общий мир, мир обмена между единичным, единичностью стихотворения и множественным» [Palmer 2008: 16]. Далее он обращается к семиозису молчания и слова как единого перформативного акта у Айги: «И вот в чем парадокс: в поэзии, наряду с речью, есть и молчание, но и оно может быть создано только Словом: поэзия молчания говорит, но по-другому...» [Palmer 2008: 16]. Сопоставляя логико-языковые эксперименты у С. Беккета, Л. Витгенштейна и М. Палмера, А. Скидан выводит в качестве объединяющего их свойства сомнение в «самой способности языка что-либо недвусмысленно утверждать», в связи с чем «поэзия Майкла Палмера исходит из похожего тревожного, головокружительного опыта несоответствия высказывания и реальности, слова и обозначаемой им вещи, знака и референта» [Скидан 2013: 257]. Такой принцип организации поэтического высказывания можно было бы сравнить с иллюкутивным самоубийством (ср. с фразами типа *Я лгу*), но то, что является нарушением коммуникативных норм в обыденной речи, открывает новые границы означивания как постоянного творческого процесса в поэтической коммуникации.

Ключевыми языковыми средствами обозначения молчания и нового способа выражения поэтического «я» в координатной сетке материально-невербального интерфейса оказываются прагматические параметры. Мы рассмотрим более подробно показатели детер-

⁵ Здесь и далее слова, выделенные курсивом авторами, маркируются с помощью подчеркивания.

минативности, которые выводятся в фокус в текстах обоих поэтов и становятся основными маркерами субъективации в «Айги-цикле» Палмера. Детерминативная функция в обеих поэтических практиках выводится в фокус с целью индексации повышенной определенности высказывания, что выражается с помощью частотного употребления различных показателей определенности⁶: указательные местоимения (*этом, mom, this, that*): “**that** day, when my despair noticed; **This** house / so known; Spare light / of **this** world — / not entirely / of this world / not entire” [Palmer 2011: 63]; «но для меня в **этот** вечер / будто входящего в город как Бог; **этот** обратный давно до-Кого-То (когда уже трупом над всем отблестало / названье! — блистает / бесследность — за тем отблестаньем) / о **этот** / обратный не менее / Дождь» [Айги 1991: 245]; притяжательные местоимения (*мой, наш, их, ты, mine, our, their*): “**Our** walk then by sea's edge; and the coiled voices / **their** summonings below” [Palmer 2011: 56]; «останется рядом она чтоб занять после нас нам отслужившие / **наши** места» [Айги 2001: 119]; «Молчание — тишина с “содержанием”, — **нашим** <...> Это — о **не-нашем**” Молчании. “В том числе”, и о тишине — с молчаньем — ушедших. Все — естствует» [Айги 2001: 244]; указательные местоименные наречия (*здесь, там, here, there*): “and now **here** / outside the poem / beneath the eaves; **здесь**, / где мелкость глаголов кажется единственно-сущей под небом пустым — Бессловесием, — / **здесь** / движется творящее Слово Поэта-Малевица <...> (“мучительное” **здесь** — “переходное” Его состояние)” [Айги 2001: 169]; определенный артикль (the), который может употребляться перед существительными в функции подлежащего не только в позиции темы, но и ремы⁷.

Практически все перечисленные средства встречаются в стихотворении «Здесь» Г. Айги:

и жизнь уходила в себя как дорога в леса и стало казаться ее
иероглифом
мне слово “здесь”

и оно означает и землю и небо

⁶ Подробнее о детерминативной функции именных групп и ее показателях см.: [Киклевич 2004].

⁷ При сопоставлении текстов с точки зрения определенности — неопределенности или детерминативности — недетерминативности, необходимо отметить типологическое отличие русского как безартиклевого языка и английского как артиклевого.

и **то** что в тени
и **то** что мы видим воочью
и **то** чем делиться в стихах не могу <...>

здесь все отвечает друг другу
языком первозданно-высоким

здесь
на концах ветром сломанных веток
притихшего сада

и не знаем мы слова и знака
которые были бы выше другого
здесь мы живем и прекрасны мы **здесь** <...>

и от нас отодвинувшись
словно в воде отраженье куста
останется рядом она чтоб занять после нас
нам отслужившие
наши места –

чтобы пространства людей заменялись
только пространствами жизни
во все времена [Айги 2001: 118].

В качестве примера из текстов Палмера можно привести первое стихотворение из анализируемого цикла “And here the rains...”:

And **here the** rains
think little of us

their music is such
and **the** wind is such

and "**the** time of ravines"
the tiny wild orchids

in **the** damp fields
Night again

and **the** life-book
writing itself [Palmer 2011: 54].

Таким образом, для поэтических практик Айги и Палмера характерно акцентирование определенности поэтической комму-

никативной ситуации, что напрямую соотносится со спецификой поэтической референции, для которой характерно балансирование на границе между экзофорической и эндофорической референцией⁸. Если эндофорическая референция коррелирует с внутренней речью, интериоризацией и фактором субъективного восприятия, то экзофорическая референция соотносится с обыденной речью, экстериоризацией и внешним коммуникативным контекстом высказывания. Показатели экзофорической определенности вовлекают называемые объекты в сферу ментального охвата и перцепции, обладая особым коммуникативным значением.

Средства выражения определенности в поэтических текстах Айги и Палмера указывают на актуализацию референциальных связей текста с внешним контекстом и с внутренней организацией высказывания. Выдвижение в фокус показателей определенности сигнализирует о намеренном сдвиге по линии интериоризации — экстериоризации с целью выстраивания индивидуальной референциальной перспективы, в которой внутренние координаты (характерные для поэтического высказывания в целом) сдвигаются в область внешних связей с актуальным коммуникативным контекстом. Такое последовательное выстраивание координат экзофорической референции позволяет поэтам расширить возможности поэтической коммуникации, вовлекая в интеракцию различные коммуникативные параметры, включающие не только адресанта и адресата, но и контекст, контакт, сообщение и код.

А. Драгомощенко — Б. Уоттен. Стратегии субъектного дистанцирования

По словам Барретта Уоттена, его и Аркадия Драгомощенко можно отнести к тем авторам, которые практикуют «поэтику имманентности»⁹. Это означает, что субъект в их творчестве выступает как агент, переживающий опыт непосредственно «внутри» дискурса, одновременно рефлексирова его и привлекая к поэтическому «исследованию» философские (Драгомощенко) или медиатехнологические (Уоттен) дискурсивные элементы и механизмы. Это переживание представлено таким образом, что структура самого высказывания

⁸ Разграничение эндофорической и экзофорической референции вводится в: [Halliday, Hasan 1976]; об этих типах референции в художественном тексте см.: [Власенко 2010], в поэтическом дискурсе см.: [Соколова, Захаркив 2021].

⁹ Из личной переписки поэта с Е. З.

опосредована его <переживания> синхроническим раскрытием [Davidovska 2013: 20]. Например, состояние наблюдающего сознания, балансирующего на границе внутренней, поэтической и разговорной речи, не скованного определенными моделями мыслительных операций, передается посредством паратаксических конструкций, логико-семантических и грамматических смещений (Драгомощенко), а погруженность субъекта в современные медиа и другие социальные и психологические реалии отображаются в способах конструирования поэтических высказываний и множественных прагматических сдвигах (Уоттен).¹⁰ Отдельное внимание уделяется элементам, создающим эффект присутствия в моменте и письма, и чтения, однако механизм работы с этими элементами у поэтов различен.

Характерный для обоих поэтов тип письма можно сопоставить с особым форматом технологического, а в данном случае прагма-поэтического «транскодирования» под которым понимается «алгоритм», представленный в виде «идеи» перед тем, как «материализоваться в технических средствах» [Манович 2018: 47]. Обращаясь к языку современной поэзии, можно проследить сходство между транскодированием и «процедурным значением» («procedural meaning», термин [Blakemore 2002]), которое реализуется с помощью прагматических единиц и противопоставляется семантическому значению как прямо-му результату лингвистического декодирования.

В поэзии А. Драгомощенко дейктические элементы маркируют перемещение по ментальному пространству, автономному и заданному особым способом мышления. Оптика, организуемая в текстах Драгомощенко, основана на когнитивном механизме перспективизации, когда наблюдаемая и переживаемая действительность становится предметом высказывания, который не фиксируется (номинативно, с помощью лексических единиц), а конструируется в процессе и посредством самого высказывания (дейктически, с помощью прагматических единиц). М. Ямпольский в книге, посвященной творчеству А. Драгомощенко, указал на то, что населяющие его поэзию образы не поддаются визуализации, поэтому среда, в условиях которой развивается поэтический дискурс Драгомощенко, — это воображение, и именно логике воображения следует языковая специфика его поэзии [Ямпольский 2015: 21].

¹⁰ И то, и другое будет показано на наглядных примерах в ходе анализа заявленных поэтик.

В приведенном ниже фрагменте процесс воспоминания представлен как выстраивание в перспективе картины из прошлого (точнее фотографии, которая также являлась серьезным увлечением поэта). Эту картину субъект вызывает из памяти в данный момент (симультанный письму), чтобы предьявить свою (частную) поэтическую репрезентацию изображения. При этом настоящее время, в грамматической форме которого представлено большинство глаголов (*вижу, везет, говорит*), обозначает прошедшее время, так как эти глаголы выражают действия в прошлом. Можно сказать, что эта процедура реализует синтез двух времен (прошедшего фактического и настоящего грамматического). Итак, воспоминание в творчестве А. Драгомощенко, по формулировке М. Ямпольского, примешивается к восприятию и образует в этой связке субъективное и поэтому дистанцированное от описываемых событий изображение [Ямпольский 2015: 26]:

«Вижу тополя на “закате”»¹¹; даже видеть **себя**.

Не очень большого размера и возраста.

Видеть **себя** и мать, которая за тележкой.

Везет овощи, т.е. **я** — мешок с картофелем.

Можно видеть **себя**, не знающего

На каком языке говорит тот, кто не знает

[Драгомощенко 2011: 114]

В приведенном фрагменте идея о том, что изображающий дистанцирован от изображаемых событий, также отражена на грамматическом уровне в ходе самоописания. К возвратному местоимению *себя* отнесен предикат в форме глагольного безличного инфинитива (*видеть себя*). При этом в отношении «тополей» употреблен глагол первого лица единственного числа *вижу*, однако дистанцирование здесь все равно проявлено — при помощи кавычек. Стратегия субъектного разобщения реализована не только посредством формы глагола *видеть*, но и в конструкции с непроясненным смыслом (*я — мешок*

¹¹ Рассуждая о данном фрагменте, Д. Бак пишет, что посредством кавычек в начале первой приведенной строки демонстрируется переход мира вещей в мир высказывания, что особенно относится к такому клишированному в искусстве явлению, как закат — он помещается в двойные кавычки. Таким образом, транслируется идея о том, что объективная фиксация реальности невозможна [Бак 2015].

с картофелем), где либо представлен эллипсис с пропуском глагола *везет*, либо реализовано уподобление себя этому предмету.

Об отношениях субъекта с «я» в контексте памяти и восприятия Драгомощенко размышлял в некоторых своих трудах, например, в эссе «Эротизм за-бывания». В этом сочинении он сравнивает память с зеркалом, отражающим явившееся перед этим зеркалом прошлое [Драгомощенко 1994: 150–159]. Посредническую функцию между памятью и ее объектом выполняет язык, предъявляющий воспоминание в его неизбежном исчезновении, неполноте и опосредованности. Субъект же оказывается тем, кто вносит в зеркало памяти трещину: он становится между отражением и отраженной реальностью, нарушая эту особую тавтологию, излюбленный поэтом троп¹². Об этом в аспекте самонаблюдения в творчестве Драгомощенко пишет в упомянутом исследовании М. Ямпольский, поясняя, что, согласно поэту, если сознание тождественно наблюдаемой реальности, то самоотражение должно исключать «я» [Ямпольский 2015: 82]. Это проявлено в языке на уровне субъектно-объектных отношений. Например, в конвенциональном употреблении невозможна конструкция «я вижу я»¹³. Мы можем трактовать это соображение как невозможность неподвзятого восприятия в отсутствии личной оценки, авторской расстановки акцентов, психологической окраски. Одним словом, наблюдение опосредовано наблюдающим субъектом, а язык, которым он располагает, неадекватен описанию, поскольку он вносит нормативные субъектно-объектные отношения. Именно эти отношения поэт пытается изменить: в последнем предложении приведенного фрагмента представлена попытка дистанцированного самонаблюдения («Можно видеть себя, не знающего // На каком языке говорит тот, кто не знает»). Это предложение тавтологично, здесь происходит удвоение констатации незнания, которое указывает на то, что субъект этого незнания один и тот же. Однако в отсутствие прямого называния «я», а также глаголов первого лица создается утопическая ситуация автореферентного созерцания вне субъектно-объектных отношений. Иными словами,

¹² Словом «тавтология» озаглавлена последняя прижизненно изданная книга его стихов [Драгомощенко 2011].

¹³ Драгомощенко в эссе «Я в(ь) Я» пишет: «Все мое прошлое просачивается сквозь поры не-памяти. Вероятно, зеркало все же было разбито (забыто), разь-я-то в я-в(ь), и вместо того, чтобы глаза сошлись с глазами, уверовав навсегда в “я учу я”, — некто, имеющий естественное право утверждать, что он — это он, в произнесении “я” предпочитает наугад иное» [Драгомощенко 1994: 130].

субъект речи заявляет о возможности собственного невмешательства в наблюдение себя как в автономную процедуру.

Б. Уоттен тяготеет к концептуалистскому методу, намеренно отказываясь от таких «классических» поэтических средств, как метафора, в пользу прагматических средств (наиболее активными элементами его поэтического языка являются дейктические маркеры). Обратимся к его поэме “Notzeit (After Hannah Höch)” (2020), которая на сегодняшний день является одним из наиболее значимых текстов эпохи пандемии.

Этот текст представляет собой гибридный жанр дневника-свидетельства периода локдауна, в котором поэт фиксирует процессуальность перехода между внутренней и электронной типами коммуникации, утратой границ между автокоммуникацией и массовой коммуникацией, персональным и публичным дискурсом. Поэма включает заголовки и баннеры, фрагменты разговоров и новостных лент, исторические и современные политические события. В оригинальном тексте поэт выделил курсивом и красным цветом все маркеры персонального, пространственного и временного дейксиса, местоимения и детерминативы с целью «указать на возможность их взаимной замены, так же как можно менять местами подлежащее и сказуемое в зависимости от языкового строя или структуры предложения» [Watten 2020]. Он определил такую вариативность связей прагматических единиц как “frame shifts” («сдвиги фреймов»).¹⁴ В инструкции для переводчиков поэтического текста Уоттен перечислил ряд требований, в частности, длина двух строф всегда должна быть равной, что важно для достижения визуальной и метрической эквивалентности, а также необходимо избегать переносов: «Это ограничение необходимо для создания условий, при которых сообщение, запрашиваемое от COVID-Оракула, либо доставляется, либо задерживается во всех непостижимых случаях» [Watten 2020].

Рассмотрим детальнее, каким образом транслируется переживание пандемии в аспекте лингвистической прагматики, в частности, в области персонального дейксиса. В следующем фрагменте представлен сдвиг от притяжательных местоимений 1-го и 2-го лица (в функции детерминативов) как более определенных и непосред-

¹⁴ Эта дефиниция восходит к давним связям американских «языковых поэтов» и лингвистов, в частности, к диалогу с Дж. Лакоффом, с целью популяризации идей которого Уоттен выпустил сборник «Фрейм» (*Frame, 1971–1990*. Los Angeles: Sun and Moon Press, 1997).

ственных участников коммуникации (*displacement of my body onto yours*¹⁵) к квантификатору *both* и далее — к показателю 3-го лица *it*, который выходит за границы коммуникативного акта. Такое смещение по дейктической оси сигнализирует о дистанцировании субъекта — как грамматического, так и прагматического — по отношению к собственному «я», которое парадоксальным образом отдалается от субъекта в коммуникативной ситуации самоизоляции:

The displacement of my body onto yours signifies the destruction of both.

It is the universal figure, projected onto a macabre display
[Watten 2020].

В следующем фрагменте первый сдвиг происходит между 3-им лицом нарративного субъекта *he*, от лица которого Уоттен цитирует собственное стихотворение “Decay” (1977), где использует 1-е лицо речевого режима. Второй сдвиг наблюдается между личной и возвратной формами (“I meet myself, I see myself”), а третий сдвиг осуществляется посредством возвращения к первому лицу во второй строфе (“I intend to stay”). Такая череда сдвигов между первичным и вторичными режимами задает коммуникации структуру фрактала — множества субъектов *I* и *he*, обладающих свойством самоподобия (*myself*):

It has been decades since he wrote these lines: “By extension
I inhabit all
buildings. I meet myself at all corners—I see myself moving away.”

“As sometimes standing still is also life.” The new life at Zero
Hour. It is a
Knowledge, despite accumulation of all data, I intend to stay
[Watten 2020].

Помимо этого, укажем на характерный для реализации стратегии дистанцирования сдвиг между одушевленностью и неодушевленностью, который маркирует отстраненность в условиях утраты

¹⁵ В текстах Уоттена дейктики выделяются курсивом и красным цветом, в настоящей публикации мы выделяем их подчеркиванием.

человеческого контакта и направленность на механизацию общения. Грамматически это явление отображено посредством сдвига от местоимения 3-го лица *he* к местоимению *it*, обозначающему неодушевленные предметы. Таким образом, дейктический сдвиг приводит к автоматизации самих участников коммуникации как набора процедур (что можно сравнить с псевдокоммуникацией в случае «общения» с так называемыми «интернет-ботами»):

He would be a bar graph, a projection curve, a downward spiral of
case
acceleration, a bubble on a map that when we clicked on it got
larger [Watten 2020].

Многочисленные сдвиги в области персонального дейксиса маркируют физические координаты положения субъекта и указывают на актуальную коммуникативную ситуацию. Совокупность дейктиков, а также обозначение телесности (“embodiment”) в ситуации дистанцирования и утраты связей между субъектом и объектом, позволяют применить к такому типу поэтического высказывания концепцию «телесного дейксиса» Н. Брайсона как «авторerefлексивного» «высказывания в физической форме и указания прямо на тело говорящего» [Bryson 1983: 88], которую на материале экспериментальной поэзии анализирует [Фещенко 2015]. Чем больше физические координаты коммуникации растворяются в новых условиях медиатехнологий, тем больше поэтический субъект стремится зафиксировать ускользающие координаты. Это осуществляется с помощью лексических (“The displacement of my body onto yours signifies the destruction of both” [Watten 2020]) и прагматических маркеров как самой телесности (частотность дейктиков и графическое выведение их в фокус), так и знаков ее утраты (дейктический сдвиг).

С одной стороны, оба автора активно используют прием разнообразных дейктических сдвигов, что отображает сложные отношения субъекта высказывания с действительностью и языком. При этом статус последних переосмысливается в условиях взаимодействия разных типов речи: внутренней, поэтической и обыденной (у Драгомощенко), и вовлечения их в зону медиатехнологического «удаления» — «приближения» (ср. с когнитивными механизмами “zoom in” — “zoom out”) (у Уоттена). С другой стороны, различные подходы Уоттена и Драгомощенко к стратегии субъективации и адресации выражаются

с помощью разных средств трансляции когнитивной перспективы через использование тех или иных прагматических средств. Транскодирование лежит в основании наблюдения субъекта за процедурами переформатирования внутренней речи и обыденного языка в язык поэтический (у Драгомощенко) и выходит в область медиаперекодирования субъекта, дистанцированного по отношению к собственному «я» в условиях автомедиакоммуникации.

Н. Скандиака — Р. ДюПлесси. Практики вариативности

В данном разделе мы рассмотрим специфические формы реализации и функционирования дейксиса в новейшей поэзии на материале текстов двух современных авторов Н. Скандиаки и Р. ДюПлесси. В их поэзии не только частотно употребляются дейктические маркеры, но и при их применении активно используются графические средства, такие как курсив, кавычки, скобки, полужирный шрифт, транслитерация и др., что осуществляет «двойной жест» указания: автореферентный (на собственный план выражения) и собственно координирующий (в поэтическом пространстве, времени, коммуникативной ситуации и т.д.): “what / speaks? “**me**” — / her memoirs?” [DuPlessis 2001: 41]; “multiples that cannot (**ever**) attach the points there are” [DuPlessis 2001: 45]; “{**na jetom meste**} / {**tut byli luzhi**” (Скандиака)¹⁶; «**тАк** всеми \весами/атакован» (Скандиака). При этом графические инструменты, обладая отдельными функционально-семантическими свойствами, вступают в особые отношения с прагматическими средствами языка: дублируя их иллокутивную силу, модифицируя их семантическое значение и даже в некоторых случаях нивелируя.

ДюПлесси с особым вниманием относится к таким вопросам, как способность языка к свидетельству, а также проблема отображения метафизической динамики текста (что в том числе включает в себя соприсутствие пишущего и реципиента в процессе письма, нестабильную референцию и апелляцию к делезианскому понятию «ризомы»¹⁷ и многим другим философским концепциям). Неслучайно

¹⁶ Этот и следующий пример приведены из личного, на данный момент удаленного, блога автора.

¹⁷ Ризома воплощает особый тип эстетических связей — нелинейных, хаотичных, бесструктурных, антииерархичных, множественных, запутанных [Делез, Гваттари 2010: 6–45].

книга, тексты из которой мы рассмотрим в этом разделе, называется *Drafts*¹⁸ — «Черновики». Одно из определений, которые приводит В. Лехциер, исследуя явление черновика с философской точки зрения, звучит следующим образом: «Черновик — это вариативность текста, разработка, перебор вариантов одного и того же сюжета, характера, эпизода, абзаца, одной и той же фразы, строки, рифмы» [Лехциер 2020: 29]. Такая динамическая вариативность отображена в текстах ДюПлесси и Скандиаки при помощи некоторых графических знаков и призвана продемонстрировать принципиальную незавершенность поэтического высказывания, а также осуществить метаязыковую критику:

Through which (come)
night-rem and day-vectors
plummy and plummy blues.
This (thus) can (n)ever
register “it” enough [DuPlessis 2001: 195].

В приведенном фрагменте единица *thus* употребляется в скобках — приобретая таким образом статус необязательности, или вариативного качества, предоставляя читателю свободу интерпретации¹⁹ и в том числе отображая нестабильность самого объекта описания: светотени. Читаем в левом контексте: “Sideshadows, caught arrays of them / there were, and darkling cross beams / through which [...]” («Тени по краям, их схваченные множества / там были, и темнеющие лучи / сквозь которые ... [далее перевод нашего примера. — Е. З.] сквозь которые (проходят) / излучения ночи и векторы дня / перистые и сливовые оттенки голубизны) / (следовательно) (не)возможно зарегистрировать “это”»). Логический коннектор *thus* помещается в скобки в связи с интенцией авторского самоустранения, включая привносимое в описываемую реальность причинно-следственное мышление субъекта речи. Об этой интенции также свидетельствует «бессюжетность» высказывания, в котором «фотографически» представлены объекты описания (в пользу тезиса о «фотографичности» также говорит помещение глагола *come* в скобки, что указывает на статичность изображения).

¹⁸ Полный вариант названия книги: *Drafts 1–38, Toll*.

¹⁹ Другое определение черновика, которое приводит В. Лехциер: «Черновик — это текст, который предлагает самому читателю компоновать из него чистовик» [Лехциер 2020: 29].

Общий объект высказывания назван абстрактным *it*, оформленным в кавычки, что реализует усиленное отстранение от этого объекта, лишённого конкретности не только на уровне языка описания (значение слова *it* само по себе предельно неконкретно), но и в прагматическом аспекте — на него невозможно даже «указать». Таким образом, посредством кавычек подчеркивается отсутствие в языке выражения адекватных средств для того, чтобы назвать объект, и его условное обозначение перемещается в область метаязыка. Так, рассуждая о специфике поэтики направления «Языкового письма», к которому можно отнести творчество ДюПлесси, А. Родионова отмечает, что в рамках этой традиции «текст часто рассматривается как площадка для рефлексии конфликта выражаемого и невыражаемого языковыми средствами» [Родионова 2019: 343].

Русскоязычная поэтесса Н. Скандиака обращается к графическим средствам языка еще более радикально. Ее поэзия зачастую напоминает набор механизированных элементов, производящий шум языка как обрывков неразличимых голосов множественного социального тела. Об этом феномене шума в поэзии Скандиаки с точки зрения теории информации рассуждает А. Родионова в статье «Современная поэзия как информационная практика: к текстам Ники Скандиаки». В частности, она отмечает, что шум «подразумевает нарушение передачи сигнала, прерывание и вмешательство, но также им могут быть названы данные, не соответствующие установленному *порядку* той или иной сети» [Родионова 2021: 225]. К этим данным могут быть отнесены многочисленные неинтерпретируемые графические знаки:

человечная оценка [(взрыв)]
 отличная [(взрыв)] композиция [(взрыв)] море
 ??из любого глубоко(го) сада ??могут/ / прийти
 из обратных косых и нулей (истлевшее
 [хорошо]
 уцелевает) ([быстро]
 успеваешь больше чем медленно) {более [(взрыв
 носится}/{носится/ дольше}})}}/быстрее [коренным образом] что-то
 понимаешь или сделать/ {[всё,] убегаю}/{
 увижу их перед смертью. они опять для меня погаснут припасённые
 места
 и это всегда}/{ [Скандиака 2007: 50].

Скобки традиционно выполняют функцию имплицификации — то есть выражения интенции подразумевания, что формирует определенную перспективу дискурсивного «полотна». Некоторые элементы оказываются дистанцированы благодаря приобретенному посредством помещения в скобки свойству вторичности, так как в конвенциональном употреблении в скобках находится поясняющая, периферическая информация. Также скобки могут оформлять внутренние ремарки и автокоммуникативные сообщения. В сочетании с вопросительными знаками («??из любого глубоко(го) сада ??») они указывают на неоднозначность плана выражения, апеллирующего в свою очередь к сомнению субъекта речи, представленному гиперболически — в удвоенном и окружающем варианте. Такая экспансивность сообщения также отсылает к процедуре дополнения, что создает ощущение бесконечного расширения структуры дискурса и отображает идею о принципиальной незаконченности высказывания как такового.

Как и в случае ДюПлесси, такая стилистика реферирует к жанру черновика (что в том числе подтверждают эрративы, например, *понемаешь*), его открытой к изменениям и вариациям структуре. В приведенном фрагменте также частотны так называемые косые линии, «слэши», которые являются графическим эквивалентом союза «или», что реализует включенность текста в условия информационного электронного потока, где текстуальное движение зависит от выбора реципиента. О. Дарк характеризует поэтику Н. Скадиаки следующим образом: «окаменевшая, слежавшаяся структура размывается, в нее вносится вариативность и *подвижность* — разными способами: вопросительный знак, варианты, само превращение текста-прототипа иногда в “другого” и всегда — в своеобразную ритмическую “рыбу”, которая еще должна быть заполнена, а пока только слова-заменители, будто бы случайные» [Дарк 2007].

Рассмотрим детальнее еще один графический знак — кавычки, при помощи которых выражается потенциальность семантической и функциональной реконфигурации высказывания и транслируемой действительности:

The indigo, dissolving, pools in time.

The planetary conjunction in **some** “now” now gone. The paint
upon glass,
pressed once into one paper by one hand [DuPlessis 2001: 48].

Здесь дейктические единицы (времени *now* и лица *me*), дополнительно выделены кавычками. Как мы уже говорили, кавычки реализуют подчеркнутое отстранение от объекта, лишая его конкретики. В данных примерах неопределенность объектов указания в первую очередь маркирована единицей *some*, что в сочетании с кавычками полностью нивелирует дейктическую функцию единиц *now* и *me*. Так, транслируется идея о невыразимости конкретных условий и реалий, имеющих отношение к настоящему моменту, которое всегда «уже прошедшее» (*now gone*). Также укажем на тавтологическое употребление слова *now*, нацеленное на выражение присутствующей возможности семантического и функционального изменения в одном и том же слове в разных позициях, графическом оформлении и синтаксических ролях. Именно таким образом, посредством тавтологии, предпринимается попытка предъявить текущее мгновение в языке, допуская в повторенном слове момент (неповторимый) для его каждый раз *другого* произнесения:

Of streams my eyes my hums their streaking lines they
were all others, live and dead others they brought
with them dashed into me — **some** “me”,
that is, or no me [DuPlessis 2001: 44].

Посредством единицы *some* в сочетании с персональным местоимением *me* в кавычках отображается исчезновение производящего высказывание субъекта и воспринимающего его актанта. В формально аналогичном способе репрезентации неопределенности, который представлен в предыдущем примере, приему тавтологии подвергается персонально-дейктическая единица *я*. Укажем на то, что *me* во фрагменте употреблено трижды и один раз с отрицательной частицей *no*. Такое «растроение» не только порождает варианты возможностей предъявления субъектности, но и обнаруживает промежутки между ними. За счет этих промежутков в том числе произведенных посредством негации (**no me**) происходит «распыление» значения *я*, когда субъект речи постепенно «распадается» на множество дискурсивных актантов, каждый из которых возникает в тот или иной момент высказывания, осуществляя отдельную несводимую к другим интенцию.

Отметим, что активная разработка графических средств поэтического высказывания связана с влиянием Интернета как новой сферы реализации поэтического высказывания. Компьютерный интерфейс,

транслирующий интенсивный информационный поток, требует дополнительных средств активизации читательского внимания. Кроме того, авторская графика подчеркивает такие свойства поэтического дискурса, как вариативность и незаконченность и привлекает читателя к интеракции, позволяющей ему самому конструировать сообщение. Мы проанализировали различные прагмасемантические модификации, как реализуемые за счет особой авторской графики, так и обусловленные спецификой современного поэтического дискурса в целом.

Таким образом, сопоставление и выявление трансферных языковых и концептуальных зон в выбранных поэтических практиках, позволяет сделать вывод о выстраивании новых координат коммуникативной ситуации как новой оптики, формируемой в русской и американской поэзии, направленной на различные формы языкового и дискурсивного эксперимента. Под дискурсивным экспериментом при этом понимается поиск новой дискурсивной формации поэзии, ориентированной на сдвиг по линии интериоризации — экстериоризации в зону контакта с внешним контекстом, к актуализации поэтического высказывания с точки зрения референциальной перспективы и к интердискурсивному диалогу с обыденной речью. Анализ общих тенденций позволил выявить сходства и дифференциальные черты, обусловленные временным срезом, типологическими особенностями языка и индивидуальной спецификой. Поэтическая оптика Г. Айги и М. Палмера строится на сдвиге по линии референции, балансируя на границе внутренней речи, обыденного и поэтического языка. Субъективация в их текстах схожа с процедурой «спонтанно протекающего процесса внутренней речи», который «моделирует структуру и динамику внутреннего мира человека в его взаимодействии с миром внешним» [Ковтунова 1986: 3]. Знаками-индексами этого референциального сдвига оказываются прагматические маркеры, которые выражают степень детерминативности, когда повышение определенности высказывания маркирует пограничную зону внутреннего-внешнего интерфейса. В текстах А. Драгомощенко и Б. Уоттена основным механизмом становится транскодирование, сопровождающийся разнообразными дейктическими сдвигами, которые индексируют сложные отношения субъекта высказывания с действительностью и языком. Транскодирование фиксирует процессуальность перехода внутренней речи и обыденного языка — в язык поэтический (у Драгомощенко) и маркирует процедуры медиасубъективации в условиях

нового формата техно-авто-коммуникации. Повышение частотности и расширение сферы функционирования «графического дейксиса» у Р. ДюПлесси и Н. Скандиаки связано с влиянием Интернета и сигнализирует об актуализации поэтического высказывания в условиях новой коммуникативной ситуации. Потребность в поиске новых способов фиксации поэтического субъекта сопровождается необходимостью активизации читательского внимания в условиях интенсивного информационного потока.

ЛИТЕРАТУРА

Айги 1991 — *Айги Г.Н.* Здесь. Избранные стихотворения, 1954–1988. М.: Современник, 1991. 287 с.

Айги 2001 — *Айги Г.Н.* Разговор на расстоянии. Статьи, эссе, беседы, стихи. СПб.: Лимбус Пресс, 2001. 304 с.

Бак 2015 — *Бак Д.П.* Сто поэтов начала столетия: пособие по современной русской поэзии. М.: Время, 2015. 576 с.

Березовчук 1997 — *Березовчук Л.* Поэтика забывания. Индивидуальная поэтическая система Геннадия Айги // Новое литературное обозрение. 1997. № 6 (25). С. 263–298.

Власенко 2010 — *Власенко С.В.* Текст как объект референции // Вопросы психолингвистики. 2010. № 11. С. 115–131.

Дарк 2007 — *Дарк О.* Возбуждение [от] текста // Русский журнал: [интернет-издание]. 2007. 10 сентября. URL: <http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Vozbuzhdenie-ot-teksta> (дата обращения: 01.03.2022).

Делез, Гваттари 2010 — *Делез Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато. Капитализм и шизофрения / пер. с фр. и послесл. Я.И. Свицкого, науч. ред. В.Ю. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. 896 с.

Драгомощенко 2011 — *Драгомощенко А.* Тавтология: стихотворения, эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 452 с.

Драгомощенко 1994 — *Драгомощенко А.* Фосфор: проза, статьи, эссе, стихи. СПб.: Северо-Запад, 1994. 286 с.

Золян 2014 — *Золян С.Т.* Семантика и структура поэтического текста. 2-е изд., перераб. и доп. М.: URSS, 2014. 336 с.

Киклевич 2004 — *Киклевич А.* Детерминативная функция именных групп: значения и реализация // Сборник матице српске за славистику. 2004. № 65/66. С. 45–74.

Ковтунова 1986 — *Ковтунова И.И.* Поэтическая речь как форма коммуникации // Вопросы языкознания. 1986. № 1. С. 3–13.

Лехциер 2020 — *Лехциер В.* Поэзия и ее иное: философские и литературно-критические тексты. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2020. 190 с.

Манович 2018 — *Манович Л.* Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем, 2018. 400 с.

Палмер 2022 — Палмер М. Поэзия и стечение обстоятельств: среди вечных набегов варварской мысли // Литература двух Америк. 2022. № 13 (готовится к печати).

Палмер, Аристов 2013 — Палмер М., Аристов В. Интервью с Майклом Палмером. Беседует Владимир Аристов // Иностранная литература. 2013. № 3. С. 229–232.

Ревзина 2005 — Ревзина О.Г. Дискурс и дискурсивные формации // Критика и семиотика. 2005. № 8. С. 66–78.

Родионова 2021 — Родионова А.А. Современная поэзия как информационная практика: к текстам Ники Скандиаки // Новое литературное обозрение. 2021. № 1 (167): 223–234.

Родионова 2019 — Родионова А.А. Language school и поэзия Ники Скандиаки: влияния и трансформации // Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 2019. С. 342–348.

Северская 2015 — Северская О.И. Социолингвистическая поэтика: теория, диктуемая практикой // Język i metoda. 2015. № 2. С. 201–211.

Скандиака 2007 — Скандиака Н. [12/4/2007]. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 112 с.

Скидан 2013 — Скидан А.В. Тайны буквализма. Сценография Майкла Палмера // Иностранная литература. 2013. № 3. С. 257–259.

Соколова 2019 — Соколова О.В. От авангарда к неоавангарду: язык, субъективность, культурные переносы. М.: Культурная революция, 2019. 294 с.

Соколова, Захаркив 2021 — Соколова О.В., Захаркив Е.В. Креативная прагматика поэтического дискурса // Критика и семиотика. 2021. № 2. С. 88–106.

Степанов 2007 — Степанов Ю.С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М.: Языки славянских культур, 2007. 246 с.

Фещенко 2015 — Фещенко В.В. Телесный дейксис в экспериментальной поэзии: опыт Э.Э. Каммингса // Новое литературное обозрение. 2015. № 5 (135). С. 43–55.

Якобсон 1975 — Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

Ямпольский 2015 — Ямпольский М.Б. Из Хаоса (Драгомощенко: поэзия, фотография, философия). СПб.: Сеанс, 2015. 278 с.

Янечек 2006 — Янечек Дж. Поэзия молчания у Геннадия Айги // Айги: материалы, исследования, эссе: в 2 т. М.: Вест-Консалтинг, 2006. Т. 2. С. 140–153.

REFERENCES

Aygi 2001 — Aygi, Gennady. *Razgovor na rasstoianii. Stat'i, esse, besedy, stikhi* [Conversation at a Distance: Articles, Essays, Conversations, Poems]. St. Petersburg: Limbus Press Publ., 2001. (In Russ.)

Aygi 1991 — Aygi, Gennady. *Zdes'. Izbrannye stikhotvoreniia, 1954–1988* [Here: Selected Poems, 1954–1988]. Moscow: Sovremennik Publ., 1991. (In Russ.)

Bak 2015 — Bak, Dmitrii P. *Sto poetov nachala stoletii: Posobie po sovremennoi russkoi poezii* [*One Hundred Poets of the Beginning of the Century: A Handbook on Contemporary Russian Poetry*]. Moscow: Vremia Publ., 2015. (In Russ.)

Berezovchuk 1997 — Berezovchuk, Larisa. “Poetika zabyvaniia. Individual'naia poeticheskaia sistema Gennadiia Aigi” [“The Poetics of Forgetting: Gennady Aygi's Individual Poetic System”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 6 (1997): 263–298. (In Russ.)

Blakemore 2002 — Blakemore, Diane. *Relevance and Linguistic Meaning: The Semantics and Pragmatics of Discourse Markers*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Bryson 1983 — Bryson, Norman. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press, 1983.

Crystal 2001 — Crystal, David. *Language and the Internet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Dagognet 1982 — Dagognet, François. *Faces, Surfaces, Interfaces*. Paris: Vrin, 1982.

Dark 2007 — Dark, Oleg. “Vozbuzhdenie [ot] teksta” [“Excitation [from] the Text”]. *Russkii zhurnal*. September 10, 2007. <http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Vozbuzhdenie-ot-teksta>. (In Russ.)

Davidovska 2013 — Davidovska, Lidija. *The Poetics of Immanence and Experience: Robert Lowell, James Wright, Robert Hugo, Jorie Graham*. PhD diss., University of East Anglia, 2013.

Deleuze, Guattari 2010 — Deleuz, Gilles, and Félix Guattari. *Tysiacha plato. Kapitalizm i shizofreniia* [*A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*]. Translated by Ia.I. Svirskii, edited by V.Iu. Kuznetsov. Ekaterinburg: U-Faktoria Publ.; Moscow: Astrel' Publ., 2010. (In Russ.)

Dragomoshchenko 1994 — Dragomoshchenko, Arkadii. *Fosfor: proza, stat'i, esse, stikhi* [*Phosphorus: Prose, Articles, Essays, Poetry*]. St. Petersburg: Severo-Zapad Publ., 1994. (In Russ.)

Dragomoshchenko 2011 — Dragomoshchenko, Arkadii. *Tavtologiiia: stik-hotvoreniia, esse* [*Tautology: Poems, Essay*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. (In Russ.)

DuPlessis 2001 — DuPlessis, Rachel Blau. *Drafts 1–38, Toll*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2001.

Feshchenko 2015 — Feshchenko, Vladimir. “Telesnyi deiksis v eksperimental'noi poezii: opyt E.E. Kammingsa” [“Corporal Deixis in Experimental Poetry: The Experience of E.E. Cummings”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 5 (2015): 43–55. (In Russ.)

Flusser 2000 — Flusser, Vilém. *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books, 2000.

Halliday, Hasan 1976 — Halliday, Michael A.K., and Ruqaiya Hasan. *Cohe-sion in English*. London: Longman, 1976.

Iampol'skii 2015 — Iampol'skii, Mikhail B. *Iz Khaosa (Dragomoshchenko: poeziia, fotografiia, filozofia)* [From Chaos (Dragomoshchenko: Poetry, Photography, Philosophy)]. St. Petersburg: Seans Publ., 2015. (In Russ.)

Jakobson 1975 — Jakobson, Roman. “Lingvistika i poetika” [“Linguistics and Poetics”]. In *Strukturalizm: “za” i “protiv”* [Structuralism: Pro et Contra]: 193–230. Moscow: Progress Publ., 1975. (In Russ.)

Jakobson 1957 — Jakobson, Roman. *Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verbs*. Cambridge, MA: Harvard University, Dept. of Slavic Languages and Literatures, 1957.

Janecek 2006 — Janecek, Gerald. “Poeziia molchaniia u Gennadiia Aigi” [“The Poetry of Silence by Gennady Aygi”] In *Aigi: materialy, issledovaniia, esse* [Aygi: Materials, Research, Essay]. Vol. 2, 140–153. Moscow: Vest-Konsulting Publ., 2006. (In Russ.)

Kiklewicz 2004 — Kiklewicz, Aleksander. “Determinativnaia funktsiia imennykh grupp: znachenii i realizatsiia” [“Determinative Function of Noun Phrases: Meanings and Implementation”]. *Zbornik matitse srpske za slavistiku*, no. 65/66 (2004): 45–74. (In Russ.)

Kovtunova 1986 — Kovtunova, Irina. “Poeticheskaia rech' kak forma kommunikatsii” [“Poetic Speech as a Form of Communication”]. *Voprosy iazykoznanii*, no. 1 (1986): 3–13. (In Russ.)

Lekhtsier 2020 — Lekhtsier, Vitalii. *Poeziia i ee inoe: filozofskie i literaturno-kriticheskie teksty* [Poetry and Its Other: Philosophical and Literary-Critical Texts]. Ekaterinburg: Moscow: Kabinetnyi uchenyi Publ., 2020. (In Russ.)

Manovich 2018 — Manovich, Lev. *Iazyk novykh media* [The Language of New Media]. Moscow: Ad Marginem Publ., 2018. (In Russ.)

Palmer 2008 — Palmer, Michael. *Active Boundaries: Selected Essays and Talks*. New York: New Directions Publishing, 2008.

Palmer 2022 — Palmer, Michael. “Poeziia i stechenie obstoiatel'stv: sred' vechnykh nabegov varvarskoi mysli” [“Poetry and Coincidence: Among the Eternal Forays of Barbarian Thought”]. *Literature of the Americas*, no. 13 (2022, forthcoming). (In Russ.)

Palmer 2011 — Palmer, Michael. *Thread*. New York: New Directions Books, 2011.

Palmer, Aristov 2013 — Palmer, Michael, and Vladimir Aristov. “Interv'iu s Maiklom Palmerom. Beseduet Vladimir Aristov” [“Interview with Michael Palmer by Vladimir Aristov”]. *Inostrannaia literatura*, no. 3 (2013): 229–232. (In Russ.)

Revzina 2005 — Revzina, Olga. “Diskurs i diskursivnye formatsii” [“Discourse and Discursive Formations”]. *Kritika i semiotika* no. 8 (2005): 66–78. (In Russ.)

Rodionova 2019 — Rodionova, Anna. “Language school i poeziia Niki Skandiaki: vliianiia i transformatsii” [“Language School and Nika Scandiaka's Poetry: Influences and Transformations”]. *Paradigmy perekhodnosti i obrazy fantasticheskogo mira v khudozhestvennom prostranstve XIX–XXI vv.* [Transitivity Paradigms and Images of the Fantasy World in the Artistic Space of the 19th–21st Centuries], 342–348.

Nizhnii Novgorod: Izdatel'stvo Nizhegorodskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 2019. (In Russ.)

Rodionova 2021 — Rodionova, Anna. “Sovremennaia poeziia kak informatsionnaia praktika: k tekstam Niki Skandiaki” [“Contemporary Poetry as an Informational Practice: To the Texts of Nika Scandiaka”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 1 (2021): 223–234. (In Russ.) https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/167_nlo_1_2021/article/23150/.

Severskaia 2015 — Severskaia, Olga. “Sotsiolingvistiicheskaia poetika: teoriia, diktuemaia praktikoi” [“Sociolinguistic Poetics: Theory Dictated by Practice”]. *Język i metoda*, no. 2 (2015): 201–211. (In Russ.)

Skandiaka 2007 — Skandiaka, Nika. [12/4/2007]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2007. (In Russ.)

Skidan 2013 — Skidan, Alexandr. “Tainy bukvalizma. Stsenografiia Maikla Palmera” [“Secrets of Literalism: Scenography by Michael Palmer”]. *Inostrannaia literatura*, no. 3 (2013): 257–259. (In Russ.)

Sokolova 2019 — Sokolova, Olga. *Ot avangarda k neoavangardu: iazyk, sub"ektivnost', kul'turnye perenosy* [From Avant-Garde to Neo-Avant-Garde: Language, Subjectivity, Cultural Transfers]. Moscow: Kul'turnaia revoliutsiia Publ., 2019. (In Russ.)

Sokolova, Zakharkiv 2021 — Sokolova, Olga, and Ekaterina Zakharkiv. “Kreativnaia pragmatika poeticheskogo diskursa” [“Creative Pragmatics of Poetic Discourse”]. *Kritika i semiotika*, no. 2 (2021): 88–106. (In Russ.)

Stepanov 2007 — Stepanov, Iurii. *Kontsepty. Tonkaia plenka tsivilizatsii* [Concepts: Thin Coating of Civilization]. Moscow: Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 2007. (In Russ.)

Vlasenko 2010 — Vlasenko, Svetlana. “Tekst kak ob"ekt referentsii” [“Text as an Object of Reference”]. *Voprosy psikhologivistiki*, no. 11 (2010): 115–131. (In Russ.)

Watten 2020 — Watten, Barrett. *Notzeit (After Hannah Höch)*. Unpublished manuscript, 2020.

Zolian 2014 — Zolian, Suren. *Semantika i struktura poeticheskogo teksta* [Semantics and Structure of a Poetic Text]. 2nd ed., rev. and add. Moscow: URSS Publ., 2014. (In Russ.)

© 2022, О.В. Соколова, Е.В. Захаркив © 2022, Olga V. Sokolova, Ekaterina V. Zakharkiv

Дата поступления в редакцию: 20.02.2022

Received: 20 Feb. 2022

Дата одобрения рецензентами: 12.03.2022

Approved after reviewing: 12 Mar. 2022

Дата публикации: 25.05.2022

Date of publication: 25 May 2022



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-143-157>

<https://elibrary.ru/TRCUWB>

УДК 82-1

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

Екатерина БЕЛАВИНА

ПОЭЗИЯ И НАУКА: ИНТРАНЗИТИВНОЕ ПИСЬМО ДЕНИ РОША И ДЖОНА ЭШБЕРИ

Аннотация: Поэзия XX в. стала настоящей лингвистической лабораторией. Переход от традиционных (национальных) систем стихосложения к верлибру и, то особенно важно, к верлибру интернациональному, быстрее и с меньшими искажениями поддающемуся переводу, позволил сократить временной разрыв при рецепции американских авторов во Франции и французских авторов в США. Активными участниками трансатлантического диалога поэтов в середине XX в. стали Джон Эшбери, яркий представитель нью-йоркской школы, проживший во Франции около 10 лет, Дени Рош и Марселен Плейне, входившие в редакцию авангардного журнала *Tel Quel*, а также теоретик интранзитивного письма Р. Барт. Тексты Джона Эшбери и Дени Роша представляют собой интернациональный верлибр, созданный по принципу интранзитивного письма. Осмысление особенностей письма этого периода дает Р. Барт в докладе «Писать — непереходный глагол» (1966 г.), тоже участвующий в франко-американском диалоге. Стихотворение понимается как ритмическая прививка пережитого опыта, обладающая трансформационной силой для пишущего и читающего.

Ключевые слова: франко-американский культурный трансфер, современная поэзия, интранзитивное письмо, Джон Эшбери, Дени Рош.

Информация об авторе: Белавина Екатерина Михайловна, кандидат филологических наук, доцент, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4038-7815>. E-mail: kat-belavina@yandex.ru.

Для цитирования: Белавина Е.М. Поэзия и наука: интранзитивное письмо Дени Роша и Джона Эшбери // Литература двух Америк. 2022. № 12. С. 143–157. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-143-157>.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-143-157>

<https://elibrary.ru/TRCUWB>

UDC 82-1



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

Ekaterina BELAVINA

POETRY & SCIENCE: INTRANSITIVE WRITING OF DENIS ROCHE AND JOHN ASHBERY

Abstract: The poetry of the 20th century has become a real linguistic laboratory. The transition from traditional (national) systems of versification to free verse and, what is especially important, to international free verse, which can be translated faster and with less distortion, made it possible to reduce the time gap in the reception of American authors in France and French authors in the USA. John Ashbury, a prominent representative of the New York School, who lived in France for about 10 years, Denis Roche and Marcelin Pleine — members of the editorial board of the avant-garde magazine *Tel Quel*, the theorist of intransitive writing R. Barthes were active participants in the transatlantic dialogue of poets in the middle of the 20th century. The texts of John Ashbery and Denis Roche are an international *vers libre* created according to the principle of intransitive writing. R. Barthes, also participating in the French-American dialogue, analyses the peculiarities of writing of the period in question in his paper “To write is an intransitive verb” (1966). A poem is understood as a rhythmic inoculation of lived experience, which has a transformative power for the writer and the reader.

Keywords: French-American cultural transfer, contemporary poetry, intransitive writing, John Ashbury, Denis Roche.

Information about the author: Ekaterina M. Belavina, PhD in Philology, Associate Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, building 51, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4038-7815>. E-mail: kat-belavina@yandex.ru.

For citation: Belavina, Ekaterina. “Poetry and Science: Intransitive Writing of Denis Roche and John Ashbery.” *Literature of the Americas*, no. 12 (2022): 143–157. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-143-157>.

Новое письмо — новая наука.

Ролан Барт [Барт 2002: 91]

Можно написать, по крайней мере, две истории французской поэзии XX в.: в одной будут имена, включенные во франко-американский диалог, в другой — к этому диалогу не стремившиеся, развивавшие специфические возможности именно французского поэтического языка. Это будут две правдивые и суверенные истории. Рецепция американской поэзии, трансатлантический диалог поэтов, с некоторым несоблюдением тактов (*contre-temps*, *contre-courant*) дипломатического нерешительного вальса любовь-ненависть (*valse hésitation*, *valse amour-haine*) между Францией и США выстраивается в некотором смысле в противовес британским авторам с обеих сторон Атлантики¹. Сосуществование «интернационального верлибра» и верлибра французского, несущего с собой всю морену национальной силлабики, можно сравнить с эффектом аудиоиллюзий или оптических иллюзий (вспомним «Янни или Лорел», аудиоиллюзию, ставшую вирусной в 2018 г., или известные визуальные иллюзии: два лица или ваза? молодая женщина или старуха? — почти невозможно видеть одновременно оба изображения): так специалистам по американской литературе видно одно, французистам — другое.

На рубеже XIX–XX вв. пейзаж французской поэзии предполагает несколько «сценариев» выхода из кризиса: реставрация традиционной метрики, которая была предпринята Жаном Мореасом и его Романской школой; новаторство в существующих формах, в стихе и в поэтической прозе, как например, у Артюра Рембо; глобальное выстраивание системы с нуля, как в «Броске костей» Малларме. Мишель Мюра, исследователь французского верлибра, профессор ENS (Париж) и Сорбонны, считает, что «интернациональный верлибр» и был четвертым вариантом: «Она [стратегия] заключается в отрыве французской поэзии от ее стихотворной традиции и от национального гения, выражением которого она призвана быть, чтобы вписать ее в современное западное пространство» [Murat 2008:

¹ Такое мнение высказывает, например, Джеймс Скайлер (James Schuyler), американский поэт, прозаик, представитель Нью-Йоркской школы, лауреат Пулитцеровской премии (1980): «Лучшее американское письмо повернуто в сторону Франции, а не Англии» (“La meilleure écriture américaine est tournée vers la France et non l’Angleterre,” цит. по: [Lang 2020: 33]).

216]². Не конфликт и не борьба, а независимое сосуществование (но как бы не-здесь, “ailleurs”). Можно сказать, что проникновение интернационального верлибра во Францию началось около 1899 г., когда Валери Ларбо открыл для себя Уитмена. Но движение это набирает силу в 60-е гг. XX в. благодаря журналу *Tel Quel*. И если со времен Бодлера американские поэты ощущали Францию родиной новых идей, новизны в поэзии, то к 1980-м ситуация поменялась на противоположную.

Я начал писать, не потому что мне было что сказать.

Нет. Я хотел узнать, как это работает,
каково это чувствовать, что создаешь литературу.

Дени Рош [Viviant 1995]³

В деятельности журнала *Tel Quel* (1960–1982), объединившего левый интеллектуально-художественный авангард, традиционно выделяют четыре этапа. Первые два, «эстетический» и «формалистский», посвящены вопросам специфики литературы и языковой деятельности, письма как эксперимента, они определялись во многом работой Дени Роша и Марселена Плейне, ключевых фигур журнала. Третий и четвертый периоды («теоретический» и «политический»), в большей степени связывают с влиянием Юлии Кристевой.

Дени Рош и Марселен Плейне⁴ в первую очередь выбирают трех американских поэтов, чтобы представить их французскому читателю.

² Здесь и далее — перевод автора, в сносках приводится текст источника: “Elle consiste à détacher la poésie française de sa tradition versifiée et du génie national dont elle est censée être l’expression, pour l’inscrire dans un espace occidental moderne.”

³ “Je ne suis pas mis à écrire parce que j’avais quelque chose à raconter. Pas du tout. Je voulais savoir comment ça marchait, ce qu’on éprouvait en train de créer la littérature.”

⁴ Дени Рош (Denis Roche, 1937–2015) — французский писатель, поэт, фотограф и переводчик. Один из самых ярких представителей поэтического авангарда 1960–1970-х гг. Входил в редакционный совет *Tel Quel*, был редактором серии в издательстве Seuil. Именно Дени Рош придумал идею книги «Барт о Барте» (см.: [Барт 2002: 264]).

Марселен Плейне (Marceline Pleynet, р. 1933) — французский поэт, романист, художественный критик и эссеист. Управляющий директор и секретарь редакции журнала *Tel Quel* (1962–1982). С 1983 г. сотрудничал с Филиппом Соллерсом в редакции журнала *L’Infini*. Плейне — автор множества поэтических книг, эссе об искусстве и литературе, четырех романов и восьми томов своего «Литературного дневника» (*Journal littéraire*).

Именно эти авторы наиболее ярко отражали, по их мнению, разные грани современности. Это Эзра Паунд, Джон Эшбери и Роберт Крили.

Дени Рош вспоминает, что на момент вхождения в литературные круги у него было ощущение пустоты: «Это было начало шестидесятых, и он [Плейне] сказал мне: великие поэты, которые пишут сейчас, — это довоенные люди [...] В то время [...] было ощущение пустоты, конца и начала» [Roche 1992–1993: 21]⁵.

О ком говорил Марселен Плейне? Что *неприемлемо* для двух поэтов, с которых Робер Сабатье начинает главу «Другие типы письма» (“Autres écritures”) последнего тома своей трехтомной истории французской поэзии XX в. [Sabatier 1988: 659–665]? Достоинство, граничащее с величавостью, Ива Бонфуа, знатока барокко и переводчика Шекспира; интеллектуальная сосредоточенность и разреженность слова Андре дю Буше, в книгах которого белизны на страницах больше, чем слов; ангажированная поэзия, потерявшая значимость вместе с окончанием движения Сопротивления; впрочем, и наследники сюрреализма не отвечали запросам Дени Роша и Марселена Плейне.

Название самой провокативной книги Дени Роша «Поэзия неприемлема» (*La poésie est inadmissible*)⁶ в некоторой мере является репликой на цитату из речи Жана Кокто при избрании в Академию наук: «Я знаю, что поэзия необходима, но не знаю, для чего»⁷. Идеи Соссюра, Якобсона, Альтюссера, Греймаса и Лакана вовлекают поэтов в рассуждение о структуре знания, заставляют задуматься о процессах, происходящих при создании текстов (см.: [Maulpoix 1999]⁸). Дени Роша и Джона Эшбери интересует проблема письма как такового.

По мнению французской исследовательницы франко-американских литературных связей Абилай Ланг, именно встреча Дени Роша

⁵ “C’était le début des années soixante, et [Pleyne] m’a dit, les grands poètes qui écrivent sont des gens d’avant-guerre [...] A l’époque [...] on avait un sentiment de vide, de fin et de début.”

⁶ «Строчка “Поэзия неприемлема. Впрочем, ее не существует” стала, так сказать, визитной карточкой поэта, сообщала не об отсутствии поэзии, а о невозможности поэта быть адекватным Поэзии» [Сальгас 2011: 13].

⁷ “Je sais que la poésie est indispensable, mais je ne sais pas à quoi” (<https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-jean-cocteau>).

⁸ “L’heure est à l’épistémologie. La lecture de Saussure, Jakobson, Althusser, Greimas, Lacan accentue la mise en crise de la poésie déjà entamée pendant la décennie précédente.”

и Джона Эшбери предвосхищает интенсивный трансатлантический диалог [Lang 2020: 33]⁹.

Джон Эшбери вспоминает, как в начале 1950-х гг. Кеннет Кох¹⁰, проведя год во Франции как фулбрайтовский стипендиат, привез книги Макса Жакоба, Раймона Кено, Поля Реверди: «Это было так освежающе по сравнению с поэзией, полной условностей, которая господствовала, когда мы только окончили университет» [Ashbery 2001a: 19]¹¹.

В 1955 г. Эшбери сам покидает Америку с намерением писать диссертацию о Реймоне Русселе¹², сначала поселяется в Монпелье, потом переезжает в Париж. В общей сложности поэт проведет во Франции 10 лет, зарабатывая как журналист и критик в области искусства, сотрудничая с газетой *New York Herald Tribune*, журналами *ArtNews* и *Art International*. Общась с американскими художниками, живущими в Париже, посещая вернисажи и выставки, Эшбери знакомится с Дени Рошем и Марселеном Плейне, с которыми его сближает скептическое отношение к практически всей тиражируемой поэзии, в частности, к сюрреалистам и автоматическому письму. Поэтов объединяет и отношение к тексту, отказ от фигуративности, поиск новизны языка.

На самом деле, я писал в духе УЛИПО
еще до того, как появилось УЛИПО.
*Джон Эшбери*¹³ [Ashbery 2001a: 15]

О дружбе Плейне, Роша и Эшбери, основанной на общем стремлении к новой поэзии и близости эстетических взглядов, оста-

⁹ “La rencontre entre Roche et Ashbery constitue une curieuse préfiguration de la conversation transatlantique post-68 en ce que celle-ci y est moins mise en œuvre que mise en abîme.”

¹⁰ Кеннет Кох (Kennet Koch, 1925–2002) — американский поэт, драматург, профессор, доктор философии. Один из ведущих представителей Нью-Йоркской школы.

¹¹ “C’était tellement rafraichissant à côté de la poésie conventionnelle qui dominait au moment où nous sortions tout juste de l’université.”

¹² Реймон Руссель (Raymond Roussel, 1877–1933) — французский поэт, писатель, драматург. Его называют предтечей сюрреализма. Посещал салоны начала Парижа «прекрасной эпохи», был знаком с Марселем Прустом. Все произведения печатал за свой счет и успеха не имел. Покончил с собой в Палермо. Руссель — автор романа *Locus solus*, создававшегося в 1913–1914 гг. Это заглавие Эшбери вынесет в название своего литературного журнала.

¹³ “En fait, je faisais de l’Oulipo avant la lettre.”

лось не особенно много документальных свидетельств, но ее можно проследить по публикациям.

Эшбери переводит стихотворения Роша и Плейне, печатает их в журнале «Locus Solus», которым он руководит в 1961–1962 гг. В 1965-м в журнале *Tel Quel* появляются стихотворение Эшбери «Реки и горы» (“Rivers and Mountains”) [Ashbery, Creely 1965] и спустя менее года — его «французские» стихотворения [Ashbery 1966]¹⁴.

Эшбери с юности увлекался живописью, ходил в художественную школу, готовился стать художником. Взаимосвязь с визуальными искусствами для него навсегда осталась для него основополагающей: «В лекции “Невидимый авангард”, прочитанной на художественном факультете Йейльского университета в мае 1968-го, Эшбери говорил о новаторстве в живописи, проводя параллели с музыкой и поэзией» [Пробштейн 2017: 200].

Для определения поэтической манеры Эшбери говорят об особенном экфрасисе, словесном описании собственного портрета: «Писать, описывать и называть себя. [...] Эшбери, в свою очередь, столкнулся с неспособностью дать субъекта как такового, не размышляя о модели, зеркале, в котором можно узнаешь себя. Его стихотворение головокружительно умножает отражения и отсылки, но при этом не теряется в них. Экфрасис, описание в виде автопортрета, складывается в суровую и пленительную медитацию о сходстве и различии, идентичности и повторении» [Bleikasten 1993: 16]¹⁵.

Дени Рош сравнивает свое стихотворение с абстрактной картиной: «Некое эмоционально насыщенное пространство, по ту сторону которого читатель или зритель в одиночестве продолжает его домысливать, поскольку написанное обрывается именно там, где включается оттолкнувшееся от него воображение» [Рош 2011: 362].

Абигайль Ланг находит, что в некоторых стихотворениях Роша встречается тот же «приглушенный гипотаксис», что у Эшбери, что создает впечатление «разграбленного прекрасного классического языка» [Lang 2020: 36]. Речь идет нечеткости построений подчиненных предложений, немотивированности продолжения речи.

¹⁴ В номере вышли стихотворения Эшбери, написанные на французском и позднее переведенные автором на английский язык.

¹⁵ “S’écire, se décrire, se nommer. [...] Ashbery a buté à son tour sur l’incapacité du sujet à se poser comme tel sans passer par la méditation d’un modèle, d’un miroir où se reconnaître. Son poème multiplie reflets et renvoie jusqu’au vertige. Sans toutefois s’y perdre. L’ekphrasis, la description de l’autoportrait, se replie sur elle-même en une sévère et séduisante méditation sur la ressemblance et la différence, l’identité et la répétition.”

Американский филолог, специалист по поэзии XX–XXI вв. Марджори Перлофф замечает, что такие синтаксические построения создают ощущение подчинительной связи, но без возможности синтезировать только что прочитанное, и в итоге возникает разочарование, усиленное концом стиха, где как бы намечается перенос и появляется ожидание, но следующая строка его не оправдывает [Perloff 2013: 19]¹⁶.

И Дени Рош, и Джон Эшбери используют малоупотребительные слова, научные термины, разговорные словечки, иноязычные вкрапления; применительно к стилю обоих французы применяют латинское выражение *non sequitur*, обозначающее логическую ошибку, не связанность довода с заключением.

Плейне в статье «Образ смысла» ставит под вопрос жанры и подчеркивает важность перевода, говорит о письме перформативном (“*ici, maintenant*” — «здесь и теперь») и интранзитивном: «Раз я не знаю, *что здесь происходит*, как я могу предпочесть ту или иную форму <...> внутри происходящего говорит мысль — это мысль того, что происходит» [Pleynet 1964: 72]¹⁷. Примечательно, что статья посвящена Эшбери, но поэт не упомянут в тексте.

В начале 1960-х Эшбери воплощает более, чем все другие авторы того времени, интранзитивное письмо. Эта внешняя борьба против фигуративности и нарративности в поэзии — на самом деле подспудная борьба против дуализма лингвистического знака, против самого принципа референтности, соотнесенности означаемого и означающего; именно она дает возможность вывести на осязаемый уровень несемиотический репрезентант субъекта — ритм.

Книги Дени Роша неудобочитаемы.
Серж Бриндо [Roubaud 2000: 175]¹⁸

Ритм представляется той обработкой опыта, которая сохраняет в речи самое важное; Эшбери говорит не о поиске ритма, а скорее,

¹⁶ “Such ‘nonlinear associative logic’ is reinforced by the verse form itself: note the suspension of line endings, as in ‘Sometimes a word will start it, like,’ where the reader has to wait to resolve the question ‘like what?’ and when the answer is given in line 2, the mystery remains unresolved.”

¹⁷ “C’est parce que je ne sais pas *Qu’est-ce qui se passe ici*, comment pourrais-je accepter, telle forme plutôt que telle autre [...] ce qui parle dans ce qui se passe, c’est la pensée — la pensée de ce qui se passe.”

¹⁸ “Les Livres de Denis Roche sont illisibles”, écrit tranquillement Serge Brindeau.”

о его «выжидании»: «Я думал, что могу все записать, что это, может быть, и есть способ. [...] Вы ничего не можете сделать, вы должны расти, ритм снаружи становится все быстрее и быстрее, она превышает идеальную скорость сфер, которая, кажется, вам диктует, которая, кажется, закладывает твоё семя и условия его превращения однажды в окончательный древесный сок» [Ashbery 2001b: 63, 65]¹⁹.

Поиск нового ритма очень важен для Дени Роша. Рош пишет об этом в предисловии к сборнику «Поэзия неприемлема»: «Ритм с самого начала был тем, что присуще моей манере: требовалось стихотворение [...] Стихотворение становилось композицией в пространстве, где длина строки, длина самого стиха, пробелы образуют картины, частично накладывающиеся друг на друга, как черепица или волны, чтобы стать составляющими непосредственно поэтического ритма. [...] У поэтического языка нет другой цели, чем выразить нечто сокровенное, присущее только ему одному, а это означает, что он способен обходиться только собственными средствами» [Рош 2011: 362]. Техника не имеет значения, поэт ищет языка, не предназначенного для общения. Этот ход мысли так близок русским футуристам, что название манифеста «Слово как таковое»²⁰ (дословно можно перевести как “*Tel quel*”) может показаться тоже оказавшим некое влияние на название журнала, хотя для французского читателя была более очевидна ассоциация с одноименной книгой Поля Валери²¹, а не с цитатой Ницше, как утверждала редакция²². Влияние некоего русского бэкграунда у Роша выражается в ощущении вневременной и повсеместной магии ритма: «Те же феномены, которые управляли некогда заклинаниями сибирских колдунов, присутствует сегодня в открытиях новейших поэтов» [Рош 2011: 362].

Языковой эксперимент Роша и Эшбери требовал научной базы. Журнал *Tel Quel*, созданный двадцатилетними писателями, выходил ежеквартально, без рекламы, а его менявшийся подзаголовок отражал

¹⁹ “Je me suis dit que je pouvais tout noter, que ce pouvait être une façon de faire. [...] Il n’y a rien à faire, vous devez grandir, le rythme au dehors devient de plus en plus rapide, il dépasse la vitesse idéale des sphères qui semblaient comme vous dicter, qui semblaient fonder votre graine et les conditions de sa transformation, un jour, en feuilles et en fruits et en sève finale.”

²⁰ Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое / рис. К. Малевича и О. Розановой. М.: ЕУЫ. 1913.

²¹ Valéry, Paul. *Tel quel*. Paris: Gallimard, 1944.

²² “Je veux le monde et le veux TEL QUEL, et le veux encore...” Подробнее об этой полемике см.: [Jouet 2022].

постоянный неослабевающий интерес к науке: № 26 (лето 1966) — «Лингвистика, психоанализ, литература»; № 29 (весна 1967) — «Наука — литература»; № 43–94 — «Литература, философия, наука, политика». Видно, как в 1960-е закладывается междисциплинарность, которая определяет научную жизнь рубежа XX–XXI вв.: как будто сети для уловления истины каждой науки перестали ее добывать, она проскальзывала сквозь ячейки, тогда сети накладываются, перекрещиваются, «работа с языковой рудой» ведется по всем фронтам.

Лингвистику Ролана Барта, активного участника трансатлантического диалога, называют «метафорической» [Барт 2002: 266]²³, но именно такое интуитивное и чувственное переживание знания на тот момент оказалось наиболее эффективным и дало мировой резонанс. Культурный трансфер «французской теории» (French theory) как бы сшивает континенты. Так, например, 1966 г. в США в университете Джонса Хопкинса Ролан Барт представил свой доклад на английском языке, ставший культовым: «Писать: интранзитивный глагол?» (To Write: Intransitive Verb?), который начинается с раздела «Литература и лингвистика» [Барт 2019: 390]. Лингвистика находится в фокусе внимания, как и в журнале *Tel Quel* за 1966 г. Примечательно, что в следующем году другой ключевой текст Ролана Барта «Смерть автора» (“The Death of the Author”), развивающий понятие письма, был опубликован также в Америке на английском языке (в переводе Ричарда Ховарда) в журнале горнолыжного курорта в штате Колорадо *Aspen Magazine*²⁴, издании революционном, поскольку единственном на тот момент мультимедийном. Над оформлением каждого выпуска работали современные художники (например, Энди Уорхол), в Osborne коробки или папки упаковывались материалы по разным видам искусства, например, постеры, открытки, буклеты, гибкие пластинки и бобины с пленками аудиозаписей. И еще через год в марсельском

²³ Послесловие С. Зенкина «Метабарт» в: [Барт 2002: 262–286].

²⁴ Идея первого в мире журнала 3D пришла Филлис Джонсон, журнал *Aspen* выходил с разной периодичностью с 1965 по 1971 г. Каждый выпуск был упакован в особую коробку или папку, наполненную материалами различных форматов, в том числе буклетами, гибкими грампластинками, постерами, открытками и бобинами с 8-миллиметровой пленкой. Многие критики и лидирующие художники североамериканского и английского современного искусства были редакторами, оформителями или соавторами *Aspen*. 5-й и 6-й выпуски были совмещены. См. материалы номера: *Aspen*, no. 5+6: The Minimalism issue (April 1968), <https://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/>.

журнале *Manteia* (1968, no. 5) статья была опубликована на французском языке (“*La mort de l’auteur*”) (см.: [Barthes 2002: 617–626]).

И у Джона Эшбери, и у Дени Роша событие, о котором говорится в тексте, совпадает с самим письмом. Таким образом, акт письма, осмысления себя пишущим, смещает привычное распределение между ролями глагольной лексемы (диатезу «субъект — объект», «субъект — адресат» и т. д.), что собственно и закрепилось формально в том факте, к которому привлекает внимание Ролан Барт и который дал первое название его докладу: «Любопытно было бы выяснить, с каких пор глагол *писать* начали употреблять в непереходном смысле, так что писатель из человека, пишущего “нечто”, превратился в человека, который просто “пишет”; такая перемена, бесспорно, свидетельствует о важном сдвиге в общественном сознании. Но действительно ли здесь имеет место непереходный смысл? Ни один писатель, в какое бы время он ни жил, не может не понимать, что он всегда пишет что-то определенное; можно даже заметить, что именно тогда, когда глагол *писать* стал, казалось бы, непереходным, — именно тогда парадоксальным образом приобрел особую важность объект письма, именуемый “книгой” или “текстом”» [Барт 2019: 395].

Философ и антрополог Валерий Подорога подчеркивает открытость такой практики письма, называя его текст-письмом: «...текст-письмо — это мы сами в процессе письма, т. е. еще до того момента, когда какая-нибудь конкретная система (Идеология, Жанр, Критика) рассечет, раскроит, прервет, застопорит движение беспредельного игрового пространства мира (мира как игры), придаст ему пластическую форму, сократит число входов в него, ограничит степень открытости его внутренних лабиринтов, сократит бесконечное множество языков». В. Подорога обращает внимание на афористическое негативное определение интранзитивного письма, данное Бартом: «Текст-письмо — это романическое без романа, поэзия без стихотворения, эссеистика без эссе, письмо без стиля, продуцирование без продукта, структурация без структуры» [Подорога 2019].

Барт развивает мысль в книге «Ролан Барт о Ролане Барте», в параграфе, названном «Новый субъект — новая наука»: «Он [пишущий] чувствует себя заодно с любым сочинением, полагающим своим принципом, что объект — это лишь языковой эффект. Воображает себе обширную науку, в акт высказывания которой в конечном счете включался и сам ученый, и это была бы наука о языковых эффектах» [Барт 2002: 91].

Стихотворение должно бы предоставлять своего рода путь к спасению в случае, если мы обнаружим, что наши вопросы действительно не получили ответа, что почти всегда и происходит.
Джон Эшбери [Ashbery 2001a: 18]²⁵

Современный французский писатель Лоран Бине вывел Ролана Барта в качестве персонажа залихватского романа в духе шпионского детектива, перемежая страницы эротических и садомазохистских фантазий с цитатами из трудов Романа Якобсона. В успехе этой книги [Binet 2015], переведенной на русский язык в 2020 г. [Бине 2020], можно видеть свидетельство интереса читающей публики к жизни академических, культурных и политических кругов Франции, желания понять, что за революция свершилась в языке, науке и искусстве в момент перехода от структурализма к постструктурализму.

Если поэзия — это вид словесного искусства, максимально задействующий все способы языка означать, то стихотворение — это вариант обработки и архивирования материала, предназначенный для сбережения и передачи важной информации. Стихотворение есть мгновенная прививка чужого пережитого опыта, обращающаяся не только к сознанию читателя и его эстетическому чувству, но и воздействующая на его бессознательное через ритм, — через изменение траектории движения глаз во время считывания, через голос, если поэтическое произведение воспринимается на слух.

Поэт проживает некий опыт, возможно рискованный, возможно, трагический. Как поэтическое письмо является трансформирующим опытом для него, так и стихотворение — лингвистическая прививка пережитого опыта — при чтении становится «порталом», ступенью к раскрытию собственного предназначения, воздействует на мозг, подобно практикам, которые используются в психотерапии, например, в нейрографике. Текст производит трансформационную работу: «Работа письма — это бесконечные оговорки, смещения, хитрости и уловки, сопротивляющиеся диктату структуры. “Письмо” — это “воплъ”» [Косиков 2000: 48].

Переход от традиционных (национальных) систем стихосложения к верлибру и, что особенно важно, к верлибру интернациональ-

²⁵ “Le poème devrait offrir une sorte de sortie de secours au cas où nous trouverions que nos questions n’ont pas vraiment trouvé de réponse, ce qui est presque toujours le cas.”

ному, быстрее и с меньшими искажениями поддающемуся переводу, позволил сократить временной разрыв при рецепции американских авторов во Франции и французских авторов в США.

Примером такого интранзитивного письма являются тексты Джона Эшбери и Дени Роша. Интернациональный верлибр, созданный по принципу интранзитивного письма, можно уподобить международному признанию вакцин, обусловленных необходимостью открытости обмена информацией на мировом уровне. Совершенно не важна техника, которая при этом используется, не первостепенны ни смысл, ни сюжет: читатель будет равно интересоваться прогулкой по городу, описанием светского общества, музыкальной фразой или тем, что, может быть, и невозможно пересказать, не разрушив. Текст, произведенный с определенной степенью накала на полюсе «Автор», включает в себя техники захвата внимания, которые мы ощущаем, «мгновенно проваливаясь в текст». Текст оказывает трансформирующее воздействие на того, кто проводит с ним время чтения. Важно лишь, какой силы ток пропущен через создавшего текст, и есть ли у читателя способность «разархивировать» переданный опыт.

Читатель интранзитивного письма получает метафизический бустер, устойчивость к травмам и ограничениям, неизбежным при любом общественном строе. Но, возможно, и сам становится носителем и потенциальным производителем интранзитивного письма.

ЛИТЕРАТУРА

Барт 2002 — *Барт Р.* Ролан Барт о Ролане Барте / сост., пер. с фр., послесл. С. Зенкина. М.: Ad Marginem; Сталкер, 2002. 288 с.

Барт 2019 — *Барт Р.* Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Академический проект, 2019. 430 с.

Бине 2020 — *Бине Л.* Седьмая функция языка. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2020. 536 с.

Косиков 2000 — *Косиков Г.К.* «Структура» и/или «текст» (Стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / сост., пер. с фр., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 3–48.

Подорога 2019 — *Подорога В.* Текст против Произведения. Ролан Барт — читатель // Новое литературное обозрение. 2019. № 5 (159). С. 38–51.

Пробштейн 2017 — *Пробштейн Я.* Вступление [к «Стихам» Джона Эшбери] // Иностранная литература. 2017. № 7. С. 196–200.

Рош 2011 — Рош Д. Предисловие к книге «Поэзия неприемлема» // База. Передовое искусство нашего времени. 2011. № 2: Сборник литературы и теории журнала «Тель Кель». С. 361–362.

Сальгас 2011 — Сальгас Ж.П. «Тель Кель» «как таковой» (1960–1982) // База. № 2. С. 12–31.

REFERENCES

Ashbery 2001a — Ashbery, John. “Entretien avec John Ashbery.” By Olivier Brossard. *L’oeil de boeuf*, no. 22 (December 2001): 7–29.

Ashbery 2001b — Ashbery, John. “Le Nouvel Esprit.” *L’oeil de boeuf*, no. 22 (December 2001): 63–69.

Ashbery, Creely 1965 — Ashbery, John, and Robert Creely. “Poèmes.” *Tel Quel*, no. 20 (Winter 1965): 78–84.

Ashbery 1966 — Ashbery, John. “Poèmes français.” *Tel Quel*, no. 27 (Autumn 1966): 14–24.

Probshtein 2017 — Probshtein, Ian. Introduction to “Stikhi” [“Poems”] by John Ashbury. *Inostrannaia literature*, no. 7 (2017): 196–200.

Barthes 2002 — Barthes, Roland. *Œuvres complètes: Livres, textes, entretiens*. Vol. 3, 1968–1971. Paris: Seuil, 2002.

Barthes 2002 — Barthes, Roland. *Rolan Bart o Rolane Barte* [Roland Barthes on Roland Barthes]. Translated and edited by Sergei Zenkin. Moscow: Ad Marginem Publ.; Stalker Publ., 2002. (In Russ.)

Barthes 2019 — Barthes, Roland. *Sistema Mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [A System of Fashion: Articles on Semiotics of Culture]. Moscow: Akademicheskii proekt Publ., 2019. (In Russ.)

Binet 2015 — Binet, Laurent. *La septième fonction du langage*. Paris: Grasset et Fasquelle, 2015.

Binet 2020 — Binet, Laurent. *Sed'maia funktsiia iazyka* [The Seventh Function of Language]. St. Petersburg: Ivan Limbakh Publ., 2020. (In Russ.)

Bleikasten 1993 — Bleikasten, André. “Entretien avec John Ashbery.” *La Quinzaine littéraire*, no. 518 (February 1993): 16–28.

Jouet 2022 — Jouet, Jacques. “Tel Quel, revue.” In *Encyclopædia Universalis* (online). Encyclopædia Universalis France, 2022. Accessed March 13, 2022. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/tel-quel-revue/>.

Kosikov 2000 — Kosikov, G.K. “‘Struktura’ i/ili ‘tekst’ (Strategii sovremennoi semiotiki)” [“Structure’ or ‘Text’ (Strategies of Contemporary Semiotics)”. In *Frantsuzskaia semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French Semiotics: from Structuralism to Poststructuralism], edited by G.K. Kosikov. Moscow: Progress Publ., 2000: 3–48. (In Russ.)

Lang 2020 — Lang, Abigail. *La conversation transatlantique: Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968*. Paris: Les presses du réel, 2020.

Maulpoix 1999 — Maulpoix, Jean-Michel. “1960: Figurer.” In *La poésie française depuis 1950*. La page personnelle de Jean-Michel Maulpoix. 1999. <https://www.maulpoix.net/Figurer1960.html>.

Murat 2008 — Murat, Michel. *Le Vers libre*. Paris: Honoré Champion, 2008.

Perloff 2013 — Perloff, Marjorie. “La Grande Permission: John Ashbery in the 21st Century.” *The Journal of Poetry & Poetics* 1, no. 2 (2013): 13–29.

Pleynet 1964 — Pleynet, Marceline. “L’image du sens.” *Tel Quel*, no. 18 (Summer 1964): 71–76.

Podoroga 2019 — Podoroga, Valerii. “Tekst protiv Proizvedeniia. Roland Barthes — chitatel” [“Text Against Oeuvre. Roland Barthes — a Reader”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 5 (2019): 38–51. (In Russ.)

Roche 1992–1993 — Roche, Denis. “‘Nulle part, absolument nulle part’: Entretien de Denis Roche avec Yves di Manno et Jacques Sivan.” *Java*, no. 9 (Winter 1992–1993): 17–35.

Roche 2011 — Roche, Denis. “Predislovie k knige ‘Poeziia nepriemlema’” [“Introduction to *Poetry Is Unacceptable*]. *Baza. Peredovoe iskusstvo nashego vremeni*, no. 2: *Sbornik literatury i teorii zhurnala “Tel’ Kel”* (2011): 361–362.

Roubaud 2000 — Roubaud, Jacques. *La Vieillesse d’Alexandre: Essai sur quelques états du vers français récent*. Paris: Ivrea, 2000.

Sabatier 1988 — Sabatier, Robert. *La poésie du vingtième siècle*. Vol. 3, *Métamorphoses et Modernité*. Paris: Albin Michel, 1988.

Salgas 2011 — Salgas, Jean-Pierre. “‘Tel’ Kel” kak takovoi (1960–1982)” [“Tel Kel as such”]. *Baza. Peredovoe iskusstvo nashego vremeni*, no. 2 (2011): 12–31.

Viviant 1995 — Viviant, Arnaud. “‘La poésie et inadmissible’: Lot de Roche.” *Libération*. January 19, 1995. http://next.liberation.fr/livres/1995/01/19/la-poesie-est-inadmissible-lot-de-roche_119376.

© 2022, Е.М. Белавина

Дата поступления в редакцию: 22.01.2022

Дата одобрения рецензентами: 25.03.2022

Дата публикации: 25.05.2022

© 2022, Ekaterina M. Belavina

Received: 22 Jan. 2022

Approved after reviewing: 25 Mar. 2022

Date of publication: 25 May 2022



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-158-174>

<https://elibrary.ru/TWWZKK>

УДК 82-1

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

Татьяна ВЕНЕДИКТОВА

К ПРИРОДЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО РАДИКАЛИЗМА: АЛЕКСАНДР БЛОК И УОЛЛЕС СТИВЕНС

Аннотация: На примере произведений А. Блока (1880–1921) и У. Стивенса (1879–1955) рубежа 1910–1920-х гг. («Двенадцать», «Снежный человек» и др.) исследуется природа эстетического радикализма как характерного свойства модернистской культуры. Поэтическое воображение, по словам Стивенса, всегда располагается «у края эпохи» — конца одной и начала другой: поэзия обращается к читателю из разрыва между тем, чего уже нет, и тем, чего еще нет. Оба поэта испытывают влечение к радикальным идеологиям своего времени, их способности рождать и распространять героический миф. Героическое визионерство предполагает позу «воинственного противостояния» (Р.У. Эмерсон), которое подразумевает и стимул воображению, и его редукцию. Образ современной героики в поэзии Блока и Стивенса, ассоциируется метафорически с парадоксальным — возбуждающим и мертвящим — воздействием холода. Рискованный прорыв к «абсолютной» реальности мыслится как результат абстрагирования от привычных контекстов и проявлений субъективности: у Блока он ассоциируется с чуткостью к музыке бытия, заглушаемой шумами времени, у Стивенса — с пронзительным видением «вещей как они есть». Доверие к возможности такого прорыва при осознании его невозможности — характерный парадокс модернистской культуры. Он становится наглядным при сравнении далеких друг от друга вариантов поэтического творчества.

Ключевые слова: Александр Блок, Уоллес Стивенс, модернизм, радикализм, метафора, эстетика и политика.

Информация о авторе: Татьяна Дмитриевна Венедиктова, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой общей теории словесности (теории дискурса и коммуникации), филологический факультет, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1003-4338>. E-mail: tvenediktova@mail.ru.

Для цитирования: Венедиктова Т.Д. К природе эстетического радикализма: Александр Блок и Уоллес Стивенс // Литература двух Америк. 2022. № 12. С. 158–174. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-158-174>.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-158-174>

<https://elibrary.ru/TWWZKK>

UDC 82-1



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

Tatiana VENEDIKTOVA

UNDERSTANDING AESTHETIC RADICALISM: ALEXANDER BLOK AND WALLACE STEVENS

Abstract: Aesthetic radicalism characteristic of the modernist literary culture is explored in the work of Alexander Blok (1880–1921) and Wallace Stevens (1879–1955). Poetic imagination, Stevens wrote, is “always at the end of the era” — the two poets shared a sense of writing from a hiatus between no longer and not yet. Both were fascinated, however distantly, by radical ideologies of their time, particularly the power to produce and propagate heroic myth. Heroic visionaries are defined by the “warlike attitude” (R.W. Emerson), the oppositional stance that causes an enhancement and a reduction of imagination. The image of modern heroics in Blok’s and Stevens’ poetry is associated metaphorically with the energizing and deadening effect of the cold. In such poems as “The Twelve,” “The Snow man” and other the breakthrough to “absolute” reality is imagined as a result of the violent self-abstraction from all settled contexts and all subjective values. It is fraught with risk and associated, by Blok, with the ability to hear the music of being through the noises of the time or, by Stevens, with the directness of seeing “things as they are.” Trust in the possibility of such a breakthrough, accompanied by the understanding of its utter impossibility is a characteristic paradox of the culture of modernism. It is most vividly observed as we compare the creative strategies of the two poets, however distant they are culturally.

Keywords: Alexander Blok, Wallace Stevens, modernism, radicalism, metaphor, aesthetics and politics.

Information about the author: Tatiana D. Venediktova, Doctor Hab. in Philology, Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1003-4338>. E-mail: tvenediktova@mail.ru.

For citation: Venediktova, Tatiana. “Understanding Aesthetic Radicalism: Alexander Blok and Wallace Stevens.” *Literature of the Americas*, no. 12 (2022): 158–174. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-158-174>.

Реальный мир, увиденный человеком, наделенным воображением, легко может показаться похожим на воображаемую конструкцию.

*У. Стивенс*¹

Главное отличие революционной жизни от обычной, — заметил Виктор Шкловский, ссылаясь на Б. Эйхенбаума, — то, что «теперь все ощущается» [Шкловский 2002: 260]. Ощущения вещей, проживаемые в новых условиях уже не механически, резко усиливаются, из усиленных ощущений спонтанно рождаются фигуры речи, метафоры. Так вершится грозный праздник поэтического остранения, который подразумевает тягу к радикализации — разрыву привычных порядков, пересмотру базовых норм и отношений одновременно в социально-политической и в эстетической сферах. Радикализм эстетического жеста предполагает изменившееся отношение не только к форме, но и к опыту ее восприятия, — об этом напоминает Жак Рансьер, разъясняя, что литература политична именно и прежде всего как звено между системой значений, передаваемых в речи, и системой видимого, слышимого, чувствуемого; художники становятся политиками в той мере, в какой стихийно или полуосознанно реализуют в своем искусстве новые стратегии перераспределения чувственного [Рансьер 2007]. Пафос радикального эксперимента, осуществляемого именем творческой свободы, может (или не может не?) вступать в противоречие с радикализмом политического поведения, поскольку силовое противостояние предполагает использование принуждения, ущемление свободы. Поэтому вопрос о совместимости политического радикализма с эстетическим — один из ключевых, из самых «больных» и скользких в модернизме. Он поднимался множество раз, применительно к отдельным авторам, и общего на всех решения, конечно, не имеет. В данном случае он ставится в режиме транскультурного сравнения.

Александр Блок (1880–1921) и Уоллес Стивенс (1879–1955) — почти ровесники. Первый остался жить в литературной истории как главный русский символист, второй — как главный американский, притом, что четкого символистского канона в англо-американской культуре не сложилось, да и Блок скорее искал пути за пределы «-изма», с которым теснее всего ассоциировался. Оба поэта исследовали приро-

¹ “The Real World seen by an imaginative man may very well seem like an imaginative construction” [Stevens 1996: 289].

ду воображения как сугубо человеческой способности упорядочивать хаос, одушевлять инертность материи, осмысливать мир эстетически. Оба жили и писали в пору острых политических катаклизмов — революций, войн, кризисов, и преданность обоих поэтическим гармониям сочеталась с острым любопытством к социальной реальности, одновременно вовлекающей в себя и отторгающей индивида. В столкновении-контакте этих крайностей и удержании нелегкого баланса между ними оба поэта видели смысл творчества — и если одного называли трагическим тенором эпохи, другого, по аналогии и отчасти контрасту, можно назвать ее же философическим баритоном. Момент, интересующий нас в данном случае и дающий повод к сравнению, приходится на рубеж второго и третьего десятилетий XX в. В это время обоим поэтам под сорок, но Блок уже признан и прославлен, а Стивенс еще никому не известен, печатается в небольших авангардистских журналах (его первый поэтический сборник выйдет в 1923 г.). У Блока впереди — драматическая, скоростижная гибель: по сути, он сгорел, оказавшись заложником холода, голода, бессилия, невозможности абстрагироваться от фактов новой жизни (разгула революционной стихии, нарастающего авторитаризма революционной власти) и невозможности сжиться с ними. Стивенсу, напротив, предстоит довольно гладкая «карьер» академического поэта-метафизика, подкрепляемая литературными премиями и почетными степенями, в то время как в жизни он выступает в совершенно непоэтической роли прилежного и преуспевающего президента страховой компании. Более контрастные траектории судьбы и творчества трудно даже придумать — не удивительно, наверное, что этих поэтов ни разу не сравнивали, даже и при наличии как будто бы очевидных оснований для сравнения, обозначенных выше.

Виктор Шкловский вспоминал, как зимней ночью в 1918 г. они с Блоком бродили по петроградским улицам, беседовали и как, прощаясь, Блок вдруг сказал: «А Вы все понимаете». Что именно так хорошо «понимал» его собеседник, поэт не уточнил, а Шкловский забыл содержание длинного разговора. Очевидно, впрочем, что Блок как раз в те дни в понимающем собеседнике особенно остро нуждался: поэма «Двенадцать», которую сам он переживал как вспышку гения, осталась не воспринятой по-настоящему ни теми, кто ее осуждал, ни теми, кто превозносил. Со стороны поэта в целом аполитичного² это

² «Никогда я не стану ни революционером, ни “строителем жизни”, и не потому, чтобы не видел в том или другом смысле, а просто, по природе, качеству и теме душевных переживаний», — писал Блок отцу еще в 1905 г. [Блок 1963: 144].

был жест неожиданный, однако и не случайный, а непосредственно реализующий воззвание к политическому действию, им же озвученное незадолго перед тем в статье «Интеллигенция и революция». Политическая миссия поэта, — настаивал Блок, предполагает совсем не то, чем озабочены «регулярные» политики, — не озабоченность «тактикой», «моментом», не принятие той или другой стороны в социальном конфликте, а решимость предъявлять безмерные требования к жизни: все или ничего. Для этого важно прежде всего перенастроить слух, точнее, его «расстроить», сделав «нетактичным» и «бестактным», к тому же побудив своего адресата. Только ценой рискованного раскрепощения способности восприятия возможно уловить в воздухе не только мелодии, рутинно исполняемые ансамблем современной культуры, но рев и звон мирового оркестра, в которых рождается как возможность «великая музыка будущего». Эта музыка не может отвечать критериям воспитанного («буржуазного») вкуса — скорее она смутит его и шокирует. «Буржуазное» воображение живет представлениями о порядке и форме, которые уже сложились, «нахрюканы» в семье, школе и на службе. Блок обращается к тем, кто пил «из источников не только загаженных, но также — из источников прозрачных и головокружительно бездонных, куда взглянуть опасно и где вода поет неслыханные для непосвященных песни» [Блок 1982: 237]. Бездомность, бессемейность, бесчинность, нищета, маргинальность интеллектуала и художника — залог свободы от социальной конформности и способности к полноценно творческому выбору, который в глазах «буржуа» откровенно опасен.

Перед нами слишком уже знакомая дилемма: со времен романтизма европейский художник чувствовал себя счастливо-несчастливым заложником радикального эстетического импульса. Воображение напрягает силы, прорываясь к некоему «первоначальному» слою взаимодействия с миром, который лежит глубже общепринятых, «филистерских» конвенций, глубже логических схем, правил и законов, выводимых осторожным разумом, глубже игры индивидуальной фантазии. Прямой контакт с «реальностью» осознается как трудно достижимый, если вообще возможный, но тем более желанный подвиг воображения — его прорыв к нулевой точке, род самоотречения. О чем-то подобном думают и молодые современники Блока — Р. Якобсон, Б. Эйхенбаум и тот же В. Шкловский, — когда ищут в теории и на практике новое понимание художественной формы путем возврата к антропологической предпосылке искусства — способности

человека создавать подобия на основе непосредственных опытов восприятия. В искусстве, понятом «как прием», образ важен не как стабильная и целостная единица, — настаивает Шкловский, — это именно действие. Действие по возможности радикальной деавтоматизации осуществляется за счет разрыва привычных порядков восприятия и влечет за собой усиление ощущений, которое и возвращает человеку полноценность переживания жизни. Критерий эстетичности заключен, таким образом, не в утвердившихся нормах традиции, а в живом переживании отношения с миром при одновременном абстрагировании от мира. В этой логике нетрудно угадать преемственность романтической традиции, восходящей (и самими же романтиками возводимой) к Канту. «Искусство, настоящие приемы которого нам вряд ли когда-либо удастся угадать у природы и раскрыть» [Кант 1964: 223], прячется в душе человека, полагал Кант. Этот базовый внутренний опыт одновременно эстетичен и социален: именно всеобщая сообщаемость чувства, не опосредованная и не опосредуемая умозрительными понятиями, условностями культуры, выступает подлинной основой общности, общения людей. Апелляция к *sensus communis aestheticus* — то, чем искусство живет и чем оно меняется, обновляется, в том числе «революционным» образом.

Текст поэмы «Двенадцать» пронизывает простейшее чувственное переживание: «Холодно, товарищи, холодно». Ощущение холода прекрасно «знает» любой живой организм (на само слово «холодно» мы реагируем, съезживаясь, на уровне зеркальных нейронов), но описать его, дать дефиницию — крайне трудно. Очевидно, что мы имеем дело с тем, что когнитивисты называют «телесно-образной схемой», т. е. чем-то ощутительным, но сопротивляющимся рационализации³. Разработка этих базовых единиц опыта посредством метафорических проекций составляет основу познавательного процесса, в котором первую скрипку играет воображение, активно посредничающее между чувственно-телесным и духовным. У Блока простой «метеорологический» факт — зима 1918 г. выдалась холодной и вьюжной, — входя в состав художественной структуры поэмы, превращается в сквозную мегаметафору, которая активно резонирует, действует, порождая все новые смысловые сцепления.

³ Другими примерами схем могут служить, например, состояния равновесия, слияния, контакта или раскола. См.: [Johnson 1987].

Холод, как мы хорошо знаем, оказывает на наше тело воздействие стрессовое, одновременно мобилизующее и мертвящее. Подверженность холоду ассоциируется с онемением чувств, замиранием жизни, чувственно-эмоциональных реакций, чему в поэме соответствует странное отсутствие ожидаемого — у Блока! — лирического опосредования. Картинки жизни увидены как бы «бесчувственным», безразличным, ничьим взглядом, — обрывки подслушанных речений мало чем отличаются от выстрелов, а выстрелы воспроизводимы буквально, т. е. звукоподражательно: «тра-та-та» или «трах-тарарах-тах-тах-тах-тах». Об *отсутствии* эмоций то и дело напоминают их мелькающие, остаточные тени — тень страха, тень жалости или тень любовного чувства к соблазнительной Катьке, походя расстрелянной и оставленной лежать падалью на снегу. В опустошенном мире господствует необоримая сила ветра, переживаемая тотально — визуально, аудиально, осязательно, кинестетически («на ногах не стоит человек»). Такое же впечатление безличной силы производит поступь дозорного караула, — шаг, не убыстряемый и не остановимый, «державный» в самом прямом, буквальном смысле, который имеет глагол «держать» — создавать силовое препятствие стихийному движению (держать шаг, держать контроль, держать ритм). Образ Христа, возникающий в финале, остро неуместен, трансцендентен по отношению к уличному хаосу, но и неотделим от него, поскольку далек от чинной торжественности «золотого иконостаса», притом слышим (благодаря ощутимой аллитерации) и зрим (за счет выпуклой образности, включая трогательно-нелепый «венчик из роз»). Это — напоминание о гармонии, о потенции гармонии, живущей «невредимо» внутри оглушительного шума времени.

Поэма «Двенадцать» политична не в смысле занятия позиции за большевиков или против⁴, а в смысле куда более радикальном: в ней проблематизируется способность индивида или сообщества отнестись творчески к себе, готовность к рискованному, максималистскому внутреннему действию («переделать все», «все или ничего»), не гарантированному в успехе, руководимому не рациональным резонансом, а безупрочной надеждой, художническим инстинктом.

К подобной же ситуации, но на другой лад отсылает стихотворение Стивенса «Снежный человек», написанное приблизительно

⁴ «...те, кто видит в "Двенадцати" политические стихи, или очень слепы к искусству, или сидят в политической грязи, или одержимы большой злобой — будь они враги или друзья моей поэмы» [Блок без глянца 2008: 358].

в то же время, что и поэма Блока (впервые оно опубликовано в октябрьском за 1921 г. журнале *Poetry* и несколько позже, в 1923-м, вошло в сборник «Фисгармония»).

The Snow man

One must have a mind of winter
To regard the frost and the boughs
Of the pine-trees crusted with snow;

And have been cold a long time
To behold the junipers shagged with ice,
The spruces rough in the distant glitter
Of the January sun; and not to think
Of any misery in the sound of the wind,
In the sound of a few leaves,

Which is the sound of the land
Full of the same wind
That is blowing in the same bare place

For the listener, who listens in the snow,
And, nothing himself, beholds
Nothing that is not there and the nothing that is⁵

[Stevens 1954: 9].

⁵ **Снежный человек**

Нужен зимний, остывший ум,
Чтоб смотреть на иней и снег,
Облепивший ветки сосны.

Нужно сильно заохолдеть,
Чтобы разглядеть можжевельник
В гроздьях льда — и ельник вдали

Под январским солнцем, забыть
О печальном шуме вершин
И о трепете редкой листвы,

Шепчущей нам о стране,
Где вот так же ветер гудит
И вершины шумят,

Холод у Стивенса являет себя не снежным вихрем, а сияющей белизной послевьюжного ландшафта. Стихотворение составляет всего одна фраза — сложноподчиненное предложение, основная часть которого выражает необходимость некоего действия и состояния (“One must have a mind of winter ...and have been cold a long time”). Почему неопределенный субъект (one), с которым приглашен идентифицировать себя читатель, *должен* (must) подвергнуть себя холоду, притом в состоянии этом дойти до крайности, выстудив, выморозив все свое существо? Потому, что лишь при этом условии возможно обнуление привычки и преобразование способности восприятия. На смысл-цель такого преобразования указывает цепочка из трех глаголов в инфинитиве: to regard... to behold... and not to think. Глаголы-синонимы to regard, to behold отсылают к общей способности зрительного восприятия. Но в данном случае речь идет о зрении-видении особом, труднодостижимом: очищенном от оттенков, примесей и предрассудков, которые нам дороги, поскольку привычны. Примысливать печаль (misery) к шуму-свисту зимнего ветра — один из тех прекрасных автоматизмов, которыми нас одаряет культура, которые мы чтим, бережем и копим, ассоциируя с собственной субъектностью. Возможно ли вообще соприкоснуться с «вещами как таковыми» (“things as they are”), — например, услышать шум ветра без сопряженных с ним образно-смысловых сцеплений? В следующих пяти строках стихотворения мы именно его и слышим — как чистое звукоподражание (повтор звуков s-f-l), свист, разносящийся в пустом пространстве (“the sound of the wind blowing in the same bare place”)... Еще важнее то, что это «оголенное» звучание адресовано *кому-то*, слушающему среди снега, который сам состоит из снега и которым читатель в воображении призван стать.

Последняя строка стихотворения *отрицает* способность видеть что-либо, помимо и сверх того, что просто и непосредственно зримо (результат двойного отрицания: снеговик не видит ничего, чего там нет: “beholds nothing that is not there”). Но *самым* последним своим словом та же строка *утверждает* все же некую минимальную возможность увидеть невидимое⁶. Воображение пытается осуществить

И кто-то, осыпанный снегом,
Глядит, не зная, кто он,
В ничто, которого нет, и то, которое есть. (Перевод Г. Кружкова)

⁶ Возможность — или тень возможности — обозначается исключительно за счет языкового насилия (потому что, конечно же, нельзя соединять определенный артикль с неопределенным местоимением nothing — “and the nothing that is”).

то ли подвиг, то ли кунштюк: представить собственное небытие, выпрыгнув из обжитого и привычного. Глагол *is* стоит у Стивенса в той же ударной, финальной позиции, что имя Иисуса Христа у Блока, и так же ассоциируется с беззащитностью, ничем-не-гарантированностью нового начала. Стивенса интригует возможность и даже необходимость встречи с миром, не обеспеченная ничем, кроме творческой потенции: «За последним “нет” приходит “да”, // И мир висит на этом волоске...»⁷. Жест, характерный для обоих поэтов и в целом для осознающего себя модерна, предполагает радикальное перераспределение чувствуемого и за счет этого — проблематизацию границ между искусством и не-искусством, гедонизмом и аскетизмом⁸, а также границ между искусством и политикой. Искусство, по Стивенсу, всегда пребывает в опасности (которая в каких-то ситуациях становится смертельной), но и всякий раз спасается за счет вновь находимого решения конфликта.

Любопытно, что и в дальнейшем творчестве Стивенса тема героического радикализма выступает в прочной сцепке с метафорикой холода. Например, в стихотворении «Рассмотрение героя в военные времена» (“Examination of a Hero in a Time of War”) героичность ассоциируется с аскезой зимы, противоположностью пышной, уже слегка поднадоевшей чувственности летнего воображения: “Force is my lot... // And cold, my element...” И далее там же:

... make him of winter’s
Iciest core, a north star, central
In our oblivion of summer’s
Imagination... [Stevens 1954: 275].

«В экстраординарных обстоятельствах воображение уступает место сознанию» [Stevens 1989: 165], — гласит одна из поэтических максим Стивенса. Сознание в соединении с силой воли рождает идеалиста-доктринера — и продолжение художника, и его же противоположность. Будучи далек от политики, Стивенс питал, тем

⁷ «Прилично одетый мужчина с бородой» (перевод Г. Кружкова). В оригинале: “After the final no there comes a yes // And on that yes the future world depends (“The Well Dressed Man With a Beard”).

⁸ Гедонизм «грозит убить язык, рассеяв смысл слов на множество ассоциаций», — аскетизм «грозит убить язык, лишив слова всех ассоциаций» [Стивенс 2017: 189].

не менее, интерес к политическому радикализму⁹, который стойко ассоциировал с романтизмом, его внутренне противоречивыми посылками. Поэт не раз обращался и к теме русской революции, в том числе на уже изрядной, в два с лишним десятилетия, временной дистанции. Так, в июне 1944 г. внимание Стивенса привлекает статья Виктора Сержа (В.Л. Кибальчича) «Революция в тупике», опубликованная в леворадикальном журнале Дуайта Макдональда «Политика» (*Politics*). След чтения — прямая цитата из Сержа, открывающая четырнадцатую строфу поэмы *Esthétique du Mal* (задуманной и написанной как отзвук уже на другой мировой катаклизм — Второй мировой войны)¹⁰:

Victor Serge said, "I followed his argument
 With the blank uneasiness which one must feel
 In the presence of a logical lunatic."¹¹
 He said it of Konstantinov. Revolution
 Is the affair of logical lunatics.
 The politics of emotion must appear
 To be an intellectual structure. The cause
 Creates a logic not to be distinguished
 From lunacy... One wants to be able to walk
 By the lake at Geneva and consider logic
 To think of the logicians in their graves
 And of the worlds of logic in their great tombs.
 Lakes are more reasonable than oceans. Hence,

⁹ Усилия вписать взгляды поэта в современный ему лево-правый политический спектр предпринимались не раз и все так или иначе кончались фиаско, констатацией их капризной невнятности. См., например: [Brogan 2003; Filreis 1994; Longenbach 1991].

¹⁰ Первая публикация поэмы — *The Kenyon Review* 6, no. 4 (Autumn 1944): 489–503; отдельное издание — Wallace Stevens, *Esthétique du Mal* (Cummington, MA: Cummington Press, 1945).

¹¹ "I followed his argument with the blank uneasiness which one might feel in the presence of a logical lunatic. And I saw that he had the inspired look of a madman. But in what he said there was the germ of a basic idea, and it was not the idea of a madman: 'We did not fight the revolution for this'" (Victor Serge, "Revolution at Dead-End (1926–1928)," trans. Ethel Libson, *Politics* 1, no. 5 (June 1944): 147–151). Впоследствии В. Серж использовал эту статью, включив ее в свои мемуары «Воспоминания революционера», которые были изданы уже после смерти автора. Мемуары Сержа впервые были опубликованы по-английски в 1963 г.: [Serge 1963]; в 2012-м вышло расширенное издание [Serge 2012].

A promenade amid the grandeurs of the mind,
By a lake, with clouds like lights, among great tombs,
Gives one a blank uneasiness, as if
One might meet Konstantinov, who would interrupt
With his lunacy. He would not be aware of the lake.
He would be the lunatic of one idea
In a world of ideas, who would have all the people
Live, work, suffer, and die in that idea
In a world of ideas. He would not be aware of the clouds,
Lighting the martyrs of logic with white fire.
His extreme of logic would be illogical

[Stevens 1954: 324–325].

И здесь мы имеем дело с историческим фактом-свидетельством, который начинает функционировать в качестве метафоры в структуре поэмы. Русский европеец Кибальнич-Серж приехал в революционную Россию в феврале 1919 г., ужаснулся «на смерть замороженному миру» [Weissman 2001: 13], одновременно впечатлившись мощью политической воли, направляющей народ к счастью и справедливости «железной рукой», реорганизующей мир на идейной, рациональной основе. Следующие полтора десятилетия этот русский европеец оставался наблюдателем изнутри российской реальности. Что же привлекло в этой фигуре Стивенса? Кажется, — внутренний парадоксализм позиции, в чем-то созвучный и самому поэту, а именно: усилия сохранить доверие к возможности, которая осознается неосуществимой.

Цитата, «вплетаемая» в поэму, — характеристика, которую Серж дает чекисту Константинову¹², отмечая в нем «бесконечную ясность ума, инквизиторский гений, полное благоразумие» [Серж 2001: 248] в сочетании с маниакальной одержимостью, граничащей с безумием

¹² Владимир Константинович Константинов (1891–1940) родился в Гатчине, в рабочей семье. Получил начальное образование. Член ВКП(б) с 1917 г. Участвовал в Гражданской войне. В 1918–1921 гг. работал вместе с Н.И. Ежовым. После войны окончил два курса рабфака Казанского университета (1924), курсы при Военной академии им. М. Фрунзе (1929–1931). В 1920–1930-х занимал ответственные должности политсовета в войсках Приволжского и Ленинградского военных округов. С 1937 г. стал ответственным секретарем партийной комиссии Политуправления РККА. В 1938 г. возобновил знакомство с Н.И. Ежовым. Был арестован 17 апреля 1939 г. по показаниям Ежова. Расстрелян 22 января 1940 г. по обвинению в участии в антисоветской троцкистской организации. Посмертно реабилитирован.

и садизмом. В воображении Стивенса фигура Константинова явно соединяется с фигурой Ленина — по-видимому, отсюда ассоциация с Женевским озером¹³. Кроме Ленина, по его берегам гуляли Вордсворт и Кольридж, Байрон и Шелли — не к этим ли исполненным революционного духа идеалистам относится странноватое определение «упокоенные в могилах логики» (“logicians in their graves”)? Романтик, герой современного духа в трактовке Стивенса имеет несколько ипостасей, — в самой проблематичной из них он воплощает преданность абстракции, интеллектуализм, готовый впасть в противоположную крайность безумия (lunacy). Озерный масштаб сам по себе исключает стихийность «океанического» чувства (“Lakes are more reasonable than oceans”), но дело, по-настоящему, не в масштабе, а в способе распределения внимания. «Комплекс Константинова», если не в глазах Сержа, то в глазах Стивенса, предполагает отсутствие подвижных, чувственно-спонтанных реакций на окружающее — на само озеро и лебедей, облака, иные конкретные детали ландшафта. Следующая, 15-я строфа поэмы *Esthétique du Mal* начинается с максимы, звучащей как приговор такого рода бесчувственному логицизму, — максима эта нередко отождествляется с кредо самого Стивенса: “The greatest poverty is not to live. // In a physical world.” Впрочем, и в этой по видимости категоричной формулировке нет однозначности и окончательности. Идеал творчества определяется Стивенсом — в частности, в поэме «К определению Высшей Выдумки» (*Notes toward a Supreme Fiction*, 1942), писавшейся тогда же, в 1940-х гг., — через три свойства, взаимоисключающие, но и подразумевающие друг в друга: отвлеченность, изменчивость и способность дарить чувственное удовольствие (“It must be abstract... It must change... It must give pleasure”).

В русском переводе слова Виктора Сержа, цитируемые в первых двух строках стивенсовской строфы, передаются так: «Я слезу за его [Константинова] речами с легкой тревогой, которую испытывают перед душевнобольными резонерами» [Серж 2001: 248]. Суждение

¹³ В стихотворении У. Стивенса «Описание без места» (“Description without Place”, 1945) Ленин на берегу озера пытается кормить лебедей, но ум его занят другим: в нем маршируют «легионы апокалипсиса» (“apocalyptic legions”). Любопытно, что это очень музыкальное стихотворение, темное, полное сугубо частных аллюзий, Стивенс выбрал в 1946 г. для прочтения на актовой церемонии в Гарварде. Была ли у этого публичного жеста политическая задача? Об этом можно только догадываться.

в контексте неоднозначно, поскольку следом идет фраза: «Вижу лицо вдохновенного безумца. Но над всем, что он говорит, господствует чувство отнюдь не безумное: “Мы делали революцию не для того, чтобы прийти к этому”» [Серж 2001: 248]. Повествователь здесь явно разделяет с Константиновым отчаянное ощущение несоответствия результатов революционного усилия мечте, вдохновлявшей его изначально. Серж в своих воспоминаниях как раз и исследует парадоксальный процесс, в результате которого освободительный импульс оказывается в плену у инерции деспотизма, ум — в плену безумия. Он констатирует, в частности: «Вполне естественно, что в борьбе перенимаются приемы противника; так русская революция вопреки себе самой сохранила некоторые губительные традиции деспотизма, который поборола... Констатация этих явлений разрывала мне сердце, но при всем том я считаю, что отчаянная сила нескольких человек может порвать с удушающими традициями, воспротивиться губительной заразе. Это тяжело, сложно, но это должно быть так» [Серж 2001: 427–428]. Радикальный политик предписывает себе стремление к свободе через обновление — как некий категорический императив, притом, что сознает «естественность» («вполне естественно, что...») и в этом смысле неизбежность воспроизводства привычной несвободы.

Критик Д.Л. Макдональд полагает, что между процитированным выше пассажем из воспоминаний Сержа (в английском переводе П. Седжвика 1963 г.¹⁴) и финалом 3-й песни поэмы Стивенса «К определению Высшей Выдумки» (см. ниже) есть почти буквальное совпадение — хотя Стивенс не мог прочесть именно эту фразу, поскольку она содержалась в части мемуаров Сержа, еще не опубликованной на момент написания поэмы [Macdonald 1986: 178]. На наш взгляд, случайность совпадения делает его лишь более выразительным. Стивенс-поэт тоже проблематизирует сходство-и-противоположность между властным знанием, которое утверждает порядки (*imposes order*) и «естественно» (“*as the fox and the snake do*”)

¹⁴ “I was heartbroken by it all, because it is my firm belief that the tenacity and will-power of some men can, despite all odds, break with the traditions that suffocate, and withstand the contagions that bring death. It is painful, it is difficult, but it must be possible” [Serge 1963: 349]. Использование одной и той же грамматической конструкции по-английски куда более очевидно, чем в русском переводе текста Сержа.

руководствуется ими, с одной стороны, — и воображением, которое спонтанно, «играючи» открывает новые порядки-формы, с другой:

He imposes orders as he thinks of them,
 As the fox and the snake do. It is a brave affair...
 But to impose is not
 To discover. To discover an order as of
 A season, to discover summer and know it,
 To discover winter and know it well, to find,
 Not to impose, not to have reasoned at all,
 Out of nothing to have come on major weather,
 It is possible, possible, possible.
 It must
 Be possible [Stevens 1954: 403–404].

Экспериментально-поисковая, «музыкальная» работа-игра воображения осуществляется безопорно (out of nothing), апеллирует к чувственности и избегает закрепления в понятиях (not to have reasoned at all). Способна ли она открыть (discover) доступ к знанию, равно-сильному продукции интеллекта (последняя метафорически обозначается как знание сезонов и абстрактных «основ погоды» — major weather)? Поэт не то, чтобы убежден в этом, — скорее требует от себя таковой убежденности. Виктор Серж думает о политике, Уоллес Стивенс — об эстетике, но оба чают невероятной возможности в модальности долженствования: It must be possible.

Сравнительно с Блоком Стивенс имел несколько «лишних» десятилетий жизни и творчества, в течение которых мог упражняться в искусстве невозможного, исследуя возможности эстетики как политики («в высшем смысле»). В последние десятилетия жизни он определял свою позицию как особого рода «эскапизм», — предполагающий способность уравновесить натиск событийной реальности внутренним сопротивлением воображения («внутренняя ярость, защищающая нас от внешней ярости» [Стивенс 2017: 201]). Это равновесие подвижно и изменчиво: особенно сильный и долгий натиск реальности способен «положить конец одной эпохе в истории воображения и... начать другую», и, как ни болезненна такая перемена, ее нужно приветствовать, тем более, что в каком-то смысле воображение «всегда стоит на границе эпохи» [Стивенс 2017: 194]. Острым переживанием «граничности» отмечено и воображение

позднего Блока. Позиция обоих поэтов интересна как пример рефлексии романтико-модернистского парадокса — стремления найти опору в недостижимой реальности-мифе, одновременно используя энергию неукротимого, неконтролируемого потока — субъективного опыта-как-взаимодействия.

ЛИТЕРАТУРА

Блок 1963 — Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. Т. 8: Письма. 1898–1921. 171 с.

Блок 1982 — Блок А.А. Собр. соч.: в 6 т. Л.: Худож. лит., 1982. Т. 4: Очерки. Статьи. Речи. 1905–1921. 462 с.

Блок без глянца 2008 — Блок без глянца / сост. П. Фокин, С. Поляков. СПб.: Амфора, 2008. 432 с.

Кант 1964 — Кант И. Собр. соч.: в 6 т. М.: Мысль, 1964. Т. 3. 799 с.

Рансьер 2007 — Рансьер, Ж. Разделение чувственного. Эстетика и политика // Разделяя чувственное. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в СПб., 2007. С. 9–46.

Серж 2001 — Серж В. От революции к тоталитаризму. Воспоминания революционера / пер. Ю.В. Гусевой, В.А. Бабинцева. Оренбург: Оренбургская книга, 2001. 687 с.

Стивенс 2017 — Стивенс У. Фисгармония. М.: Наука, 2017. 396 с.

Шкловский 2002 — Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...». М.: Вагриус, 2002. 462 с.

REFERENCES

Blok 1963 — Blok, Alexandr A. *Sobraniiie sochinenii: v 8 t.* [Collected Works, in 8 vols.]. Vol. 8, *Letters, 1898–1921*. Moscow; Leningrad: Goslitizdat Publ., 1963. (In Russ.)

Blok 1982 — Blok, Alexandr A. *Sobraniiie sochinenii: v 6 t.* [Collected Works, in 6 vols.]. Leningrad: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1982. (In Russ.)

Blok bez gliantsa 2008 — *Blok bez gliantsa [Blok Unpolished]*. Compiled by P. Fokin and S. Poliakov. St. Petersburg: Amfora Publ., 2008. (In Russ.)

Brogan 2003 — Brogan, Jacqueline Vaught. *The Violence Within / The Violence Without: Wallace Stevens and the Emergence of a Revolutionary Poetics*. Athens, GA: University of Georgia Press, 2003.

Filreis 1994 — Filreis, Alan. *Modernism from Right to Left*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Johnson 1987 — Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

Kant 1964 — Kant, Immanuel. *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [Collected Works, in 6 vols.]. Vol. 3. Moscow: Mysl' Publ., 1964. (In Russ.)

Longenbach 1991 — Longenbach, James. *Wallace Stevens: The Plain Sense of Things*. New York: Oxford University Press, 1991.

Macdonald 1986 — Macdonald, David Lorne. “Wallace Stevens and Victor Serge.” *Dalhousie Review* 66, no. 1/2 (1986): 174–180.

Rancière 2007 — Rancière, Jacques. “Razdelenie chuvstvennogo. Estetika i politika” [“The Distribution of the Sensible: Politics and Aesthetics”]. In *Razdeliiaia chuvstvennoe* [The Distribution of the Sensible], 9–46. St. Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2007. (In Russ.)

Serge 2012 — Serge, Victor. *Memoirs of a Revolutionary*. Translated by Peter Sedgwick and George Paizis. New York: New York Review of Books Classics, 2012.

Serge 1963 — Serge, Victor. *Memoirs of a Revolutionary, 1901–1941*. Translated by Peter Sedgwick. London: Oxford University Press, 1963.

Serge 2001 — Serge, Victor. *Ot revoliutsii k totalitarizmu. Vospominaniia revoliutsionera* [From Revolution to Totalitarianism: Memoirs of a Revolutionary]. Translated by Yu.V. Gusev, V.A. Babintsev. Orenburg: Orenburgskaia kniga Publ., 2001. (In Russ.)

Shklovskii 2002 — Shklovskii, Victor. “Eshche nichego ne konchilos'...” [“Nothing Has Ended Yet...”]. Moscow: Vagrius Publ., 2002. (In Russ.)

Stevens 1954 — Stevens, Wallace. *The Collected Poems of Wallace Stevens*. New York: Knopf, 1954.

Stevens 2017 — Stevens, Wallace. *Fisgarmoniiia* [Harmonium]. Moscow: Nauka Publ., 2017. (In Russ.)

Stevens 1996 — Stevens, Wallace. *Letters of Wallace Stevens*. Edited by Holly Stevens. Berkeley: University of California Press, 1996.

Stevens 1989 — Stevens, Wallace. *Opus Posthumous*. Edited and revised by Milton J. Bates. New York: Knopf, 1989.

Weissman 2001 — Weissman, Susan. *Victor Serge. A Political Biography*. London: Verso, 2001.

© 2022, Т.Д. Венедиктова

Дата поступления в редакцию: 03.03.2022

Дата одобрения рецензентами: 10.04.2022

Дата публикации: 25.05.2022

© 2022, Tatiana D. Venediktova

Received: 3 Mar. 2022

Approved after reviewing: 10 Apr. 2022

Date of publication: 25 May 2022



Научная статья
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-175-197>
<https://elibrary.ru/TXVVLD>
УДК 82-1

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

Елена АПЕНКО

КОНТЕКСТ ТЕКСТА: ПАРАТЕКСТОВЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ ПОЭМ ДЖОЭЛА БАРЛО

Аннотация: Статья посвящена исследованию затекстовых структур в поэмах американского поэта эпохи Просвещения Джоэла Барло (1755–1812) «Видение Колумба» (1787) и «Колумбиада» (1807). По определению Ж. Женетта, паратекст как система вторичных текстов составляет неотъемлемую часть произведения литературы в целом и оказывает существенное воздействие на читательское восприятие. Проведенный в статье анализ заголовочных комплексов, предисловий и примечаний обеих поэм позволяет, с одной стороны, выявить используемые Барло средства и механизмы воздействия на читателя, а с другой — яснее увидеть смысловые доминанты, презентация которых и является целью коммуникации. По замыслу Дж. Барло в результате взаимодействия текста и всех элементов паратекста его поэмы должны были представить целостный рассказ об истории Америки «от Колумба до Вашингтона». В обеих системные отношения основного текста и паратекстуальных единиц решают двойную задачу: они работают на создание масштабной исторической панорамы и, одновременно, выполняют миссию внедрения в сознание читателей ряда философских и политических идей, обладающих не только важностью для формирования самосознания американской нации, но и сиомиунтнотой политической актуальностью. Вместе с тем в «Колумбиаде» паратекст становится и идейно-методическим руководством процедурой чтения текста, открыто разясняя авторские стратегии. Это позволяет утверждать, что паратекст поздней поэмы зафиксировал авторское ощущение кризиса просветительского эстетического сознания на рубеже XVIII–XIX вв. Таким образом, сопоставление паратекстуальности двух поэм, созданных с интервалом в 20 лет, демонстрирует логику исторической судьбы американской литературы эпохи Просвещения.

Ключевые слова: литература Просвещения, Джоэл Барло, «Видение Колумба», «Колумбиада», паратекст, акт интерпретации.

Информация об авторе: Елена Михайловна Апенко, кандидат филологических наук, независимый исследователь, г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9530-6835>. E-mail: eapenko@yandex.ru.

Для цитирования: Апенко Е.М. Контекст текста: паратекстовые составляющие поэм Джоэла Барло // Литература двух Америк. 2022. № 12. С. 175–197. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-175-197>.

THE POET IN LITERARY HISTORY

Literatura dvukh Amerik, no. 12 (2022)



Literature of the Americas, no. 12 (2022)

Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-175-197>

<https://elibrary.ru/TXVVLD>

UDC 82-1



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

Elena APENKO

CONTEXT OF THE TEXT: PARATEXTUALITY OF JOEL BARLOW'S POEMS

Abstract: The paper presents the analysis of attendant texts in the poems of one of the authors of the American Enlightenment epoch Joel Barlow (1755–1812) “The Vision of Columbus” (1787) and “The Columbiad” (1807). G. Genette pointed out that paratext as a system of secondary texts is the constituent part of the totality of literary work and produces its impact upon the reader. The examination of the titles, prefaces and commentaries undertaken in the paper helps to reveal means and mechanisms used by Barlow to originate the contact with the reader, and also reach the poems’ pragmatic potential. According to J. Barlow’s intention the synergy of the text and all the paratext elements was to generate a coherent narrative of American history “from Columbus to Washington.” Comprehensive unity of the poems’ texts and their peritexts address the dual goal. First, they create a large-scale historic panorama, and on the other hand strive to implant onto readers’ minds some philosophic and political ideas having both crucial importance for the national identity formation in general, but also momentary relevance. But in “The Columbiad” paratext acquires an additional dimension of ideological and methodological guidance. The author reveals his narrative strategies defining the reading procedure. The poem’s paratext explicitly records author’s awareness of the crisis of the Enlightenment aesthetic conscience at the turn of the 18th–19th centuries. So, the comparison of paratextuality of the two poems created with an interval of 20 years at some point presents the logic of fate of the Enlightenment literature in the USA.

Keywords: Enlightenment literature, Joel Barlow, “The Vision of Columbus,” “The Columbiad,” paratext, act of communication.

Information about the author: Elena M. Apenko, PhD in Philology, independent researcher, Saint-Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9530-6835>. E-mail: eapenko@yandex.ru.

For citation: Apenko, Elena. “Context of the Text: Paratextuality of Joel Barlow’s Poems.” *Literature of the Americas*, no. 12 (2022): 175–197. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-175-197>.

В 1787 г. одновременно в Хартфорде и Лондоне Джоэл Барло (1755–1812), один из участников кружка «Хартфордских остроумцев», опубликовал пространную поэму «Видение Колумба». Вскоре после этого он уехал на долгие годы в Европу, занялся коммерцией и политикой, сблизился с Т. Джефферсоном, помогал Т. Пейну, писал политические памфлеты. Но он постоянно возвращался к этому своему творению и в 1793 г. издал в Париже его новую редакцию. Однако поэт не был полностью удовлетворен сделанным и в начале нового века приступил к фундаментальной переработке поэмы. Он продолжил работать над ней и после возвращения в 1805 г. в Штаты. В итоге в 1807 г. в Филадельфии увидело свет во многом новое произведение под звучным названием «Колумбиада».

Сюжетная схема, однако, принципиальных изменений не претерпела. Тоскующему в заточении, в котором он оказался после возвращения в Испанию из последнего плавания, разочарованному и уставшему Колумбу является ангел (безымянный в «Видении...», в «Колумбиаде» он получает имя Геспер), который берет его в полет к берегам Американского континента. Он представляет мореплавателю (и читателям) и доколумбову Америку, и историю освоения европейцами новых земель от завоевания Мексики и Перу испанцами до войны за независимость английских колоний. В финальных главах — книгах — ангел разворачивает перед Колумбом видение будущей прекрасной, свободной, служащей эталоном для всего человечества жизни в Соединенных Штатах Америки и пророчит победу прогресса и демократии во всем мире, убеждая генуэзца, что поэтому ему не надо горевать.

Основной переработке и расширению подверглись Книги IV–IX, и была добавлена Книга X, потому что особое внимание было уделено событиям в Северной Америке, в частности, разным этапам и битвам войны за независимость. Местами в тексте «пробиваются живо написанные эпизоды подлинной исторической жизни североамериканских колоний. Картины природы, создаваемые Барлоу, не лишены неподдельной поэтичности, возникающей главным образом в тех случаях, когда автор вводит характерно американские реалии и подробности» [Зверев 1997: 684]. Эти описания справедливо расцениваются как одно из первых проявлений тяготения к литературной самостоятельности [Зверев 1997: 684]. Вместе с тем исследователи единодушно указывают на художественную слабость и подражательность творений Барло. Однако подобной оценки с пози-

ций эстетики заслуживают едва ли не все поэтические произведения американского классицизма конца XVIII в. По мнению А.М. Зверева, «художественный инструментарий классицизма» не подходил для отображения эпохальных событий Американской революции [Зверев 1997: 686].

Хотелось бы тем не менее обратить внимание на одно обстоятельство: революционные события во Франции также вызвали возвращение классицизма на господствующие позиции в искусстве, хотя это и не привело к созданию литературных шедевров: вспомним драматургию М.-Ж. Шенье или А.-В. Арно. Сознание общественной значимости искусства, поиски соответствующих времени нового языка и образного строя — все это было присуще и русскому классицизму, явившемуся «реакцией» на эпохальные сдвиги, имевшие место в нашем отечестве в XVIII столетии. Но слава русских поэтов-классицистов, как и французских, тоже угасла достаточно быстро, и их «эпические полотна» — драмы, поэмы — уже в следующие десятилетия воспринимались как эстетически устаревшие. Поэтому, не затрагивая вопрос художественности, можно все же, как представляется, говорить о том, что в переломных социально-политических ситуациях конца XVIII в. классицизм оказывался актуальным в силу повышенной идеологической активности, гражданственности и внимания к формированию социально активной личности. Новую значимость приобретало общее стремление литературы эпохи Просвещения «развлекая поучать», т. е. ее дидактическая миссия, в результате чего авторы уделяли повышенное внимание тому, что на современном языке называется реализацией коммуникативного потенциала художественного сочинения.

Стремясь к установлению контакта с читателем, литераторы XVIII в. использовали богатый арсенал выразительных средств. Одно из них — включение в произведение разнообразных затекстовых структур: предисловий и послесловий, эпиграфов и посвящений, комментариев и разного рода «приложений». По определению Ж. Женетта, отношения текста со своим паратекстом — комментирующими текстами, которые находятся вне основного повествования, но одновременно едины с ним, — очень важны для акта интерпретации. Работы коллег-русистов¹ убедительно доказывают, что анализ

¹ См., например: [Лазареску 2007; Логман 1970; Серман 2000; Чумаков 1999; Шульц 2004].

паратекста произведений XVIII столетия дает дополнительные возможности исследования процесса формирования авторских стратегий, что с одной стороны, помогает выявить средства и механизмы воздействия на читателя, а с другой — яснее увидеть смысловые доминанты, презентация которых и является целью коммуникации. Предмет данной статьи — перитекстовые составляющие и паратекстуальность поэм Джоэла Барло, которые, как и полагалось, были снабжены пространными комментариями и авторскими декларациями. Попробуем проследить, как эти паратекстуальные элементы функционируют и как задают параметры интерпретации, что, возможно, поможет и несколько уточнить характеристики американской литературы рубежа XVIII–XIX вв.

Обратимся к первому изданию поэмы «Видение Колумба». Основному тексту в нем предшествует ряд единиц паратекста: заглавие, подзаголовок, эпитафия, предисловие. Первые три могут быть определены как «заголовочный комплекс», который «в своем системном отношении становится основой смыслообразования» [Шульц 2004: 39]. Заглавие — наверное, самый значимый компонент комплекса. Оно «представляет» текст, так как тем или иным образом соотносится с сюжетом, проблематикой или персонажами произведения, а следовательно, является организующим элементом, играющим активную роль в формировании горизонта ожидания читателя. У. Эко в «Заметках на полях к “Имени розы”» даже выразил недовольство по этому поводу: «заглавие, к сожалению, — это уже ключ к интерпретации. Восприятие задается словами “Красное и черное” или “Война и мир”» [Эко 1989: 428].

Заглавие *The Vision of Columbus* коротко информирует читателя о предмете повествования. Полный смысл его раскроется лишь после знакомства с текстом, в большой степени из-за того, что в отличие от многих произведений XVIII в., подзаголовок поэмы Барло имеет не описательный характер, а лишь «классифицирующий»: «Поэма в девяти книгах». Перитекст в таком случае призван придать произведению ту или иную «статусность», указав его «архитекстуальность», то есть жанровую принадлежность и объем [Genette 1997: 4].

Сразу за подзаголовком следует эпитафия, взятый из поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» (песнь 15, строфа 32):

То ты, Колумб, нам новый мир откроешь,
 И за тобою вслед едва поспеет
 Стоглазая молва, едва хоть часть
 Твоих скитаний ей воспеть удастся.
 Пусть Бахуса с Алкидом прославляет
 В их сказочных деяньях; до тебя
 Довольно ей коснуться, чтоб наполнить
 Поэта и историка досуги... [Тассо 2007: 437]

Как и заглавие, октава Тассо номинирует героя поэмы Барло. Как отмечается, «эпиграф как элемент текста полифункционален. Основной и универсальной его функцией как в художественном, так и в нехудожественном произведении является диалогизирующая: эпиграф — один из способов диалогизации монолога, введения в него иной, неавторской точки зрения» [Кузьмина 1997: 60]. «Неавторская точка зрения» в данном случае — это определение итальянским поэтом Христофора Колумба как человека, открывшего «новый мир», чья жизнь и судьба достойны внимания и поэта, и историка. Американский поэт устами поэта итальянского заранее формирует отношение читателя к герою повествования. Кроме того, своим авторитетом Тассо явно должен «поддержать» американского литератора в его предприятии, поскольку их точки зрения на Колумба совпадают. Последняя строка “*Di poema degnissima, e d'istoria*” («достойная поэма и история») на подтекстовом уровне описывает само сочинение Барло и как будто бы имплицитно содержит его одобрение. Заголовочный комплекс явно готовит читателя к тому, что ему предстоит прочитать поэму о подвигах и открытиях Христофора Колумба. Однако прежде он должен ознакомиться с прозаическим «Введением» (“*Introduction*”) к поэме.

Предисловие к художественному произведению имеет разнообразные задачи и разную значимость. В литературных сочинениях XVIII в. предисловие — один из неотъемлемых компонентов. Чаще всего оно «выполняет функции разъяснительного текста, предшествующего собственно художественному тексту. Разъяснения в целом опираются на те нормативы, которые сформулированы в “поэтиках”» [Лазареску 2006: 112]. Однако для Барло вопросы поэтики гораздо менее важны, чем все та же «тема Колумба». Предложением «Христофор Колумб родился...» Барло начинает пространный рассказ о жизни мореплывателя. Перед нами добротная компиляция, имеющая все признаки документального очерка: свободная повествовательная

форма, отсутствие ссылок на источники, законченность рассказа. При этом текст не обладает ни поэтической образностью, ни яркостью изложения, нет и сколь-нибудь глубокой разработки образа Колумба. Его основная задача — предоставить читателю необходимую тому, с точки зрения автора, информацию.

При создании произведения практически всегда «автор должен иметь в виду некую модель возможного читателя» [Эко 2005:17]. Этот возможный читатель может быть как условным, так и реальным. «Бы-вает, что автор рассчитывает на какую-то специальную эмпирически знакомую публику» [Эко 1989: 451]. Вот и американский поэт определяет своего читателя: «Сами обстоятельства открытия и освоения Америки вызывают значительный интерес. Однако из существующе-го положения дел в литературе в этой стране² можно заключить, что многие люди, которых могло бы привлечь американское произведение подобного рода, очень мало знакомы с жизнью и характером того великого человека, чей поразительный гений привел его к открытию континента, и чьи глубокие страдания должны вызвать возмущение всего мира» [Barlow 1787: iii]. Авторская установка более чем очевидна: речь идет об *американской* словесности и *американском* произведении, адресованном прежде всего *американскому* читателю.

Во «Введении» автор создает определенный эмоциональный настрой, несколько раз повторяя мысль о том, что «нет героя в своем отечестве», и человек, подаривший миру Новый Свет, не был этим миром долгое время признан. Говоря об автопредисловиях в русских романах XVIII столетия, Ю.М. Лотман обращал внимание на присутствие в них «мысли о соучастии читателя к судьбе... героя. Причину этого видят в сенсуалистически толкуемом сочувствии» [Лотман 1997: 154]. Думается, этими словами вполне можно охарактеризовать и позицию американского поэта. И в его «Введении» проявилась «просветительская теория «естественности» искусства и читательского сопереживания» [Лотман 1997: 154].

Лишь заключительные пассажи «Введения» содержат обращение к эстетическим материям. Историзм классицистских поэм был, как известно, весьма условен. Главное, чтобы герой был реальной личностью, а давшие толчок полету творческого вдохновения события были бы значимы для истории человечества. Замысел Барло вполне

² В издании 1793 г. — «в Соединенных Штатах». Здесь и далее перевод наш. — Е. А.

удовлетворял этим требованиям. Он сообщает, что первоначально намеревался создать «правильную эпическую поэму об открытии Америки»: начать рассказ с путешествий великого испанца и довести его до революционных событий в Северной Америке. Однако потом понял, что «самые яркие эпизоды этого плана будут связаны с последствиями этого открытия» [Barlow 1787: xx], а именно, с «освоением и преобразованиями (revolutions) Северной Америки и их возможным влиянием на будущий всеобщий прогресс» [Barlow 1787: xx]. Но в такой «патриотической поэме» нарушится равновесие частей, чего «критики не простят», поэтому поэт выбрал форму цепочки эпизодов-видений. Дискретность этих видений преодолевается тем, что ангелу именно при их помощи удастся «успокоить отчаявшийся ум героя» и «убедить его, что его труды не пропали зря, и что он был создателем столь великого счастья человечества» [Barlow 1787: xx]. Поэт разъясняет суть концепции произведения и его жанровые особенности, соотносясь с нормами классицистской поэтики, но делает это коротко, явно рассчитывая, что читатели знакомы с основными ее принципами.

«Введение» не получается назвать художественным текстом, особенно памятуя о подзаголовке «поэма». Форма нарратива «отрывает» его от самого текста, делает самостоятельным, что, однако, вовсе не входит в намерения автора, поэтому он устанавливает формально-логическую связь между паратекстом и поэтическим текстом: «Предполагается, что в эти трагические дни перед смертью ему было явлено это Видение» [Barlow 1787: xix]. Поэма, в свою очередь, и начнется с описания горестного положения мореплавателя и явления Ангела. При желании она даже может быть расценена как дополнение к представленной во вступительной части информации. Подчеркнем еще раз: в центре внимания и в заголовочном комплексе, и во «Введении» находится фигура Христофора Колумба. Таковы итоги предварительного знакомства с книгой, которое читателю обеспечивает паратекст.

Как указывает «Литературная энциклопедия терминов и понятий», «особую проблему представляют взаимоотношения общего заглавия произведения с заглавиями входящих в него частей (книг, глав и т. д.), которые выносятся автором в оглавление»³. Для произведений XVIII в. характерен особый вид таких внутренних заглавий, которые

³ Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. С. 849.

помещались перед основным текстом каждой главы. В них содержался перечень описываемых в главе событий, иногда даже с авторскими комментариями. «Видение Колумба» не составило исключения. Заглавия-аннотации (“Arguments”) перечисляют события, о которых пойдет речь в той или иной книге, и обнажают логику построения текста. Вот только имя Колумба встречается в них всего три раза! Эти развернутые заглавия сообщают, что будет рассказано о природе Америки, нравах аборигенов, о государствах ацтеков и инков, об освоении Северной Америки, о конфликтах англичан и французов, о походах и сражениях повстанцев, разгроме англичан, о расцвете наук, искусств и торговли и будущем общественном прогрессе. Вводя новый материал не о Колумбе, а о «новом мире», им открытом, эти аннотации вступают в сложное взаимодействие с заголовочным комплексом. Они уточняют его смысл и «перенастраивают» читательские ожидания, чем подготавливают непосредственное восприятие поэтического текста. Они раздвигают внутренние границы произведения, выводя процесс смыслообразования на новый, более сложный уровень.

В художественной словесности XVIII в. огромную значимость имеет и такой вид паратекста, как примечания. «Многочисленные эпические и дидактические поэмы, оды, элегии, мадригалы, рассмотренные вне связи с примечаниями к ним, не могут быть поняты до конца» [Мильчина 1978: 229]. Примечания обычно предлагают дополнительные сведения из разных областей, в них писатель высказывает свое мнение по тому или иному вопросу, ведет полемику с оппонентами и т. д. В первоначальном варианте «Видения Колумба» количество подстрочных примечаний невелико. За единственным исключением они присутствуют в первых книгах и дополняют повествование о доколумбовой Америке и ее колонизации новой информацией. Поэт не только в стихах, но и в обстоятельных комментариях, самый большой из которых назван им «Диссертация» и занимает 15 страниц между второй и третьей книгами, рассказывает читателям о культуре и обычаях индейцев, о государстве инков, о его правителях и т. д.

Когда Барло подготовил в 1793 г. новое издание «Видения Колумба», заголовочный комплекс и предисловие не изменились, чего не скажешь о примечаниях. Их число значительно увеличилось, а функции стали многообразнее. Появляются примечания, которые проясняют туманные образы поэтического текста. Например, строки в Книге I «Эта водная гладь скоро прославится, / Здесь навечно закрепится имя пропавшего героя» в примечании обретают определен-

ность: «Магелланов пролив; назван так, поскольку был открыт этим мореплавателем, который первым попытался обойти вокруг света и погиб в этом плавании» [Barlow 1793: 39]. Но в большинстве своем они по-прежнему представляют собой дополнения и разъяснения исторического и географического характера и зачастую вырастают в обстоятельные комментарии. Так, использование в Книге I названия реки — Маранон, а не Амазонка [Barlow 1793: 35] — порождает подробное описание самой реки и рассказ о появлении ее различных названий. А поэтические рассуждения о Боге, человеке, его способностях и возможностях в Книге VIII продолжены прозаическим анализом ряда философских тезисов [Barlow 1793: 243–244].

«В примечаниях автор сообщал читателю о своем отношении к миру и к литературе в ином тоне и жанре, но с не меньшей ответственностью, чем в “основном” тексте» [Мильчина 1978: 229]. Действительно, в текстуальных комментариях упоминаемые в поэме явления и объекты описаны в иной тональности, художественные образы и ассоциации «переведены» на язык логики. Иная организация этих перитекстов вводит второй повествовательный голос, задача которого уже не простое «объяснение произведения», а объединение художественного вымысла и действительности в некий литературный факт, открытый для читательского восприятия. Увеличение числа примечаний в «исправленном» издании показывает, что в 1793 г. автор придавал этому уже большее, чем раньше, значение. Конечно, как всякий «просветитель», Барло стремился предложить читателю как можно больше информации и облегчал доступ к ней, поместив дополнительные сведения в подстрочные сноски. В то же время, системные отношения между текстом и этим элементом паратекста делали масштабнее и убедительнее представляемую читателю картину мира.

Таким образом, можно утверждать, что, используя и на уровне организации всего произведения тот же принцип дискретности, Барло делает перитексты составной частью его структуры, что оказывает несомненное воздействие на формирование семантики текста. Как помним, основной предмет поэтического повествования — «последствия» открытий Колумба, т. е. образование Соединенных Штатов Америки, что проторило дорогу к счастью всему человечеству. Они явлены в форме видения тому человеку, который, можно сказать, «запустил процесс», открыв новые земли, но в поэтическом тексте его фигура столь же условна, как и фигура ангела. Именно «Введение» содержит конкретику, позволяющую в процессе чтения стихов понять

причины присутствия в поэме этого призрачного образа. Примечания и подзаголовки вместе с основным текстом выводят на первый план упомянутый еще в эпиграфе «новый мир» и сами эпохальные события — «последствия». В результате взаимодействия всех элементов и должен появиться целостный рассказ об истории Америки «от Колумба до Вашингтона», что и составляет коммуникативно-прагматическое содержание поэмы «Видение Колумба». Но этим, как представляется, значимость паратекста для смыслообразования не исчерпывается.

Особняком присутствует в обоих изданиях трехстраничное примечание, помещенное в середину заключительной Книги IX. Оно имеет отношение не к конкретной строке, к которой «привязано», а ко всем последним книгам, посвященным восхвалению деяний американской революции и пророчествам грядущего счастья свободного человечества. Это примечание — развернутый политико-философский автокомментарий. Не всезнающий автор перечисляет достоинства нового мира, а лично поэт говорит о том, насколько близки ему идеи свободы и прогресса. Автор обращается к реальным обстоятельствам своей жизни и сообщает, что большая часть поэмы была написана им еще до окончания войны за независимость, и тогда он еще стеснялся изложить свои мысли в прозе. Но за прошедшее время (т. е. к 1787 г.) он убедился в том, что его позицию разделяют разные авторитетные личности, и это придает ему уверенности в правильности собственных мыслей относительно революции и общественного прогресса. Именно последний принесет пользу государственной власти и законотворчеству, «придаст Патриотизму дух филантропии, ...искоренит все виды ...заблуждений, подготовит умы всего человечества к рациональному восприятию истины, ...что создаст систему, наилучшую для счастья человечества». В итоге утвердятся «господство республиканских принципов, всеобщая цивилизация и вечный мир» [Barlow 1787: 241–244]. В парижском издании поэмы Барло прибавил слова о том, что революция во Франции укрепила его убежденность в важности «установления республиканских принципов» [Barlow 1793: 259].

Для того чтобы понять причины появления этой прямой политической декларации, приглядимся к тому культурному контексту, в котором родилась поэма. Едва был подписан Парижский договор, появилось множество разнообразных сочинений, посвященных прошедшим событиям: «Размышления о важности американской революции» английского радикала Р. Прайса (1784), «История рево-

люции в Южной Каролине», изданная в 1785 г. Д. Рэмси, «История Нью-Гемпшира» Дж. Белнэпа (1792) и др. А ставшая надолго канонической «История американской революции», написанная все тем же Рэмси, увидела свет в 1789 г., всего через два года после публикации «Видения Колумба». Обратим внимание на композиционное сходство: Рэмси пишет историю войны за независимость, но начинает «с самого начала». Первая глава открывается следующими строками: «Огромный континент, ныне именуемый Америка, 300 лет назад был неизвестен остальной части земного шара. Попытки Европы в течение XV в. открыть новый путь к богатым странам Востока привели к открытию нового мира на Западе» [Ramsay 1990: 1]. Далее следует описание географии и этнографии этого «нового мира». Только потом Рэмси переходит к рассказу о развитии английских колоний, затем представляет подробное изложение событий 1764–1776 гг. (от Акта о гербовом сборе до начала военных действий и объявления независимости). Военные действия рассмотрены в четырнадцати главах второго тома, а две последних главы посвящены итогам войны и борьбе за послевоенное устройство. При всех жанровых различиях (оставим в стороне различия идеологические) сходство конструктивных приемов организации повествований Барло и Рэмси очевидно; именно при их помощи обоими авторами последовательно эксплицируются определенные концепты того времени, которые должны войти в картину мира читателей.

Молодое государство страстно стремилось к самоутверждению, что принимало в общественной жизни самые разные формы. Интеллектуальная элита настойчиво доказывала преемственность по отношению к Старому Свету, потому, например, и выступления лидеров, и памфлеты политиков/литераторов изобиловали как ссылками на античность, так и цитатами из европейских философов нового времени. И на все лады повторялась мысль о том, что в Новом Свете начался новый, высший этап единого процесса развития человечества. Характерный пример: в мае 1807 г., за несколько месяцев до выхода «Колумбиады», Дж. Адамс в письме Б. Рашу писал о том, что в его сознании давно укоренилась идея, что искусства, науки, политика «движутся на запад»: «Еще с тех пор, когда я был ребенком, в беседах всегда добавляли, что они непременно перепрыгнут через Атлантику в Америку». Отсюда, по мнению президента Адамса, популярность в стране строчек «Восточные нации исчезают, их слава гаснет, и империя поднимается там, где заходит солнце» [Adams 1854]. Именно

в последние десятилетия XVIII в. формируется идея об особом предназначении США, которая в следующем столетии обретет чеканную формулировку “manifest destiny”.

Барло, как и другие члены кружка «Хартфордских остроумцев», как и Ф. Френо, Б. Франклин, многие другие американские литераторы того времени, расценивал творчество как способ участия в общественной жизни. Напомним, что 1787 г. был годом принятия конституции, вокруг которой шла ожесточенная политическая борьба. Рассуждения Барло доказывают, что его поэма, не прямо, но является ее частью. Таким образом, системные отношения основного текста и паратекстуальных единиц имеют двойную задачу. Они работают на создание масштабной исторической панорамы и одновременно выполняют миссию внедрения в сознание читателей, легитимизации ряда философских и политических идей, которым суждено будет сыграть огромную роль в процессе формирования самосознания нации.

Обратимся теперь к перитекстам поэмы, увидевшей свет в 1807 г. Как и основной текст, затекстовое окружение подверглось переработке, и очень разной. Некоторые подзаголовки книг были расширены в соответствии с изменениями в содержании, но принцип их организации остался прежним. Примечания из постраничных стали затекстовыми. Барло сам прокомментировал это изменение в особом предуведомлении, обозначив причину: большинство столь пространны, что слишком бы нарушали целостность поэтического текста. Задача же его в примечаниях — соединить «полезное с приятным» [Barlow 1807: 384]. И тут автор получил возможность не ограничивать себя в обширных фактологических или аналитических комментариях. Барло не только разъясняет те или иные пассажи основного текста, но пускается в рассуждения, зачастую имеющие к ним более чем косвенное отношение. Например, в Книге II он, не жалея красок и фантазии, описывает дворец Монтесумы, где росписи на стенах якобы увековечивают память о событиях, «подобно иероглифам Мемфиса» [Barlow 1807: 74]. Это краткое сравнение порождает четырехстраничное примечание об истории письменности [Barlow 1807: 390–394]. Упоминание в Книге VIII среди других знаменитых американцев Бенджамена Уэста сопровождается семистраничным комментарием [Barlow 1807: 430–436], включающим не только биографию

художника, но и длинный список его живописных и графических работ с указанием, в каких коллекциях они находятся! Появляются и размышления общего характера, преимущественно связанные с политикой (финальный комментарий текста ранней поэмы убран за ненадобностью). Самостоятельность примечаний возрастает, они образуют обладающий своего рода цельностью микротекст объемом в 60 страниц, в результате чего второй повествовательный уровень, не образный, а логический, становится значительно богаче и, следовательно, активнее. Расширяется контекст реальности, из которого вырастает авторский вымысел, возрастает и его значимость при восприятии поэтической истории Америки от Колумба до Вашингтона.

Самое буквально «очевидное» изменение — смена заглавия. Новое — «Колумбиада» — значительно масштабнее, и интенсивнее, чем раннее, формирует горизонт читательских ожиданий, обладая развернутой ассоциативностью. Апеллируя к фоновым знаниям читателей, Барло создает словесную конструкцию, традиционную для названий эпических поэм со времен «Илиады» и «Энеиды». Упоминание «Лузиады» Камюэнса и «Генриады» Вольтера должно поместить его сочинение и в определенный жанровый ряд, занимавший в нормативной эстетике классицизма одно из высших мест, и в ряд конкретных «авторитетных» произведений. Этому же служит и подзаголовок, сократившийся до одного слова: «Поэма», что в свою очередь должно повысить «статусность» произведения, ведь, по мысли Женетта, «жанровая перцепция в значительной степени направляет и определяет ожидания читателей и, следовательно, их восприятие книги» [Genette 1997: 4]. Джоэл Барло изменил название, не только стремясь обозначить, что предлагает новый текст. Поэт создал единый семантический комплекс, участвующий и в смысловой, и в эстетической номинации этого текста. Читателя заранее предупреждают, что перед ним масштабная повествовательная поэма, непременно наделенная гражданским пафосом и героикой. С этим вполне согласуется эпитафия из Тассо, поэтому он сохранен и в новом варианте произведения. С этим же согласуется и то, что в новой паратекстуальной единице — «Предисловии» (“Preface”), помещенном перед «Введением» (“Introduction”), автор разворачивает свои рассуждения об эпической поэзии вообще.

«Представляется естественным, готовя произведение к публикации, объяснить его замысел», пишет Барло [Barlow 1807: v] и четко определяет основные на его взгляд свойства произведения: «“Колум-

биада” — патриотическая поэма; национальная и историческая по содержанию. Поэтому она должна быть интересна моим соотечественникам» [Barlow 1807: v]. Мягкое высказывание «Введения» к ранней поэме сменяется жестким императивом «должна быть», и вполне осознанно употреблен эпитет «национальная». Характеризуя «сюжетную основу» своего произведения, автор почти дословно повторяет то, что уже писал об «утешении Колумба». Однако далее мореплаватель лишь мимоходом упоминается в тексте. Авторские усилия сосредоточены на прояснении вопросов, связанных с проблемой презентации в эпическом сочинении реальных событий американской войны за независимость. Их трудно сделать объектом творческой обработки, поскольку возникает напряжение между жанровыми правилами и реальной историей. Барло снова, только подробнее, рассуждает о том, что из-за всеобщей известности событий ему пришлось выстроить рассказ как цепочку эпизодов. обстоятельно описывает он и еще одну трудность для поэта, создающего эпопею в новое время: необходимость использовать в поэтических описаниях слова, которых не было у древних, поскольку не было самих предметов и явлений. Оружие, способы ведения боя на суше, морские битвы как таковые — все это требует новых языковых средств. Барло доказывает, что термины «нового времени», как и сами явления, вполне могут быть уместны в батальных сценах современных поэм. Языковые материи явно интересовали Барло. С рассуждениями о неизбежности укоренения новой лексики в «Предисловии» переключается анализ эволюции английской орфографии в пятистраничном «Постскриптуме». Поэт счел полезным для читателей вникнуть в вопросы правописания заимствований из греческого и латыни, указал на правомерность отпадения «лишних» букв в окончаниях и т. д. Недаром они в юности дружили с Н. Вебстером, которому он после публикации поэмы послал отдельную копию этого текста [Buel 2011: 300].

Американский поэт отнюдь не выказывает себя как строгий последователь «буквы» классицизма: «следование правилам мало что значит при оценке реальных достоинств произведения», пишет он, шутливо указывая, что по крайней мере идеально соблюл правило трех единств: ангел Геспер разворачивает перед находящимся в темнице Колумбом некое видение в течение нескольких часов [Barlow 1807: vi]. Но центральный тезис его теоретических рассуждений безусловно принадлежит эстетике Просвещения: материал поэмы должен быть представлен в манере «наиболее поэтической» и одновременно

возвышенной и полезной. «При создании сюжетной поэмы необходимо иметь в виду две различных цели: *поэтическую и нравственную*. Поэтическая — это сюжетная основа; нравственная — это и есть настоящая цель поэмы» [Barlow 1807: vii]. Данная этико-эстетическая максима, давно выработанная европейцами, в начале XIX в. уже выглядит как устаревший трюизм. Барло, однако, считает необходимым не только растолковать ее, но и пояснить на примерах. В качестве последних выступают великие эпопеи древности — «Илиада» и «Энеида». Он, конечно, снова подсказывает читателю, к какому разряду принадлежит его творение. Но это не главное. Главное для Барло — изложить, какую, по мнению американца XVIII в., «мораль» несут читателю произведения, именно классицизмом объявленные эталонными. И суждения его оказываются неожиданными. Поэтическая задача Гомера — изображение событий, связанных с гневом Ахилла. Нравственная же — в том, чтобы «воспламенить умы юных читателей жаждой военной славы; утвердить пагубную идею о божественном праве царей; научить и правителей, и простых людей тому, что военный разбой является самым почетным способом приобретения собственности; и что завоевание, насилие и война были наилучшим занятием для нации и привилегией сильных телом и духом» [Barlow 1807: vii–viii]. Вергилий, пишет Барло, прекрасно представил свой поэтический объект — переселение и обустройство героя в Италии. Но мораль «Энеиды» «почти столь же пагубна, что и в произведениях Гомера» [Barlow 1807: viii]. Римский поэт так же восхваляет военные бесчинства и подчинение повелителю. А причину этого Барло видит в том, что Вергилий «чувствовал себя подданным, а не гражданином» [Barlow 1807: ix]. Лишь другой древнеримский автор — Лукан, — по убеждению американца, выгодно отличался тем, что «был единственным республиканцем среди древних эпических поэтов» [Barlow 1807: ix]. Неназванное произведение римского поэта (судя по его описанию, это «Фарсалии») с художественной точки зрения очень несовершенно, однако в нем очевидны авторская любовь к справедливости и ненависть к войнам.

Эти рассуждения не просто являются еще одной иллюстрацией важнейшего для XVIII в. убеждения о связи этической ценности произведения с общественной значимостью его идейного пафоса. Американский поэт-классицист разворачивает критику этической составляющей античных поэм, дабы восславить идеи своего времени — необходимость защиты демократии и «мирного сосуществования на-

родов». Отношение к республике и империи, свободе и подчинению, войне и мирному процветанию — вот тот круг абстрактных вопросов, которые Барло выделяет как главные в эпической поэме как таковой. Именно их он и делает центральными в собственном сочинении. В этом смысл неожиданного утверждения во вступлении к поэме, значительная часть которой посвящена изображению реальной войны: «Дело войны лишь малая часть темы моей поэмы; поэтому оно должно составлять лишь малую часть ее материала» [Barlow 1807: xiv]; истинная, т.е. нравственная цель его поэмы «состоит в том, чтобы привить любовь к рациональной свободе, разоблачить пагубную страсть к насилию и войне; показать, что на основе республиканских принципов должны быть основаны все добрые нравы, хорошее правительство и надежды на вечный мир». Все это послужит развитию «организованной свободы как основы правления народами» [Barlow 1807: x].

За «Предисловием» следует «Введение», которое теперь содержит только биографию Христофора Колумба. В раннем сочинении автор пусть формально, но все же пытался связать прозаическую интродукцию и основной поэтический текст, в «Колумбиаде» подобное объединение оказывается ненужным. Вместо этого Барло добавил несколько абзацев о последних годах жизни мореплавателя, о его скромной могиле, о жизнеописании, составленном сыном. Автор все так же стремится пробудить сочувствие читателей к судьбе героя, только его сожаления по поводу неблагодарности человечества уже не гневные, а скорее меланхолические. Печальная ирония, по мнению Барло, в том, что открытый Колумбом континент был назван по имени его второразрядного последователя, и в том, что в Мексике ежегодно проводится фестиваль в честь «мясника» Кортеса, а имя Колумба никак не увековечено. Примечательны и заключительные слова: «Автор этой поэмы владеет его портретом, написанным маслом. Это поясное изображение в натуральную величину, копия с оригинала, находящегося в галерее Флоренции» [Barlow 1807: 18]. Снова голос реального автора, находящегося вне художественного пространства, сообщает читателю личную информацию. В результате, реорганизованная биография Христофора Колумба становится еще одним комментарием/примечанием.

Итак, паратекст «Колумбиады» явно направлен на выявление смыслового ядра поэмы. Только теперь в повествовании об истории Америки от Колумба до Вашингтона первостепенную важность имеет

не сама эта история, даже не прославление героических событий войны за независимость в Северной Америке, а конструируемый автором политически актуальный нравственный урок. «Я хочу поддержать и укрепить у молодого поколения понимание важности республиканских институтов, которые являются основанием общественного и личного счастья, и необходимы для будущего неуклонного улучшения человеческой природы» [Barlow 1807: xv]. В соответствии с авторским замыслом формируется и повествовательная стратегия. Принципы взаимодействия поэтической и прозаической частей произведения резко меняются. Автор прямолинейно эксплицирует концептуальное содержание поэмы, используя форму политической декларации, которую помещает не в примечании, а в виде «Предисловия» в «сильной позиции» в начале произведения. Более того, он указывает, что вычленение отвлеченной идеи должно стать доминирующим способом критического осмысления художественного текста в процессе чтения. «Борьба между нравованием, прямым изложением определенной системы идей и художественно-образным их выражением — таково основное движущее противоречие» литературы русского классицизма [Серман 1973: 17] — эти слова вполне могут стать характеристикой классицизма американского. В «Колумбиаде» верх одержало нравование. Но заданный механизм смыслообразования характерен скорее для публицистических жанров, нежели для поэзии. Действительно, такие перитексты, как «Предисловие» и большая часть комментирующего микротекста, имеют явную эссеистическую природу. Паратекст становится идейным и методическим руководством процедурой чтения текста, связь между ними исключительно функциональна и никак не способствует созданию художественного мира произведения.

Чтобы понять причины подобной трансформации, необходимо, как и в случае с ранней поэмой, обратиться к конкретным обстоятельствам создания произведения. В 1805 г. Барло вернулся на родину. Это был драматический момент. Внутриполитическая обстановка была крайне тревожной. Бывший вице-президент Бэrrр подготовил бунт в западных штатах. Его арест и последовавший судебный процесс не разрешили накопившихся между федералистами и республиканским правительством противоречий. В центре споров о внешней политике оказалась проблема построения отношений с европейскими странами, охваченными войной. Позиции обеих партий принципиально различались, как и их военные доктрины. Президент Джефферсон был известен своими профранцузскими взглядами и сочувственным

отношением к революции, в то время как федералисты отстаивали укрепление связей с Британией, что предполагало и враждебное отношение ко всем фазам французской революции. Воинственным настроениям федералистов и их усилиям в предшествующие годы по укреплению вооруженных сил республиканцы противопоставили действия по сокращению регулярной армии и военного флота. Объявленный в итоге споров нейтралитет США по сути игнорировался и Англией, и Францией.

В эти же годы в США оформилось так называемое Второе Великое Пробуждение — философско-религиозное движение, ставшее реакцией на рационализм и скептицизм собственного деизма и радикальный антиклерикализм и атеизм французской революции. Большую роль в оформлении идейной базы движения сыграл бывший лидер «Хартфордских остроумцев» Т. Дуайт. Он, как и многие его единомышленники, был близок к федералистам и постоянно нападал на демократических республиканцев Джефферсона. У Барло же была репутация стойкого республиканца, и он не скрывал своих взглядов. Неудивительно, что бывшие друзья, такие как Н. Вебстер, отнеслись к нему с неприязнью, а одна из федералистских бостонских газет охарактеризовала его как «кровожадного якобинца», одержимого «страстью к убийству» [Buel 2011: 277]. Что касается республиканцев, то Джефферсон настаивал на том, чтобы поэт написал историю (очередную! — *Е. А.*) Соединенных Штатов после окончания войны за независимость [Buel 2011: 261]. Но поскольку «послевоенные годы» — это годы правления федералистов, очевидно, что президент ждал от Барло республиканской критики действий политических противников. Сам же поэт после возвращения внешне стремился дистанцироваться от политической повседневности, завершая «Колумбиаду». Однако окружающая политическая ситуация явно повлияла на его творческую работу. За критикой древних авторов за их отношение к войне как «наилучшему занятию для нации и привилегии сильных телом и духом» и за восхваление ими сильных правителей стоит острокритическое отношение к угрозам и вызовам начала XIX в. Отвлеченные будто бы рассуждения о творениях античности имеют вполне прозрачную политическую актуальность, отсюда их повышенная эмоциональность. Реальная война в Европе для Барло — это война с революционными идеалами и свершениями, и вовлечение в нее Соединенных Штатов может обернуться предательством основных идеалов республики. Можно вспомнить и многочисленные спекуля-

ции радикалов по поводу склонности федералистов к монархизму, поэтому настойчивое прославление республиканских принципов явно связано с концептуальными разногласиями противоборствующих партий.

Американский исследователь Генри Мэй определил последний этап развития Просвещения (1800–1815) как «дидактическое Просвещение». Он имел в виду в первую очередь идеологию и умонастроения участников Второго Великого Пробуждения, однако данное определение можно вполне отнести и к деятельности их идейных противников. Ситуация партийного противостояния неизбежно порождает стремление отстоять и распространить свои взгляды, для чего, конечно, лучше всего подходила публицистика. Барло же создал, по собственным словам, «политически тенденциозное» [Barlow 1807: vii] фундаментальное поэтическое сочинение, выполняющее заодно задачи политического манифеста и философского эссе. В чем и заключается глубинное, определившее судьбу этого произведения (как и многих других) противоречие: дискурс эпической поэзии, устремленной в вечность, и задачи актуальной политической пропаганды сочетаются плохо.

Но только ли этим объясняется стремление к «разъяснительности», столь характерное для всех перитекстов «Колумбиады»? И. Серман в статье «Временные рамки и пограничные вехи литературы XVIII века» в качестве «опознавательных знаков» начала и конца этой литературной эпохи предлагает рассматривать авторские примечания, или «объяснения» [Серман 2000: 4]. На примере русской литературы исследователь показывает, что особая необходимость в таких объяснениях возникала при соприкосновении нового и старого: и когда эстетика классицизма утверждала себя в 30-е гг XVIII столетия, и когда в начале XIX в. началась «смена одной эстетики другой» [Серман 2000: 11].

Литературная ситуация в США в первые два десятилетия XIX в. безусловно нуждается в отдельном осмыслении. Это некая «пауза», когда и классицизм, и сентиментализм были готовы уступить место новой эстетике романтизма, которая, однако, еще не «перепрыгнула через Атлантику». Быстрое забвение публикой поэзии Ф. Френо, отказ от создания романов Ч. Брокдена Брауна, пародийные писания В. Ирвинга — все это приметы кризиса. Пространные «объяснения» Джозела Барло, если под этим словом иметь в виду не только собственно примечания, но паратекст «Колумбиады» в целом, зафиксировали

то же приближение перелома эстетического сознания. «Потребность объяснить структуру поэзии возникает тогда, когда происходит распад привычных контекстуальных отношений и связей» [Серман 2000: 23]. В 1787 г. американскому автору было достаточно нескольких беглых замечаний, чтобы быть уверенным в том, что взаимопонимание с читателем установлено, в 1807 г. Барло уже осознает необходимость разъяснения своей литературной стратегии. За пафосом и многословием скрывается неуверенность. Публикация поэмы способствовала упрочению репутации Джозела Барло: он даже был принят в члены Американского философского общества. С 1807 по 1825 г. «Колумбиада» выдержала семь переизданий [Vuel 2011: 301], но после этого канула в Лету.

ЛИТЕРАТУРА

- Зверев 1997 — *Зверев А.М.* Джозел Барлоу // История литературы США. М.: Наследие, 1997. Т. 1: Литература колониального периода и эпохи Войны за независимость. XVII–XVIII вв. С. 678–687.
- Кузьмина 1997 — *Кузьмина Н.А.* Эпиграф в коммуникативном пространстве художественного текста // Вестн. Омск. ун-та. 1997. Вып. 2. С. 60–63.
- Лазареску 2006 — *Лазареску О.Г.* Литературное предисловие в составе художественного текста: проблемы функционирования и смыслообразования // Вестн. Томск. гос. пед. ун-та. 2006. Вып. 8 (59). С. 111–117.
- Лазареску 2007 — *Лазареску О.Г.* Литературное предисловие: вопросы истории и поэтики (на материале русской литературы XVIII–XIX вв.). М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2007. 378 с.
- Лотман 1970 — *Лотман Ю.М.* К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту) // Учен. зап. Ленинград. гос. пед. ин-та им. А.И. Герцена. 1970. Т. 434. С. 101–110.
- Лотман 1997 — *Лотман Ю.М.* Литература в контексте русской культуры XVIII века // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПб, 1997. С. 118–167.
- Мильчина 1978 — *Мильчина В.А.* Поэтика примечаний // Вопросы литературы. 1978. № 11. С. 229–247.
- Серман 2000 — *Серман И.З.* Временные рамки и пограничные вехи литературы XVIII века // Русская литература. 2000. № 4. С. 3–25.
- Серман 1973 — *Серман И.З.* Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. Л.: Наука, 1973. 284 с.
- Тассо 2007 — *Тассо Т.* Освобожденный Иерусалим / пер. с итал. В. С. Лихачева, подг. текста, предисл., коммент. А.О. Дёмина. СПб.: Наука, 2007. 715 с.

Чумаков 1999 — Чумаков Ю.Н. Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину» // Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Гос. Пушкин. театр. центр в СПб., 1999. С. 40–51.

Шульц 2004 — Шульц Е. Заметки о заголовочном комплексе (на основе повести Александра Бестужева-Марлинского «Роман и Ольга») // Имя текста, имя в тексте: сб. науч. тр. Тверь: Лилия Принт, 2004. С. 39–50.

Эко 1989 — Эко У. Заметки на полях к «Имени розы» // Эко У. Имя розы. М.: Книжная палата, 1989. С. 427–467.

Эко 2005 — Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.: Симпозиум. 2005. 501 с.

REFERENCES

Adams 1854 — Adams, John. “To Benjamin Rush. 23 May, 1807.” In *The Works of John Adams, Second President of the United States: With a Life of the Author, Notes and Illustrations, by his Grandson Charles Francis Adams*. Vol. 9, *Letters and State Papers 1799–1811*, 599–600. Boston: Little, Brown, 1854. <http://oll.libertyfund.org/titles/adams-the-works-of-john-adams-vol-9-letters-and-state-papers-1799-1811>.

Barlow 1787 — Barlow, Joel. *The Vision of Columbus*. Hartford: C. Dilly, 1787. <https://books.google.ru/books?id=gnhJXYaWUjkC&printsec=frontcover>.

Barlow 1793 — Barlow, Joel. *The Vision of Columbus. A Poem*. The 5th ed., corrected. Paris, 1793. <https://archive.org/details/visionofcolumbus00barlrich>.

Barlow 1807 — Barlow, Joel. *The Columbiad: A Poem*. Philadelphia: Fry and Kammerer, 1807. <https://archive.org/details/columbiadpoem00barl/page/n13/mode/2up>

Buel 2011 — Buel, Richard, Jr. *Joel Barlow: American Citizen in a Revolutionary World*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 2011.

Chumakov 1999 — Chumakov, Iurii N. “Ob avtorskikh primechaniikh k ‘Evgeniiu Oneginu’” [“On Autocommentaries to *Eugene Onegin*”]. In *Stikhotvornaia poetika Pushkina [Poetics of Pushkin’s Poetry]* by Iurii Chumakov, 40–51. St. Petersburg: Gosudarstvennyi Pushkinskii teatral’nyi tsentr v Sankt-Peterburge Publ., 1999. (In Russ.)

Eco 2005 — Eco, Umberto. *Rol’ chitatelia. Issledovaniia po semiotike teksta [The Role of the Reader: Research on Text Semiotics]*. St. Petersburg: Simpozium Publ., 2005. (In Russ.)

Eco 1989 — Eco, Umberto. “Zametki na poliakh k ‘Imeni rozy’” [“Notes in the Margins of *The Name of the Rose*”]. In *Imia rozy [The Name of the Rose]* by Umberto Eco, 427–467. Moscow: Knizhnaia palata Publ., 1989. (In Russ.)

Genette 1997 — Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1997.

Kuz'mina 1997 — Kuz'mina, Natal'ia A. “Epigraf v kommunikativnom prostranstve khudozhestvennogo teksta” [“Epigraph in the Communicative Space of Fiction”]. *Vestnik Omskogo universiteta*, no. 2 (1997): 60–63. (In Russ.)

Lazaresku 2006 — Lazaresku, Ol'ga G. "Literaturnoe predislovie v sostave khudozhestvennogo teksta: problemy funktsionirovaniia i smysloobrazovaniia" ["Preface as a Part of the Work of Literature: Problems of Functioning and Meaning Formation"]. *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Universiteta*, no. 8 (2006): 111–117. (In Russ.)

Lazaresku 2007 — Lazaresku, Ol'ga G. *Literaturnoe predislovie: voprosy istorii i poetiki (na materiale russkoi literatury XVIII–XIX vv.)* [Preface of the Work of Literature: History and Poetics (Based on the Materials of Russian Literature of the 18th–19th Centuries)]. Moscow: Moskovskii Gosudarstvennyi Pedagogicheskii Universitet Publ., 2007. (In Russ.)

Lotman 1970 — Lotman, Iurii M. "K strukture dialogicheskogo teksta v poemakh Pushkina (problema avtorskikh primechanii k tekstu)" ["About the Structure of the Dialogical Text in Pushkin's Poems (Problem of the Author's Commentaries to the Text)"]. *Uchenye zapiski Leningradskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Instituta imeni A.I. Gertsena* 434 (1970): 101–110. (In Russ.)

Lotman 1997 — Lotman, Iurii M. "Literatura v kontekste russkoi kultury XVIII veka" ["Literature within the Context of Culture of the 18th Century"]. In *O russkoi literatury* [On Russian Literature] by Iurii Lotman, 118–167. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB Publ., 1997. (In Russ.)

Mil'china 1978 — Mil'china, Vera A. "Poetika primechanii" ["Poetics of the Commentaries"]. *Voprosy literatury*, no. 11 (1978): 229–247. (In Russ.)

Ramsay 1990 — Ramsay, David. *The History of the American Revolution*. 2 vols. Indianapolis: Liberty Fund, 1990.

Serman 1973 — Serman, Il'ia Z. *Russkii klassitsizm. Poeziia. Drama. Satira* [Russian Classicism: Poetry. Drama. Satire]. Leningrad: Nauka Publ., 1973. (In Russ.)

Serman 2000 — Serman, Il'ia Z. "Vremennye ramki i pogranichnye vekhi literatury XVIII veka" ["Temporal Limits and Border Marks of the 18th Century Literature"]. *Russkaia literatura*, no. 4 (2000): 3–25. (In Russ.)

Shul'ts 2004 — Shul'ts, Eva. "Zametki o zagolovochnom komplekse (na osnove povesti Aleksandra Bestuzheva-Marlinskogo 'Roman i Ol'ga')" ["Remarks about the Title Complex (referring to Alexander Bestuzhev-Marlinskiy's Novella *Roman and Ol'ga*)"]. In *Imia teksta, imia v tekste* [Name of the Text, Name in the Text], 39–50. Tver': Liliia Print Publ., 2004. (In Russ.)

Tasso 2007 — Tasso, Torquato. *Osvobozhdennyi Ierusalim* [Jerusalem Delivered]. Translated by V.S. Likhachev, edited by A.O. Demin. St. Petersburg: Nauka Publ., 2007. (In Russ.)

Zverev 1997 — Zverev, Aleksei M. "Dzhoel Barlo" ["Joel Barlow"]. In *Istoriia literatury SShA* [The History of Literature of the USA]. Vol. 1: *Literatura kolonial'nogo perioda i epokhi Voiny za nezavisimost'. XVII–XVIII vv.* [Literature of the Colonial Period and the Epoch of War for Independence, 17th–18th Centuries], 678–687. Moscow: Nasledie Publ., 1997. (In Russ.)

© 2022, Е.М. Апенко

Дата поступления в редакцию: 20.11.2021

Дата одобрения рецензентами: 20.12.2021

Дата публикации: 25.05.2022

© 2022, Elena M. Apenko

Received: 20 Nov. 2021

Approved after reviewing: 20 Dec. 2021

Date of publication: 25 May 2022



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-198-212>

<https://elibrary.ru/UJPOHO>

УДК 82-1

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

Ольга ПАНОВА

«СОЗЕРЦАВШИЙ АГНЦА БОЖИЯ»: ДЖУПИТЕР ХЭММОН — ПЕРВЫЙ ЧЕРНОКОЖИЙ ХРИСТИАНСКИЙ ПОЭТ АМЕРИКИ

Аннотация: Роль и значение христианства в становлении афроамериканской литературной традиции — вопрос, который постоянно дебатруется в афроамериканских исследованиях. Феномен первого чернокожего христианского поэта Джупитера Хэммона (1711–1806?) позволяет на конкретном материале продемонстрировать, что приобщенность к христианской вере и книжно-письменной европейско-американской традиции с самого начала стали базовыми топосами афроамериканской литературы, так как в условиях XVIII–XIX вв. именно эти характеристики стали для черных американцев доказательством духовной, социальной и культурной полноценности. Сочинения Хэммона — памятник истории черного христианства в Америке, а также христианской новоанглийской мысли, принадлежащий той же традиции, в духе которой шестьдесят лет спустя будет создаваться знаменитая «Хижина дяди Тома» (1852), где явно присутствует апелляция к топике «мессианства черной расы».

Ключевые слова: поэзия, афроамериканская литература, Джупитер Хэммон, христианство, топика.

Информация об авторе: Ольга Юрьевна Панова, доктор филологических наук, профессор, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия; ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, ул. Поварская, д. 25а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2520-120X>. E-mail: olgapanova65@gmail.com.

Для цитирования: Панова О.Ю. «Созерцавший Агнца Божия»: Джупитер Хэммон — первый чернокожий христианский поэт Америки // Литература двух Америк. 2022. № 12. С. 198–212. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-198-212>.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-198-212>

<https://elibrary.ru/UJPOHO>

UDC 82-1



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

Olga PANOVA

“BEHOLDING THE LAMB OF GOD”: JUPITER HAMMON, THE FIRST AMERICA’S BLACK CHRISTIAN POET

Abstract: The role of Christianity as a factor that exerted a decisive influence over African American social and cultural history, is being debated time and again in the course of African American studies. The ambivalent attitude of the 18th–19th century Christian preachers and missionaries to slavery, egalitarian tendencies that combined with the idea of humility and resignation, led to contradictions and controversy in the evaluation of the role Christianity played in Afroamerica. The case of Jupiter Hammon (1711–1806?), a preacher and the first Black Christian poet in America, illustrates the emergence of the basic topoi in the pre-war Blackamerican literary tradition: conversion to Christianity and literacy (enculturation) as two essential conditions for the acknowledgement of Black humanity and ability to integrate into the New World civilization. Jupiter Hammon refused to struggle against slavery; paradoxically, however, his work is an inherent part of both African American religious and cultural history and the New England Christian thought, that engendered Abolitionism and its most famous book, *Uncle Tom’s Cabin, or Life among the Lowly* (1852), based on the concept of the “religious genius” of the African and the “Black redemption” of the greatest American vice, slavery.

Keywords: poetry, African American literature, Jupiter Hammon, Christianity, topoi.

Information about the author: Olga Yu. Panova, Doctor Hab. in Philology, Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, building 51, 119991 Moscow, Russia; Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2520-120X>. E-mail: olgapanova65@gmail.com.

For citation: Panova, Olga. “Beholding the Lamb of God’: Jupiter Hammon, the First America’s Black Christian Poet.” *Literature of the Americas*, no. 12 (2022): 198–212. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-198-212>.

Становление негритянской, как и всей американской словесности, начинается с документальной и художественно-документальной прозы и поэтических опытов. Первые тексты, которые принято относить к негритянской литературе, датируются серединой XVIII в. Распространенная в историко-литературном подходе традиция начинать историю негритянской литературы с фольклора, видимо, может объясняться только некритическим следованием гердеровскому принципу¹ несмотря на очевидное сопротивление материала. В отечественной науке эта традиция была выражена еще ярче под давлением марксистско-ленинской идеологии, выше всего ставившей коллективное народное творчество². Однако постулат о том, что фольклор, будучи древнее письменной литературы, составляет ее основу, не применим к американской литературе, частью которой является литература американских негров. Следует говорить об одновременном параллельном становлении негритянской фольклорной и книжно-письменной традиции, которые долгое время существуют почти без всякой связи друг с другом — при этом культурная ценность вплоть до последней трети XIX в. признается только за традицией книжно-письменной.

Восприимчивость к религии и «грамотность» (literacy) — достижения в литературном творчестве с самого начала стали базовыми топосами афроамериканской литературной традиции: в условиях XVIII–XIX вв. именно эти характеристики стали для черных американцев доказательством духовной, социальной и культурной полноценности.

В течение первого столетия колонизации Северной Америки не предпринималось особых усилий для крещения и обращения в христианство черных рабов. В 1693 г. Коттон Мэзер создал религиозное «Негритянское общество» (Society of Negroes), а в памфлете «Христианизация негров» (“The Negro Christianized”, 1706) обосновал необходимость крещения и обращения рабов. С 1701 г. миссионерской работой среди негров и индейцев стало заниматься организованное под эгидой англиканской церкви «Общество по распространению Евангелия» (Society for the Propagation of the Gospel — SPG) [Greene 1942].

¹ Очевидно, следуя этому принципу, Р. Уитлоу начинает свою историю литературы американских негров с главы, посвященной фольклору [Whitlow 1973].

² Примеры тому находим практически во всех отечественных работах, посвященных афроамериканской литературе и культуре от советского периода до наших дней. См., например: [Вашенко 2000; Гиленсон 1987; Чаковский 1981; Чаковский 1983; Удлер 2009].

Однако эти усилия не идут ни в какое сравнение с достижениями ревивализма. Массовая христианизация африканцев приходится на эпоху Первого религиозного пробуждения середины XVIII в., и в итоге именно ревивализм определил облик «черной церкви» в США, ее характерные особенности. Негры, как свободные, так и рабы, слушали проповеди Джонатана Эдвардса, Джорджа Уайтфильда и «апостола Виргинии» Сэмюэла Дэвиса, которые всегда пользовались огромным успехом у цветной аудитории [Raboteau 1978: 128–130].

Христианизация рабов была неразрывно связана с вопросами обучения грамоте, образования и приобщения к книжной культуре. Энтони Бенезет (Anthony Benezet, 1713–1784), француз и гугенот по рождению, вступивший в «Общество друзей» в 1727 г., считается не только первым американским аболиционистом, но и просветителем, обучавшим негров в «Английской школе друзей Филадельфии». Им было создано антирабовладельческое общество по защите прав свободных негров, незаконно проданных в рабство, а также филадельфийская школа для негров (1770)³. Сэмюэл Дэвис в своей знаменитой проповеди [Davies 1758] убеждал рабовладельцев, что их долг — побуждать негров учиться читать и оказывать им в этом всяческое содействие.

Однако позиция миссионеров в отношении рабства изначально была двойственной. Это ярко видно на следующем примере: один из первых миссионеров негров и индейцев Морган Годвин в книге «Адвокат негров и индейцев, защищающий их право быть допущенными в христианскую церковь» (1680) отстаивал естественное право цветных рас на приобщение к высшим благам религии, их равенство в этом отношении с белыми и необходимость проповедовать им Евангелие. Эгалитарные тенденции христианства беспокоили рабовладельцев, которые ощущали здесь угрозу институту рабства. Годвин отмечал, что плантаторы Вест-Индии боятся, что «эти черные псы», став христианами, «будут в точности, как мы» [Godwyn 1680: 61] — но полагал, что эти страхи необоснованны: обращенные рабы станут более смиренными, покорными и будут безропотно служить господам, угождая не людям, но Богу. Тезис о покорности рабов господам постоянно использовался апологетами рабовладения для освящения рабства авторитетом Писания и как «смирительный

³ Об идеях и деятельности Э. Бенезета см.: [Jackson 2009].

ошейник» для невольников⁴. Разоблачение искажений христианства, попыток его превращения в «религию рабовладельцев» станет общим местом в аболиционистской прозе середины XIX в. — при том, что собственно аболиционизм 1830–1850-х гг. возникает как часть Второго религиозного пробуждения и социального евангелизма.

Со второй половины XIX в. в истории негритянской мысли начинаются попытки представить христианство исключительно или преимущественно как религию рабства, орудие порабощения; но, разумеется, наибольший вклад в тенденциозную, одностороннюю трактовку роли христианства в афроамериканской истории внесли чернокожие революционеры-шестидесятники, которые определили установки афроамериканистики 1970–2000-х гг.⁵ Эти постшестидесятнические установки чреватые серьезным искажением исторических реалий и хода цивилизационно-культурного процесса XVIII–XIX вв.

Подчеркивая цивилизаторскую роль христианства, его вклад в афроамериканскую культуру и преодоление расового неравенства, известный историк Юга и афроамериканской словесности Д. Брюс полемически замечает: «Если и нужно соблюдать осторожность, чтобы не переоценить воздействие христианства на афроамериканцев в колониальный период, то в не меньшей степени нужно соблюдать осторожность, чтобы не преуменьшить культурную значимость христианства. Именно оно дало возможность чернокожим войти в интеллектуальное пространство, в сферу мысли, в мир профессиональных навыков, которые в противном случае остались бы привилегией только белых. Предоставляя черным право голоса, оно бросило вызов любому определению интеллектуализма и интеллектуального авторитета, основанному на цвете кожи... и, разумеется, оно создало сообщество, пусть и очень небольшое, грамотных рабов, обеспечив, тем самым, основу для возникновения афроамериканской литературной жизни» [Bruce 2001: 17]. Справедливость этого утверждения доказывает творчество первых афроамериканских поэтов — Джупитера Хэммона

⁴ В числе самых известных проповедников — апологетов рабства назовем Роберта Картера Николаса (1793–1857, Виргиния), Томаса Бэкона (1700–1768, Мэриленд).

⁵ Приведем два примера. Первый — радикальный мыслитель XIX в. Эдвард Уилмот Блайден (1831–1912), считавший ислам более правильным выбором для негров, чем христианство [Blyden 1887]. Образчик шестидесятнической мысли — см.: [Williams 1971].

и Филис Уитли, стоявших у истоков литературной традиции черных американцев.

Джупитер Хэммон (Jupiter Hammon, 1711–1806?) родился на Лонг-Айленде, штат Нью-Йорк, всю жизнь был рабом, однако принадлежал к числу «невольничьей элиты»: родители его были грамотными, хозяева (семья Ллойдов) относились к нему почти как к члену семьи. Вместе с ними Хэммон пережил четыре года вынужденной эмиграции в Коннектикут в годы войны за независимость. Вполне вероятно, что он проповедовал среди рабов, косвенным свидетельством чего служит «Обращение к неграм в штате Нью-Йорк» (1787) — речь, произнесенная им в Африканском обществе [Hammon 1787]. Содержание ее весьма примечательно. В этом образце моралистической прозы, не затронутой воздействием аболиционизма, Хэммон, сожалея о тяжелой участи своих братьев по расе, упрекает их в «невежестве, глупости и развращенности» [Hammon 1787: 5] и утверждает, что в нынешнем состоянии они не заслуживают лучшей доли. Хэммон, апеллируя к авторитету апостола Павла, призывает своих собратьев к покорности хозяевам, честности, верности и советует им не роптать на свою участь, так как никто не знает путей промысла Божьего. Он признает что «свобода — великая вещь, и достойная того, чтобы стремиться к ней, если ее можно добиться честно, убедив хозяев своим хорошим поведением дать нам свободу». Хэммон выражает сомнение в том, что негры, родившиеся и выросшие в рабстве, сумеют правильно распорядиться свободой, и замечает, что сам он вовсе не хочет быть свободным [Hammon 1787: 12].

Примечательно, что Хэммон выступает со своим «Обращением...» в период великих перемен: в 1785 г. квакеры предлагают отменить рабство, а в 1799-м был принят акт о постепенном освобождении рабов в штате Нью-Йорк. Семидесятишестилетний Хэммон с тревогой наблюдает за происходящими событиями: его пугают и война с Англией, и назревающая отмена рабства. «Хэммон боялся, что, войдя в преклонный возраст, он потеряет те удобства, к которым привык за свою жизнь. В его представлении быть свободным означало пуститься в плавание в открытом море, доверившись переменчивой стихии... Религиозные сочинения Хэммона стали весьма необычным вкладом в бушевавшие в то время споры вокруг рабства: в то время как другие афроамериканцы писали петиции в суды и законодательные органы, требуя свободы, Хэммон отстаивал свое право оставаться

рабом [...] Теоретически он не возражал против свободы, но не был заинтересован в ее достижении», — так характеризует позицию поэта Седрик Мэй [May 2008: 34–35]. Джупитер Хэммон служит реальным доказательством того, что образы преданных негров, довольных своим положением и не желавших расставаться с хозяевами в южных плантаторских романах XIX в., а также в прозе Фолкнера, вполне правдоподобны и не являются исключительно выдумкой рабовладельцев.

Для Хэммона-проповедника рабство — это и метафора, и реальность преходящей земной жизни; он убежден, что внешне будучи в неволе, можно оставаться свободным внутренне, пребывая со Христом; и напротив, нет ничего хуже, чем быть рабом греха и Сатаны: только это рабство является безусловным злом, губительным для души. Хэммон призывает рабов больше думать о небесном, а не о земном, быть набожными, читать Библию, исполнять заповеди и стараться заслужить блаженство в вечной жизни. Он напоминает о благотворности страдания, о предпочтении нищих и убогих богатым и сильным и напоминает о том, что нет ничего страшнее, чем стать рабом дьявола.

«Обращение...» Хэммона — яркий образец ассимиляционистской мысли, закладывающий основу традиции, которая после декларации об освобождении будет унаследована негритянским средним классом — от Пола Данбара и Полины Хопкинс до Алана Локка и Уильяма Дюбуа. Показательно, что Хэммон подчеркивает свое привилегированное положение: «У меня есть все причины благодарить судьбу, ибо моя участь была намного лучше, чем у большинства рабов. Полагаю, что у меня было больше возможностей и привилегий, чем у большинства из вас... и даже у многих белых» [Hammon 1787: 7]. С другой стороны, «Обращение...» — памятник истории черного христианства в Америке, а также христианской новоанглийской мысли, принадлежащий той же традиции, в духе которой шестьдесят лет спустя будет создаваться знаменитая «Хижина дяди Тома», где так заметна апелляция к топике «мессианства черной расы», к религиозному гению негров.

Джупитер Хэммон — автор лирики религиозного и морального содержания. Первое опубликованное им стихотворение «Вечернее размышление с покаянными воплями о спасении через Христа» было написано на Рождество 25 декабря 1760 г. и выпущено на отдельном листе [Hammon 1760]. Такое полиграфическое решение было избрано автором не случайно: стихотворный текст написан как один из гимнов, исполнявшихся хором, всеми прихожанами во время богослужения.

Об этом свидетельствуют эмоциональность, простота синтаксиса, обилие повторов. Как отмечает Б. Джексон, в «Вечернем размышлении...» слово «спасение» повторяется двадцать три раза. Поэма переполнена «откровенной эхолоалией»: слово “Иисус” встречается девять раз, “Господь”/“Бог” — четырнадцать» [Jackson 1989: 35]. Текст представляет собой мозаику из библейских литургических формул («искупительная любовь», «спасение свыше», «драгоценная кровь», «Судный день», «Божественное Слово», «покаянный вопль», «Христос Царь-победитель» и т. д.), созвучных друг с другом, но не повторяющихся дословно. Повторы, иронически названные Б. Джексоном «эхолоалией», несомненно, осознанный прием — «техника экстаза», свидетельствующая о заметном влиянии ревивализма на Хэммона.

Два других известных стихотворения Хэммона были опубликованы в качестве приложения к проповедям. «Диалог доброго хозяина и верного слуги» был напечатан вместе с проповедью «Вечернее усовершенствование, показывающее необходимость созерцания Агнца Божия» [Hammon 1783]. Диалог служит стихотворной иллюстрацией к излюбленным местам из Писания, к которым Хэммон постоянно обращался в прозаических сочинениях, в первую очередь к тем местам из Посланий апостола Павла, где говорится об отношении хозяина и раба (Кол. 3:22–4:1; Еф. 6:5–9), а также о преимуществах уничиженных и бедных перед сильными и богатыми (1 Кор. 1:25–28). Поэт рисует идеальную модель общения во Христе людей, в земной жизни поставленных в отношения господства — подчинения, но связанных узами христианской любви. Оба понимают это положение как преходящее, оба провидят встречу и вечное блаженство как награду за исполнение той роли, которая была предписана им Божественной волей во временной жизни.

Master.

Come my servant, follow me,
According to thy place;
And surely God will be with thee,
And send the heav'nly grace.

Master.

My Servant, grace proceeds from God,
And truth should be with thee;
Whence e'er you find it in his word,
Thus far come follow me.

Servant.

Dear Master, I will follow thee,
According to thy word,
And pray that God may be with me,

Servant.

Dear Master, now without controul,
I quickly follow thee;
And pray that God would bless thy soul,

And save thee in the Lord.

[...]

His heav'nly place to see

[Hammon 1783: 23–24].

Завершается стихотворение назиданием от лица автора, призывающего всех следовать заповедям, восхвалять Бога, уповать на Его благодать и искать Царствия Божия: “Now glory be unto our God, // All praise be justly given; // Let ev'ry soul obey his word, // And seek the joys of Heav'n” [Hammon 1783: 28].

«Стихотворение для детей с размышлениями о смерти» появилось в качестве стихотворного приложения к проповеди «Зимний фрагмент» [Hammon 1782], тема которой — слова Спасителя «придите ко мне все труждающиеся и обремененные, и я успокою вас» (Мф. 11:28) и «Царство Божие силою берется, и употребляющие усилие восхищают его» (Мф. 11:12). Хэммон утверждает, что Царство Божие, где утешатся все «труждающиеся и обремененные», уже существует на небесах. Во-первых, это место успокоения, которое может быть достигнуто только по ту сторону врат смерти, во-вторых — место ожидания Второго пришествия Христа, где пребывает душа, покинув тело. Стихотворения для детей Хэммон пишет, следуя авторитету Писания (Притч. 9:10): дети, в том числе и дети негров-рабов, должны воспитываться в духе веры, благочестия и страха Божия. Стихотворение задумывалось как урок христианской эсхатологии. Первые семь строф дают картину ветхозаветных представлений о смерти и загробной жизни. Идея здесь проста: надо вести себя хорошо, исполнять волю Господа, поступать правильно, и тогда добрый Бог возьмет тебя в рай.

IV

To pray unto the most high God,
And beg restraining grace,
Then by the power of his word
You'l see the Saviour's face.

V

Little children they may die,
Turn to their native dust,
Their souls shall leap beyond the skies,
And live among the just.

Psalm CIII. 15 [Hammon 1782: 23].

Начиная с 8-й строфы картина усложняется: Хэммон приступает к изложению новозаветной эсхатологии. Умерев, мы не отправляемся в рай или в ад, но ожидаем трубного гласа ангелов, который возвестит Второе пришествие Спасителя, общее воскресение. Смерть — это состояние ожидания в преддверии Страшного Суда. Строфы стихотворения являются глоссами к указанным в конце той или иной строфы местам Писания (Откр. 1:7–8; 1 Кор. 15:52–54 и др.).

Стихотворение «К мисс Филис Уитли, эфиопской поэтессе из Бостона, которая прибыла из Африки в восьмилетнем возрасте и вскоре познакомилась с Евангелием Иисуса Христа» (1778)⁶ также строится на основе библейского текста. Каждая строфа представляет собой стихотворное переложение фрагмента(ов) из Библии, который(ые) указываются в конце строфы. Поэт обращается главным образом к псалмам, а также притчам Соломона, посланиям апостола Павла (к Римлянам, 1-е и 2-е к Коринфянам), Евангелию от Матфея и Иоанна, Экклезиасту. Стихотворение соединяет черты панегирика и назидания: Филис Уитли восхваляется за предпочтение истинной веры языческой тьме, за набожность и приобретенные добродетели; стремясь укрепить юную христианку на пути следования за Христом, поэт призывает ее «испить воды, которую пила самаритянка» и «утолять жажду искупительной Христовой кровью» (Ин. 4: 13–14), искать не земных увеселений, но только небесных радостей и посвятить себя восхвалению Бога. Хэммон нигде не говорит об особом поэтическом призвании Уитли, но обращается к ней только как к христианке, отринувшей язычество. Тема стихотворения Хэммона — та же, что и в стихотворении самой Уитли «На прибытие из Африки в Америку» (опубл. 1773): переезд из Африки в Новый Свет как движение от тьмы к свету, от язычества к истинной вере и спасению. Хэммон стремится раскрыть провиденциальный смысл этого события в духовной биографии Филис Уитли и всех африканцев, попавших в Новый Свет.

Thou hast left the heathen shore;
Through mercy of the Lord,
Among the heathen live no more,
Come magnify thy God.

Psalm XXXIV. 1, 2, 3.

⁶ Стихотворение было издано на отдельном листе: [Hammon 1778]. Все ссылки и цитаты даны по этому изданию.

Джупитер Хэммон, в отличие от своей младшей современницы Филис Уитли и авторов первых повествований, не привлекает повышенного внимания современного афроамериканского литературоведения, и это неудивительно: его взгляды и творчество практически невозможно истолковать так, чтобы встроить фигуру Хэммона в идеологически заданную постшестидесятническую историю черной литературы [Ransom 1970]. На это указывает С. Мэй своей монографией, посвященной истокам негритянской религиозной мысли в США: «Сочинения Хэммона ставят серьезные проблемы перед тем, кто хотел бы прочесть их сквозь призму аболиционизма, так как Хэммон вовсе не склонен к радикальному протесту против расового угнетения и рабства... На самом деле, в ряде его сочинений рабство предстает как легитимное общественное установление, освященное Божественной волей» [May 2008: 39].

Вполне адекватное описание творчества Хэммона было предложено еще в классическом труде Дж. Сондерса Реддинга 1939 г. о негритянской поэзии. Главным вкладом в историю черной словесности «первого негритянского автора» Реддинг считает прозу, а не поэзию, отмечая при этом «крайне узкий спектр тематики» и характеризуя взгляды Хэммона на рабство, выраженные в «Обращении к неграм в штате Нью-Йорк», как «нетипичные» для негров той эпохи [Redding 1939: 6–7]. Что касается художественных достоинств, то они весьма скромны — как в прозе, так и в поэзии. «Хотя он был не вовсе лишен одаренности, спонтанности и романтичности, ему не хватало знания метрики, и все его силы уходило на подыскивание рифм». В прозе же Реддинг отмечает «неуклюжесть конструкции, бессвязные предложения, повторы, которые порой вредят смыслу, но дают представление о личности автора, не лишенной некоторой привлекательности» [Redding 1939: 8]. Этот суровый и справедливый вердикт не должен удивлять, поскольку речь идет о первых ученических попытках освоения культурных конвенций, которые к тому же делались людьми, находившимися в весьма невыигрышной социальной и культурной ситуации. Тем не менее, при объективном сравнении усилий Хэммона и его младшей современницы Филис Уитли с вершинами англо-американской словесности второй половины XVIII в., трудно отрицать правоту Реддинга.

Однако несмотря на то, что Хэммон остался в стороне от масшированного «пересмотра наследия», интерпретации его творчества также отмечены любопытными разногласиями. Как характерный

пример возьмем несколько страниц, посвященных Хэммону, в «Истории афро-американской литературы» Б. Джексона и главу о Хэммоне в монографии С. Мэй. Противоречия касаются, во-первых, вопросов биографии. Б. Джексон утверждает, что Хэммон был для Ллойдов почти членом семьи, его ценили и о нем заботились; в доказательство он ссылается на письма семейного врача Ллойдов, лечившего Хэммона [Jackson 1989: 33–34]. С. Мэй, напротив, подчеркивает, что «добрые Ллойды» вписывали рабов в один список с утварью и скотом, не гнушались работоторговлей и постоянно сетовали на «развращенность негров в округе», которые дурно влияют на их собственных рабов. С. Мэй также подкрепляет эти сведения документально [May 2008: 32]. Вполне возможно, что отголосок этих сетований звучит в «Обращении к неграм в штате Нью-Йорк». Джексон и Мэй противоречат друг другу и по вопросу о вероисповедании Хэммона. Блайдон Джексон считает Хэммона приверженцем демократического методизма с его акцентом на благодати и полагает, что кальвинизм был Хэммону совершенно чужд: «Можно лишь предполагать, как бы он отреагировал на кальвинистскую аристократическую доктрину с ее немногими привилегированными избранными» [Jackson 1989: 35]. С. Мэй, напротив, утверждает, что Хэммон был «ортодоксальный кальвинист», как и его хозяева, с ощутимой примесью арминианства; именно с кальвинизмом и арминианством связано понимание жизни христианина как «каждодневного труда во имя спасения» (*laborious nature of the Christian life*). По мнению С. Мэй, лишь в зрелые и поздние годы в творчестве Хэммона начинает сказываться воздействие ревивализма [May 2008: 26, 28, 31, 33].

Невозможность сближения Хэммона с современным ему аболиционизмом вынуждает афроамериканских критиков писать о первом негритянском поэте в русле исследований черного христианства. Так, во влиятельной монографии Сондры О'Нил [O'Neale 1993] Хэммон рассматривается в тесной связи со становлением черного христианства и черной церкви; здесь убедительно показано, как Библия становится основным пратекстом негритянской словесности. Лояльное отношение Хэммона к рабству для постшестидесятников попахивает «рenegатством»; тем не менее желание сохранить в истории первого афроамериканского поэта побуждает афроамериканистику предпринимать самые неожиданные попытки «очернить» его — т. е. отыскать расовую специфику в его текстах, которые ничем существенно не отличаются от сочинений белых новоанглийских проповедников

и религиозных поэтов. Б. Джексон предпринимает беспрецедентную по смелости попытку связать прозу Хэммона со спиричуэлс. Начинает он, правда, с констатации очевидного факта, что между прозой «Обращения...» и народной поэзией спиричуэлс нет ничего общего: «Язык Хэммона и язык спиричуэлс — это два разных мира», — но тут же утверждает, что образность Хэммона такая же, как и в спиричуэлс, перечисляя в качестве примера обычные для всякого христианского текста образы, взятые из псалмов, евангельских притч и т. п. Этот «ловкий ход» позволяет «добиться» желанного результата — подчеркнуть, что Хэммон не просто христианин, но «черный» христианин, отличный от христиан белых, а также «связать Хэммона с «безымянными народными артистами его собственной расы» [Jackson 1989: 37].

Цель таких построений очевидна — внедрение в сознание мифа о Джупитере Хэммоне, который является феноменом идеологии, а не гуманитарной науки.

Джупитер Хэммон — в высшей степени показательная фигура первого этапа истории негритянской литературы США. Это было время становления этой литературы через ученичество, подражание европейско-американской традиции, усвоение и воспроизведение ее конвенций и канонов. Сопричастность этой традиции расценивалась первыми негритянскими авторами как важнейшее завоевание в рамках приобщения к цивилизации. «Цивилизованность» означала, прежде всего, христианизацию; затем, грамотность и усвоение книжной культуры. Это два необходимых условия, без которых в XVIII в. негр не мог приобрести в западном обществе статус человека — а не вещи и не животного. На этом историческом этапе сочинения Джупитера Хэммона полностью отвечали решению насущных задач.

ЛИТЕРАТУРА

Ващенко 2000 — *Ващенко А.В.* Фольклор афро-американцев // История литературы США / под ред. Я.Н. Засурского, М.М. Кореновой, Е.А. Стеценко. М.: На-следие, 2000. Т. 3: Литература середины XIX века (поздний романтизм). С. 471–490.

Гиленсон 1987 — *Гиленсон Б.А.* В поисках «другой Америки». Из истории прогрессивной литературы США. М.: Худож. лит., 1987. 317 с.

Удлер 2009 — *Удлер И.М.* В рабстве и на свободе: становление и эволюция документально-публицистического жанра «невольничьего повествования» в XVIII–XIX веках. Челябинск: Энциклопедия, 2009. 239 с.

Чаковский 1981 — Чаковский С.А. Афро-американцы и литература США // Проблемы становления американской литературы. М.: Наука, 1981. С. 274–295.

Чаковский 1983 — Чаковский С.А. Афро-американцы и литература США (Об идейно-художественной специфике литературы американских негров): дис. ... канд. филол. наук. М., 1983. 154 с.

REFERENCES

Blyden 1887 — Blyden, Edward W. *Christianity, Islam and the Negro Race*. London: W.B. Whittingham, 1887.

Bruce 2001 — Bruce, Dickson D., Jr. *The Origins of African American Literature, 1680–1865*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2001.

Chakovskii 1981 — Chakovskii, Sergei A. “Afro-amerikantsy i literatura SShA” [“African Americans and the USA Literature”]. In *Problemy stanovleniia amerikanskoi literatury* [*Problems of the Genesis of American Literature*], 274–295. Moscow: Nauka Publ., 1981. (In Russ.)

Chakovskii 1983 — Chakovskii, Sergei A. *Afro-amerikantsy i literatura SShA (Ob ideino-khudozhestvennoi spetsifike literatury amerikanskikh negrov)* [*African Americans and the USA Literature (On Ideological and Aesthetic Specificity of American Negro Literature)*]. PhD Dissertation. Moscow, 1983. (In Russ.)

Davies 1758 — Davies, Samuel. *The Duty of Christians to Propagate Their Religion among Heathens: Earnestly Recommended to the Masters of Negro Slaves in Virginia. A Sermon Preached in Hanover, January 8, 1758*. London: J. Oliver, 1758.

Gilenson 1987 — Gilenson, Boris A. *V poiskakh “drugoi Ameriki”. Iz istorii progressivnoi literatury SShA* [*Looking for “Another America”: From the History of Progressive American Literature*]. Moscow: Khudozhestvennaia Literatura Publ, 1987. (In Russ.)

Godwyn 1680 — Godwyn, Morgan. *The Negro's [and] Indians Advocate, Suing for Their Admission to the Church, or A Persuasive to the Instructing and Baptizing of the Negro's and Indians in our Plantations*. London: Printed for the Author by J.D., 1680.

Greene 1942 — Greene, Lorenzo J. *The Negro in Colonial New England, 1620–1776*. New York: Columbia University Press, 1942.

Hammon 1778 — Hammon, Jupiter. *An Address to Miss Phillis Wheatley, Ethiopian Poetess in Boston, who Came from Africa at Eight Years of Age, and Soon Became Acquainted with the Gospel of Jesus Christ*. Hartford, CT: Watson and Goodwin, 1778.

Hammon 1787 — Hammon, Jupiter. *An Address to the Negroes in the State of New York*. New York: Carroll and Patterson, 1787.

Hammon 1760 — Hammon, Jupiter. *An Evening Thought: Salvation by Christ with Penitential Cries*. New York: Hugh Gaime, 1760.

Hammon 1783 — Hammon, Jupiter. *An Evening's Improvement: Shewing, the Necessity of Beholding the Lamb of God, to which is added, a Dialogue, Entitled, the Kind Master and the Dutiful Servant*. Hartford, CT: Printed for the author, 1783.

Hammon 1782 — Hammon, Jupiter. *A Winter Piece: Being a Serious Exhortation, with a Call to the Unconverted; and a Short Contemplation on the Death of Jesus Christ; A Poem for Children, with Thoughts on Death*. Hartford, CT: Printed for the author, 1782.

Jackson 1989 — Jackson, Blyden. *A History of Afro-American Literature*. Vol. 1, *The Long Beginning, 1746–1895*. Baton Rouge: University of Louisiana Press, 1989.

Jackson 2009 — Jackson, Maurice. *Let This Voice Be Heard: Anthony Benezet, Father of Atlantic Abolitionism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

May 2008 — May, Cedrick. *Evangelism and Resistance in the Black Atlantic, 1760–1835*. Athens: University of Georgia Press, 2008.

O’Neale 1993 — O’Neale, Sondra A. *Jupiter Hammon and the Biblical Beginnings of African-American Literature*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1993.

Raboteau 1978 — Raboteau, Albert J. *Slave Religion: “The Invisible Institution” in the Antebellum South*. New York: Oxford University Press, 1978.

Ransom 1970 — Ransom, Stanley A., ed. *America’s first Negro poet: the Complete Works of Jupiter Hammon of Long Island*. Port Washington, NY: Kennikat Press, 1970.

Redding 1939 — Redding, J. Saunders. *To Make a Poet Black*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1939.

Udler 2009 — Udler, Iirina M. *V rabstve i na svobode: stanovlenie i evoliutsiia dokumental’no-publitsisticheskogo zhanra “nevol’nich’ego povestvovaniia” v XVIII–XIX vekakh [In Bondage and in Freedom: The Origins and Evolution of the Documentary Genre “Slave Narrative” in the 18th–19th Centuries]*. Cheliabinsk: Entsiklopedia Publ., 2009. (In Russ.)

Vashchenko 2000 — Vashchenko, Aleksandr V. “Fol’klor afro-amerikantsev” [“African American Folklore”]. In *Istoriia literatury SShA [USA Literary History]*, edited by Ya.N. Zasurskii, M.M. Koreneva, E.A. Stetsenko. Vol. 3, *Literatura serediny XIX veka (pozdnii romantizm) [Literature of the Mid-Nineteenth Century (Late Romanticism)]*, 471–490. Moscow: Nasledie Publ., 2000. (In Russ.)

Whitlow 1973 — Whitlow, Roger. *Black American Literature: A Critical History*. Chicago: Nelson Hall, 1973.

Williams 1971 — Williams, Chancellor. *Destruction of Black Civilization: Great Issues of a Race from 4500 B.C to 2000 A.D.* Dubuque, IA: Kendall/Hunt, 1971.

© 2022, О.Ю. Панова

Дата поступления в редакцию: 07.02.2022

Дата одобрения рецензентами: 25.02.2022

Дата публикации: 25.05.2022

© 2022, Olga Yu. Panova

Received: 7 Feb. 2022

Approved after reviewing: 25 Feb. 2022

Date of publication: 25 May 2022



Научная статья
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-213-235>
<https://elibrary.ru/UOGEZL>
УДК 821.111

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

Василий МОЛОДЯКОВ

«АМЕРИКАНСКИЙ ПОЭТ ВСЕГДА ИЩЕТ БОГА, НО НЕ ВСЕГДА НАХОДИТ ЕГО»: ЛЕКЦИЯ ДЖОРДЖА СИЛЬВЕСТРА ВИРЕКА «АМЕРИКА — ЗЕМЛЯ ПОЭТОВ» (1911)

Аннотация: Началом «поэтического возрождения» в Америке принято считать 1912 г.: дебюты имажистов, создание журнала *Poetry*, признание поколения поэтов, лицо которого определили Эзра Паунд, Т.С. Элиот, Эдна Сент-Винсент Миллей и другие. Эта точка зрения утвердилась в критике и литературоведении, из-за чего предшествующие два десятилетия американской поэзии выпали из поля зрения читателей и историков литературы. Сложилось впечатление, что между смертью Уитмена и дебютами Паунда и Элиота в Америке не было достойных внимания поэтов и стихов. Такое представление односторонне и потому ошибочно. Как оценивали «текущий момент» сами американские поэты? Мы узнаем это из обзорной лекции «Америка — земля поэтов», которую летом 1911 г. прочитал в Берлинском университете известный поэт и критик Джордж Сильвестр Вирек (1884–1962). Рассказывая о «неисследованной, сокровенной Америке, в которой живут религия и поэзия», он разделил поэтов на четыре группы. Первые — наследники Уитмена, «почвенники» и демократы, певцы труда и товарищества (Горас Тробел и Эдвин Маркэм). Вторые — наследники По, аристократы и эстеты, мастера стиля (Джордж Сантаяна и Уильям Вон Муди). Третьи — наследники Лонгфелло, традиционалисты и консерваторы (Генри Ван Дайк и Ричард Уотсон Гилдер). Четвертые — «лирические бунтари», сочетающие наследие По и Уитмена с уроками Суинберна и Бодлера. К ним Вирек отнес большинство молодых поэтов из антологии «Юношеский хор» (1910), включая и себя. Полный русский перевод авторского изложения лекции (на английском языке) публикуется в приложении.

Ключевые слова: американская поэзия конца XIX и начала XX века, литературные направления, этика, традиционализм, модернизм, Джордж Сильвестр Вирек.

Информация об авторе: Василий Элинархович Молодяков, доктор политических наук, профессор, Университет Такусэку, 3-4-14 Кохината, Бунке Сити, 112-8585 г. Токио, Япония. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5892-0473>. E-mail: dottore68@mail.ru.

Для цитирования: Молодяков В.Э. «Американский поэт всегда ищет Бога, но не всегда находит его»: лекция Джорджа Сильвестра Вирика «Америка — земля поэтов» (1911) // Литература двух Америк. 2022. № 12. С. 213–235. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-213-235>.

Приношу глубокую благодарность О.Ю. Пановой за помощь и советы при подготовке перевода и примечаний.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-213-235><https://elibrary.ru/UOGEZL>

UDC 821.111

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

Vasilii MOLODIKOV

“THE AMERICAN POET IS ALWAYS A SEEKER AFTER GOD, BUT HE DOES NOT ALWAYS FIND GOD”: GEORGE SYLVESTER VIREECK’S LECTURE “AMERICA AS A LAND OF POETS” (1911)

Abstract: The beginning of the American Poetic Renaissance is considered to be 1912: the Imagists, *Poetry* magazine, the new generation of poets — Ezra Pound, T.S. Eliot, Edna St. Vincent Millay, etc. This phenomenon keeps attracting a lot of attention of literary critics, meanwhile the previous two decades of American poetry fell out of sight of both readers and scholars. However it would be wrong to assume that there were no noteworthy poets and poems in America after Whitman’s death and before the debuts of Pound and Eliot. How did the American poets themselves evaluate “the current moment”? George Viereck’s lecture “America as a Land of Poets” delivered in 1911 at the University of Berlin can give an idea. George Sylvester Viereck (1884–1962), an outstanding poet, critic and editor, speaking of the “undiscovered, esoteric America, where religion and poetry dwell,” divided American poets into four groups. In the first one there are Whitman’s heirs, nativists and democrats, singers of labor and comradeship, like Horace Traubel and Edwin Markham. Next, there are heirs of Poe, aristocrats and esthetes, masters of style, like George Santayana and William Vaughn Moody. The third group unites heirs of Longfellow, traditional and conservative authors, like Henry Van Dyke and Richard Watson Gilder. Finally, there are “lyrical rebels,” combining the legacy of Poe and Whitman and that of Swinburne and Baudelaire. Viereck included himself and the majority of young poets from the anthology *The Younger Choir* (1910) to the fourth group. This paper includes the full Russian translation of the lecture in Viereck’s English presentation.

Keywords: late 19th — early 20th century American poetry, literary groups, ethics, traditionalism, Modernism, George Sylvester Viereck.

Information about the author: Vasilii E. Molodiakov, Doctor in Law, professor, Takushoku University, 3-4-14 Kohinata, Bunkyo City, Tokyo 112-8585, Japan. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5892-0473>. E-mail dottore68@mail.ru.

For citation: Molodiakov, Vasilii. “The American Poet Is Always a Seeker after God, but He Does Not Always Find God”: George Sylvester Viereck’s Lecture ‘America As a Land of Poets’ (1911).” *Literature of the Americas*, no. 12 (2022): 213–235. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-213-235>.

Acknowledgement: The author expresses his deep gratitude to Olga Panova for her help and advise received while working on the translation and notes.

Началом «поэтического возрождения» в Америке принято считать 1912 г.: дебюты имажистов, создание журнала *Poetry*, признание поколения поэтов, лицо которого определили Эзра Паунд, Томас Стернз Элиот, Эдна Сент-Винсент Миллей и др. Эта точка зрения утвердилась в критике и литературоведении, из-за чего предшествующие два десятилетия американской поэзии фактически выпали из поля зрения читателей и историков литературы, за исключением узких специалистов. Сложилось впечатление, что между смертью Уитмена и дебютами Паунда и Элиота в Америке не было достойных внимания поэтов и стихов. Вряд ли можно назвать этот период эпохой расцвета поэзии, но такое одностороннее представление будет ошибочным.

Как оценивали «текущий момент» сами американские поэты той эпохи? Свидетельством от первого лица служит обзорная лекция «Америка — земля поэтов», которую летом 1911 г. прочитал в Берлинском университете на немецком языке Джордж Сильвестр Вирек (George Sylvester Viereck, 1884–1962), на тот момент один из наиболее известных американских поэтов. Поэзия и эстетические взгляды Вирека, его участие в литературном процессе и американо-европейских культурных контактах охарактеризованы в биографиях [Gertz 1978: chap. 6–18; Молодяков 2015: гл. 3–5], где упомянута и эта лекция — но ее содержание было известно лишь в кратком пересказе. Теперь у нас есть возможность представить ее в подробном авторском изложении.

В сентябре 1911 г. нью-йоркский ежемесячник *Current Literature* поместил анонимную статью «Этическая доминанта в американской поэзии», подробно излагавшую лекцию Вирека в Берлине. Помимо дайджестов новостей из всех сфер жизни журнал публиковал изложения (реже полные воспроизведения) статей из американской и европейской прессы и редакционные материалы, включая «портреты», очерки и рецензии. По традиции все тексты печатались без подписи, поэтому точно установить авторов можно лишь изредка — например, из переписки современников (архив журнала не сохранился). В данном случае авторство Вирека, который с 1906 г. сотрудничал в *Current Literature* и с января 1907 г. был его соредактором, представляется очевидным — как и в отношении ряда обзоров текущей англоязычной поэзии¹ и германской литературы, что входило в круг его ближайших интересов, а также статей о его друзьях Джеймсе Хьюнекере, Гуго

¹ Утверждение Л. Шефель о том, что все эти обзоры безусловно принадлежат Виреку, представляется излишне категоричным и недостаточно обоснованным [Szeffel 2004: 232–238].

Мюнстерберге или Людвиге Льюисоне. Кому как не автору изложить собственный текст, хотя бы и в третьем лице?

Двуязычие и известность по обе стороны океана делали этнического немца Вирека идеальным «послом» американской поэзии в Германии, а оказанный ему прием льстил честолюбию «нескромного гения». Вирек отнесся к взятой на себя миссии серьезно и ответственно. Обращаясь к европейской аудитории, он подчеркивал «идеализм» американского общества и наличие у него духовных запросов, в противовес сложившемуся или сформированному негативному образу царства «желтого дьявола». Этой цели служили предисловие Вирека к немецкому изданию (авторской версии) его первого романа «Дом вампира»² и книга очерков «Признания варавра» о путешествии в Европу в 1908 г., опубликованная в 1910 г. на английском языке в США и Великобритании и годом позже на немецком языке (в авторизованном переводе) в Германии³. Выросший в германо-американской среде, видным деятелем которой был его отец Луи Фирек (внебрачный сын Вильгельма I), и бывший гражданином США, Вирек с юности стремился стать, как сам не раз говорил, «мостом» между «страной [своих] родителей» и «страной [своих] детей». Он одновременно старался «объяснить Америку Германии» и «объяснить Германию Америке», в том числе на страницах *Current Literature*.

Лекция Вирека — краткий обзор американской поэзии, введение в нее, адресованное заинтересованной публике. Предложенная им классификация поэтов не бесспорна, но мотивирована как формой, так и содержанием их творчества. Наибольший интерес представляет характеристика поэзии периода после Лонгфелло и Уитмена вплоть до антологии «Юношеский хор» (*The Younger Choir*; 1910). Составленный под редакцией маститого Эдвина Маркэма, дружески покровительствовавшего поэтам младших поколений вне зависимости от их литературной и эстетической ориентации, сборник представлял как молодых, так и уже состоявшихся авторов — от традиционалистов до экспериментаторов. Вирек постарался показать американскую поэзию как разнообразную и богатую, перечисляя фамилии, многие

² Перевод с немецкого Р.В. Зайцева опубликован в: [Молодяков 2020]; выполненный А.Л. Гарибовым перевод английского варианта (1907) см.: [Вирек 2013: 49–155].

³ George S. Viereck, *Confessions of a Barbarian* (New York: Moffat, Yard, 1910); *Confessions of a Barbarian* (London: John Lane The Bodley Head, 1910); *Bekenntnisse eines Barbaren* (Berlin: Maritima, 1911).

из которых сегодня совершенно забыты. Будем надеяться, что лучшие из произведений этих поэтов дождутся перевода и изучения в России, как и поэтическое наследие самого Вирека.

ЛИТЕРАТУРА

Вирек 2013 — *Вирек Дж.С.* Дом вампира и другие сочинения. Тверь: Kolonna Publications, 2013. 293 с.

Молодяков 2020 — *Молодяков В.Э.* Вампир как сверхчеловек. Декадентский роман Джорджа Сильвестра Вирека «Дом вампира» в США и Германии // Литература двух Америк. 2020. № 8. С. 8–25.

Молодяков 2015 — *Молодяков В.Э.* Джордж Сильвестр Вирек: больше чем одна жизнь (1884–1962). М.: Кругъ, 2015. 695 с.

REFERENCES

Gertz 1978 — Gertz, Elmer. *Odyssey of a Barbarian: The Biography of George Sylvester Viereck*. Buffalo, NY: Prometheus Books, 1978.

Molodiakov 2015 — Molodiakov, Vasilii E. *Dzhordzh Sil'vestr Virek: bol'she chem odna zhizn' (1884–1962)* [*George Sylvester Viereck: More Than One Life, 1884–1962*]. Moscow: Krug Publ., 2015. (In Russ.)

Molodiakov 2020 — Molodiakov, Vasilii E. “Vampir kak sverkhchelovek. Dekadentskii roman Dzhordzha Sil'vestra Vireka ‘Dom vampira’ v SShA i Germanii” [“Vampire as Superman. George Sylvester Viereck’s Decadent Novel *The House of the Vampire* in the USA and Germany”]. *Literature of the Americas*, no. 8 (2020): 8–25. (In Russ.)

Szefel 2004 — Szefel, Lisa A. *The Creation of an American Poetic Community*. PhD Dissertation. University of Rochester, 2004.

Viereck 2013 — Viereck, George S. *Dom vampira i drugie sochineniya* [*The House of the Vampire, and Other Writings*]. Tver': Kolonna Publications Publ., 2013. (In Russ.)

ПРИЛОЖЕНИЕ

[Джордж Сильвестр Вирек]

ЭТИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА В АМЕРИКАНСКОЙ ПОЭЗИИ¹

В лекции «Америка — земля поэтов», прочитанной несколько недель назад в Берлинском университете, Джордж Сильвестр Вирек возвестил о «неисследованной, сокровенной Америке, в которой живут религия и поэзия». Поэзия Америки, уверял он, причудливо контрастирует с бешеной активностью, характерной для промышленного развития страны, и американский поэт, протестуя против окружающего его материализма, обращается прежде всего к духу. Итогом этого, согласно Виреку, стало господство этической и умозрительной ноты в американской поэзии от Уитмена и По до наших дней.

В начале выступления Вирек сказал несколько слов о себе как о лекторе. У нас есть обмен профессорами и студентами, заявил он, так почему не быть обмену поэтами? Германия уже посылала в Америку своих ведущих писателей Людвига Фульду, Карла Гауптмана и барона Эрнста фон Вольцогена² как представителей германской литературы и выразителей германских идеалов. Америка, по мнению Вирека, должна сделать ответную любезность. Его миссия в цитадели германской культуры заключается в том, чтобы проложить путь обмену поэтами. Тайный советник доктор Алоиз Брандль³, профессор английской литературы Берлинского университета, и доктор Людвиг Фульда, первый немецкий «поэт по обмену», представили аудитории Вирека, отметив, что его появление на родине в качестве истолкователя американской поэзии понятно и обосновано и его двуязычием, и двойным происхождением.

Потаенная поэтическая Америка, утверждает Вирек в своей лекции (полный текст которой напечатан в *Rundschau Zweiter Welten*, нашем немецком издании⁴), нуждается в проповедниках в ней самой и за ее пределами. Голос поэзии раздается настойчиво, но практически тонет в шуме американской жизни. Если бы иностранец приплыл к английским берегам при королеве Елизавете, он много услышал бы о заговорах Стюартов, об открытиях сэра Уолтера Рейли и об испанской Армаде. Но ему пришлось бы потратить много времени, чтобы отыскать Шекспира и Марло в темноте таверны «Русалка»⁵. Еще труднее найти американских поэтов, подчеркнул Вирек. В елизавете-

тинскую эпоху поэзию понимали многие, но сегодня лирической музе поклоняются лишь избранные. Английский (англоязычный. — *В.М.*) поэт ставит между собой и публикой дополнительную преграду — изоциренный поэтический язык. В отличие от немецкого и французского, английский поэтический словарь существенно отличается от языка прозы. Даже образованный человек не способен прочитать «книгу стихов под ветвью»⁶, не заглядывая в словарь Вебстера.

Ученый язык наших поэтов — одна из причин того, что в англоязычных странах поэзия стала самым непопулярным из искусств. Американский поэт тем более непонятен своему народу, что в силу реакции против окружающей его жизни предпочитает философские проблемы обычным, простым чувствам. Если современная немецкая поэзия часто сбивается с пути, блуждая по темным закоулкам половой психопатии, то наши поэты слишком углубились в ледяные края этического умствования. Здесь всегда присутствует искушение поступиться красотой ради этики. Вирек настаивает, что американские поэты любят представляться апостолами нового этического учения, возможно, потому, что религиозных людей больше и они охотнее откликаются на их призывы, чем последователей чистого эстетизма. Более того, в американской поэзии практически отсутствуют эротические мотивы. Даже молодых поэтов, у которых страсть прорывается наружу, больше интересуют причины явлений и вещей, нежели пояс Елены или сверкающие руки «белой беспощадной Афродиты»⁷. Американский поэт всегда ищет Бога, но не всегда находит его; он часто блуждает между теологией, с одной стороны, и риторикой, с другой. Его нередко захватывает идея как противоположность чувствам или словесный образ как противоположность идее. Однако, отметил Вирек, сегодня в Америке есть минимум полсотни поэтов со своим оригинальным голосом.

Согласно Виреку, американских поэтов можно разделить на четыре группы. Первые, как Уитмен, держатся родной почвы, воспевают товарищество, а их широкий демократизм распространяется на все живое, превращаясь в разновидность пантеизма. Вторые, подобно По, аристократы, эстеты и эгоисты, пребывают вне времени и пространства и, по крайней мере, внешне не привязаны ни к какой местности. Третьи идут по стопам Лонгфелло, Уитгъера⁸ и других американских классиков, продолжающих старые английские традиции. Они в той или иной мере следуют принятым условностям, не вступая в ряды сторонников По или Уитмена, они не аристократы и не демократы;

это, так сказать, «средний класс» духа. Четверую группу составляют поэтические бунтари, ученики По и Уитмена, прислушавшиеся к напевам Бодлера и Суинберна, считающие страсть загадкой бытия. Их литературный мир связан с тем, что в Старом Свете называют «декадансом» или «модернизмом». В этой группе мы видим немало иммигрантов или их ближайших потомков, освободившихся от «проклятия пуританства». Но даже они не могут заглушить в себе влечение к этике, которое, согласно Виреку, характерно для всех наших поэтов.

Склонность к умозрительности особенно развилась у Уитмена и его школы. Уитмен — великий поэт, но не настолько непосредственный и наивный, каким он себя изображал. Порой он прибегал к трюкам в духе Барнума⁹, но это не упрек, как пояснил Вирек. Чтобы тебя заметили среди бескрайних американских просторов, порой нужно встать на возвышение. Но даже если мы, вслед за известным немецким критиком¹⁰, обнаруживаем, что Уитмен порой склонен к «очковтирательству», этому поэту хватает величия, чтобы поставить нас на колени. За каждым его словом видны громадная личность и индивидуализм, в котором нет ничего мелочного, поскольку он отождествляет себя с космосом. По словам Вирека, в уитменовских «Детях Адама» присутствует эротическая нота, но даже такие стихотворения являются скорее опытами изучения психологии и пола, нежели подлинными песнями страсти. Рассматривая творчество Уитмена в целом, мы видим в нем господство этики и философии. То же самое можно сказать о Хорасе Тробеле¹¹, чей необычный и резкий стиль порой заряжает читателя, но чаще вызывает улыбку. Хотя у Тробела была собственная философия, он остался в гигантской тени Уитмена, так что его трудно рассматривать отдельно. Тробел подобен спутнику, вращающемуся вокруг большой планеты, на которую он в конце концов обречен упасть. Дж. Уильям Ллойд¹² преувеличивает мотивы пола у Уитмена. В его этических воззрениях причудливо смешались поклонение полу и поклонение дьяволу. Империя Уитмена распалась на части в руках его учеников.

Крупнейшими поэтами в духе Уитмена, но формально освободившимися от него, являются Ричард Хови, Блосс Кармен¹³ и Эдвин Маркэм¹⁴. Основные мотивы творчества Хови — товарищество и мужественность. То же можно сказать о Блоссе Кармене, но он, похоже, потерялся в лабиринтах мистического умствования. Его общественное сознание бодрствует, но чем больше он мечтает о братстве людей, тем меньше люди его понимают. Он утратил присущую ему восхититель-

но наивную и лирическую любовь к природе, вместо того занявшись поисками «масштаба и цели, намек и плана, скрытых в флейтах Пана»¹⁵. В произведениях Эдвина Маркэма мы тщетно будем искать эротическую ноту. Его страсть сосредоточилась на этических и социальных темах, а язык, будто высеченный из мрамора, еще менее понятен публике, чем язык Хови и Кармена. Он стремится выйти за пределы искусства. Поэзия для него — лишь еще один путь к религии. Подобно Перси Маккею¹⁶, он видит в поэте прежде всего визионера и гражданина. Такой подход противоречит всем традициям Старого Света, поскольку в Европе поэт — всегда представитель богемы или должен таковым казаться. О том, не потеряет ли поэзия от ухода певца в сферу социологии больше, чем от этого выиграет государство, Вирек судить не решается.

С этой группой близко связаны Чарльз Дж. Д. Робертс¹⁷, Эдит Томас¹⁸ и Артур Эпсон¹⁹, пытающиеся изложить поэтическим языком эволюционные теории. Хоакин Миллер²⁰ и Мэдисон Кавейн²¹ менее склонны к философии, но тоже являются демократами и тяготеют к почве. Вирек назвал Кавейна «поэтом гербария». Ричард Бартон²² и Фредерик Лоуренс Ноулз²³ глубоко чувствуют ответственность поэта перед обществом. Страстная гражданственность у них заняла место эротической страсти. В то же время они — не занудные педанты. В их отношении к государству есть нечто героическое и античное. Однако этой группе поэтов присущ некоторый псевдоромантизм, превращающий искусство в игрушку. Они переносят любовь с человека на всю природу. Они ищут человеческое, а не только слишком-человеческое, как многие их собратья в Европе. В связи с этим Вирек процитировал Бартона:

High thoughts and noble in all lands
Help me; my soul is fed by such.
But, ah, the touch of human hands,
The human touch²⁴.

(Возвышенные и благородные мысли, признанные такими во всех краях, / Придите мне на помощь, питайте мою душу. / Но — о, касание человеческих рук, / Человеческое касание!)

По и его последователи — вторая группа поэтов, согласно классификации Вирека, — резко отличаются от Уитмена и его последователей. В творениях По отсутствует гуманистическое начало.

Его песни звучат «вне времени и вне пространства». Аристократ до мозга костей, По был одержим неколебимой умственной гордыней. Однажды он сказал: « Мой ум был бы оскорблен, если бы во всей вселенной нашлось существо, превосходящее меня»²⁵. Когда ему не хватало денег, чтобы доехать до своего дома в Фордхэме, он шел весь десятимильный путь пешком, не согнувшись, а расправив плечи, как священник, под скромной рясой которого спрятана Святая Святых. У По мы тоже находим отсутствие эротической ноты и болезненную тягу к философским и мистическим умствованиям, особенно в любопытной поэме в прозе «Эврика». Ему также присуща склонность к интеллектуальной претенциозности, но пока он остается в своем мире ритмической красоты, он безупречней Поупа. Есть несомненная ирония в том, что По, несмотря на свою аристократическую исключительность, более популярен, чем Уитмен. Каждый школьник знает наизусть как минимум три или четыре его стихотворения. Похоже, люди предпочитают получать духовную пищу из ухоженных рук аристократа, а не из грубой пясти труженика.

Вирек подчеркнул, что у По не было учеников, но его влияние заметно в длинном ряду аристократов мысли и эстетов, избегающих мирской суеты и верящих только в красоту. Джордж Сантаяна²⁶, как заметила Джесси Риттенхауз в достойной внимания книге «Молодые американские поэты»²⁷, мог бы жить в монастыре или на необитаемом острове точно так же, как в Гарварде двадцатого столетия. Луиза Имоджен Гуини²⁸ и Лизетт Вудворт Риз²⁹ также удалились от окружающего их времени. Джордж Э. Вудберри³⁰ холоден и академичен, ему не найти дороги к сердцу. Он больше философ и педагог, нежели поэт. Он любит красоту, но не способен схватить и передать ее. Уильям Вон Муди³¹ как поэт вызывает причудливое ощущение холодности и отчужденности. В «Оде во время сомнения» (“An Ode in Time of Hesitation”) он спускается из облаков гордого интеллектуального уединения. Простота языка таких строк, как

...eager boys
Who might have tasted girls' love, and been stung
With the old mystic joys³².

(...пылкие юноши / Которые могли бы вкусить девичьей любви
и пронзительной боли / Старинных мистических восторгов.)

контрастирует с богато украшенными и вычурными одеяниями, в которых обычно шествует его муза. Клинтон Сколлард³³ и Мэри Макнил Феноллоса³⁴ скорее чувствуют себя дома на Востоке, нежели на американском континенте, хотя Сколлард успешно воспевал битвы и героев Америки. Характерно, что Кэйл Янг Райс³⁵, Жозефина Престон Пибоди³⁶, Риджли Торренс³⁷, Олив Тилфорд Дарган³⁸, снискавшие лавры больше на поприще драматургии, редко находят сюжеты на родной почве. Лирические стихи мисс Пибоди подобны перекрученным золотым нитям; настолько перекрученным, что порой теряешь нить понимания. Но время от времени она берет ноты, которые потом сами собой звучат в мозгу. Та же метафора удачно отображает своеобразное духовное искусство Анны Хемпстед Бранч³⁹.

К третьей группе американских поэтов — следующих традициям Уиттиера и Лонгфелло и испытавших влияние Эмерсона — принадлежат Олдрич⁴⁰, Ван Дайк⁴¹, Стедман⁴² и Гилдер⁴³. Главная заслуга Стедмана — не стихи, но его «Антология американской поэзии». Гилдер — очаровательный человек и друг поэтов, но его собственный творческий вклад незначителен, поскольку, скованный пуританскими предрассудками, он никогда не осмеливался дать себе волю.

Вирек затруднился с тем, куда отнести Брет Гарта⁴⁴, которого, по его словам, в Европе воспринимают серьезнее, чем в Америке. Затем он перешел к младшему поколению американских поэтов, которое вызывает у него большую симпатию. Фрэнсиса Солтуса⁴⁵, чьих стихов уже не достать, он назвал «первым американским декадентом»; его воображение населено вавилонскими персонажами, странными и таинственными видениями. Вирек заметил, что в Америке имя Эллы Уилер-Уилкоккс⁴⁶ произносится среди посвященных с усмешкой из-за ее ежедневных рифмованных проповедей в херстовских газетах. Фимиам, который воскуряют ей миллионы читателей, испортил миссис Уилкоккс как лирического поэта. Она уверовала в свою пророческую и нравственную миссию, но утратила оригинальность, как только оставила царство романтической страсти. К счастью, ее подлинный талант время от времени воскресает в таких пламенных балладах, как «Абеляр и Элоиза». Здесь, заметил Вирек, мы можем видеть, что попытка проповедовать мораль эстетически губительна для таланта. Той же опасности подвергается Эльза Баркер⁴⁷. Ее страстные сонеты принадлежат к тем подлинным драгоценностям, что украшают английскую поэзию, но сама она упрямо видит в себе мессию в юбке

с оккультными и мистическими откровениями. Ее лучшее произведение до сих пор не вышло отдельным изданием. Там, где Эльза Баркер, по выражению Вирека, не играет с мистицизмом и символизмом, это поэтический вулкан, захватывающий и порой почти пугающий нас. У ее соперницы Феодосии Гаррисон⁴⁸ нет этических мотивов и мистической позы. Она играючи овладела самыми трудными поэтическими формами. Ее стихи порой замечательны, но в большом количестве разочаровывают из-за недостатка интеллектуального содержания. Вопреки мнению Амброза Бирса, высоко оценившего молодого калифорнийца Джорджа Стерлинга⁴⁹, Вирек считает, что у последнего есть куда более удачные вещи, чем нашумевшее «Вино волшебства», которому недостает внутренней логики и которое переполнено бессодержательными картинками. Калифорниец немецкого происхождения Герман Шеффауэр⁵⁰ принес в поэзию тевтонскую основательность, но и тевтонскую тяжеловесность. Его стихи порой грубы, как слоновьи ноги. Если Шеффауэр слоноподобен, то Леонард ван Ноппен⁵¹ кажется гигантом из доисторических времен. Его эпические поэмы длиннее, чем «Илиада», «Песнь о Нибелунгах» и «Потерянный рай» вместе взятые. Вирек опасается, что подлинный талант ван Ноппена насмерть захлебнется риторикой. Он ученик Маркэма, но недостатки учителя в нем усилились. Реджинальд Райт Кауфман⁵² и Людвиг Льюисон⁵³ — мастера слова, они знают, как извлекать из языка странные созвучия. Их властно влекут декадентские мотивы Греха. Льюисон — аристократ, рассудочный и философичный. У Кауфмана общественное чувство развито сильнее, чем эстетическое. Майкл Монахэн⁵⁴, более известный прозой, чем стихами, в силу своих литературных традиций должен быть отнесен к модернистам. Современная нота настойчиво звучит в поэтической антологии «Юношеский хор»⁵⁵, составленной и, как сокрушенно заметил Вирек, оскопленной Маркэмом, — у таких авторов как Нейхардт⁵⁶, Чарльз Хэнсон Таун⁵⁷, Уиттер Биннер⁵⁸, Герман Хэйдждорн⁵⁹, Джойс Килмер⁶⁰, Джеймс Оппенхейм⁶¹, Уильям Эллери Леонард⁶², Мьюриэл Райс⁶³, Шеймус О'Шил⁶⁴, Сара Тисдэйл⁶⁵ и многие другие. Согласно Виреку, эти поэты и есть подлинники наследники Уитмена и По. Они унаследовали технику По и добавили к ней элемент страсти. От Уитмена они взяли американизм, который с особой силой чувствуется в фантастически импрессионистских картинах американских городов. Они дерзают братья за великие вопросы, которые захватывали Уитмена, и в то же время обладают чувством формы, которого ему недоставало.

В культурном отношении Америка, как подытожил Вирек, это не одна страна, но несколько. В разных местах есть литературные группы, но между ними нет никакой тесной связи. Одной из целей Американского поэтического общества, в организации которого участвовал Вирек, было создание литературного центра для Америки. Американское поэтическое общество сделало заявку на то, чтобы стать «лирической академией». Его влияние может ощутимо помочь популяризации поэзии в нашей стране. Вирек надеется, что обмен поэтами между Старым и Новым Светом поможет рассеять наши пуританские предрассудки. «Америка гостеприимно встретила немецких поэтов, — заключил Вирек, — и теплый прием, оказанный мне, показывает, что Германия будет внимать американским певцам, если, наконец, убедится, что у нас в Америке есть не только доллары, но и поэты. В этом цель моего паломничества. За мной придут другие, более достойные, чтобы возвестить поэтическое евангелие Нового Света в самом сердце Света Старого».

Одним из результатов поездки Вирека стала просьба Американского института в Берлине, основанного профессором Мюнстербергом⁶⁶ (который сам является членом Американского поэтического общества), собрать полную библиотеку американской поэзии для немецких студентов.

Перевод с английского В.Э. Молодякова

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Перевод выполнен по изданию: “The Ethical Dominant in American Poetry,” *Current Literature* 51, no. 3 (September 1911): 323–326.

² Фульда Людвиг (Ludwig Fulda, 1862–1939) — германский драматург, прозванный «немецким Мольером». Во время приезда Фульды в США (февраль — апрель 1906) Вирек взял у него интервью (G.S.V, “Ludwig Fulda — The German Poet-Dramatist and His Work,” *New York Times*, February 25, 1906), положенное в основу анонимной статьи, которую можно атрибутировать Виреку: “The Visit of Ludwig Fulda,” *Current Literature* 40, no. 2 (February 1906): 200–201. Фульда содействовал изданию сборника стихов Вирека «Ниневия» на немецком языке (*Nineveh*, 1906).

Гауптман Карл (Carl Hauptmann, 1858–1921) — германский прозаик, драматург, старший брат Г. Гауптмана.

Фон Вольцоген Эрнст (Ernst von Wolzogen, 1855–1934) — германский прозаик, драматург. См. анонимную статью, очевидно, написанную Виреком: “Ernst von Wolzogen, Poet-Ambassador of German Culture,” *Current Literature* 50, no. 2 (February 1911): 204–206.

³ Брандль Алоиз (Alois Brandl, 1855–1940) — австрийский и германский историк литературы, профессор университетов в Гёттингене (1888–1892), Страсбурге (1892–1895) и Берлине (1895–1923), специалист по истории английской литературы.

⁴ *Rundschau Zweiter Welten* (1911–1912) — ежемесячный журнал на немецком языке, издававшийся в Нью-Йорке под редакцией Вирека (издатель — Viereck Publishing под управлением Current Literature Publishing); в 1907–1910 гг. выходил под названием *Deutsche Vorkämpfer* под редакцией его отца Л. Фирека. Обращенный к американцам германского происхождения, журнал освещал их жизнь, пропагандировал немецкий язык и культуру, поощрял немецкую иммиграцию в США. Под редакцией Вирека он превратился в издание универсального содержания по образцу *Current Literature*, уделяя много внимания политической, общественной и духовной жизни США, призывая германо-американцев активно участвовать в ней, пропагандировал новейшие достижения немецкой науки и культуры, публиковал произведения современных немецких писателей. Из-за снижения подписки и переориентации значительной части читателей на англоязычную прессу в июле 1912 г. соединен с журналом *The International*, который также редактировал Вирек.

⁵ Таверна на углу Фрайдей-стрит и Бред-стрит в лондонском районе Чипсайд. В елизаветинскую эпоху здесь каждую первую пятницу месяца собирался литературно-театральный кружок «Братство джентльменов — поклонников сирен» (Fraternity of Sireniacal Gentlemen), членами которого были Джон Донн, Бен Джонсон, Джон Флетчер, Фрэнсис Бомонт и др. По преданию, в «Братство» входил и Шекспир, но исследования это не подтверждают. Подробнее см. главу «Споры в таверне “Сирена”» в: *Аникст А.А. Шекспир*. М.: Молодая гвардия, 1964.

⁶ Цитата из «Рубайат» О. Хайяма в переводе Э. Фицджеральда.

⁷ Цитата из стихотворения «Сапфические строфы» (“Sapphic”) А.Ч. Суинберна.

⁸ Уиттьер Джон Гринлиф (John Greenleaf Whittier, 1807–1892) — поэт, публицист, активист аболиционистского движения. В его поэзии, традиционной по форме, большое место занимают темы морали, равенства и братства людей различных рас и народов.

⁹ Барнум Финеас Тейлор (Phineas Taylor Barnum, 1810–1891) — знаменитый американский шоумен, антрепренер, мастер рекламных кампаний и мистификаций.

¹⁰ По предположению О.Ю. Пановой, под «известным немецким критиком» Вирек мог иметь в виду норвежского прозаика Кнута Гамсуна, чья разгромная статья об Уитмене была переведена на немецкий язык и опубли-

кована в Германии: Knut Hamsun, “Walt Whitman,” übersetzt. Rudolf Komadina, *Die Gesellschaft Halbmonatsschrift für Litteratur, Kunst und Sozialpolitik* 16, no. 1 (Januar 1900): 24–35. Гамсун отказывал Уитмену в праве называться поэтом, называл его топорным и пошлым мошенником, единственными «современными» чертами которого являются грубость и бахвальство. О рецензии Уитмена в Германии на рубеже веков см. статью, опубликованную за полгода до лекции Вирека: Edward Thorstenberg, “The Walt Whitman Cult in Germany,” *The Sewanee Review* 19, no. 1 (January 1911): 71–86. Этот журнал был известен Виреку, так как в 1904 г. там была напечатана статья Л. Льюисона о его поэзии.

¹¹ Тробел Хорас/Горас (Horace Traubel, 1858–1919) — поэт, журналист, критик, участник Движения искусств и ремесел (Arts & Crafts movement) в США; издавал литературный журнал *The Conservator* (1890–1919). Наиболее известен как друг и биограф Уитмена, автор девятитомного собрания дневниковых записей «С Уолтом Уитменом в Кэмдене» (*With Walt Whitman in Camden*). Подробнее см.: Любарская А.М. Горас Тробел. Слава и забвение. Л.: Наука, 1980.

¹² Ллойд Джон Уильям (John William Lloyd, 1857–1940) — деятель анархистского движения, поэт, публицист, прозаик, мистик и пантеист, проповедник сексуального раскрепощения и свободной любви. Горячий поклонник Уитмена, которого считал «американским Шекспиром»; в сборник «Песни золотой арфы» (*Wind-Harp Songs*, 1895) включил оду «Гора по имени Уолт Уитмен» (“Mount Walt Whitman”). Возможно, Виреку принадлежит статья: “The ‘Feminine Soul’ in Whitman,” *Current Literature* 41, no. 1 (July 1906): 53–56.

¹³ Американский поэт Ричард Хови (Richard Hovey, 1864–1900) и проживший большую часть жизни в США канадский поэт Блосс Кармен (Bliss Carman, 1861–1929) входили в бостонский литературно-художественный кружок «Визионеры» (Visionists). Наибольшую известность им принес написанный в соавторстве трехтомный цикл стихов «Песни бродяг» (*Songs from Vagabondia*, 1894; *More Songs from Vagabondia*, 1896; *Last Songs from Vagabondia*, 1900).

¹⁴ Маркэм Эдвин (Edwin Markham, 1852–1940) — поэт, педагог, преподаватель литературы. Первую половину жизни прожил в Калифорнии, друг А. Бирса (см.: *Танасейчук А. Литературный круг Амброза Бирса в 1890-е–1900-е гг. // Литература двух Америк. 2017. № 2. С. 96–116*). Приобрел широкую известность благодаря стихотворению «Человек с мотыгой» (“Man with a Hoe”, 1899), вдохновленному одноименной картиной Ж.-Б. Милле. С начала 1900-х жил в Нью-Йорке и принимал активное участие в литературной жизни. В 1918 г. выступил против исключения Вирека из Американского поэтического общества.

¹⁵ Цитата из стихотворения Б. Кармена «Флейта Пана» (Bliss Carman, “The Pipes of Pan,” in *The Pipes of Pan: From the Book of Myths* (London: J. Murray, 1903), 42). Указано О.Ю. Пановой.

¹⁶ Маккей Перси (Percy MacKaye, 1875–1956) — поэт, драматург, теоретик и пропагандист «гражданского театра», чьи мысли о социальном значении искусства повлияли на театральные искания Пролеткульта.

¹⁷ Робертс Чарльз Джордж Дуглас (Charles George Douglas Roberts, 1860–1943) — «отец канадской поэзии», писатель-натуралист, получивший всемирную известность благодаря книгам о природе и животных.

¹⁸ Томас Эдит Матильда (Edith Matilda Thomas, 1854–1925) — поэтесса, автор многочисленных сборников лирических стихов в традиционном духе, пользовавшихся популярностью у широкого читателя.

¹⁹ Эпсон Артур (Arthur Upson, 1877–1908) — поэт, жизнь и творчество которого связаны со штатом Миннесота. В 1900-е считался «восходящей звездой» поэзии, поэтому после трагической гибели (утонул, катаясь по озеру на лодке) Синклер Льюис сравнил его с Дж. Китсом и Т. Чаттертоном.

²⁰ Миллер Хоакин (Joaquin Miller; настоящее имя Цинциннат Хайнер Миллер (Cincinnatus Hiner Miller), 1837–1913) — поэт, прозаик, драматург, произведения которого насыщены впечатлениями путешествий по США и Центральной Америке. Позиционировал себя как «человек Дикого Запада» и получил прозвище «поэт сьерры».

²¹ Кавейн Мэдисон Джулиус (Madison Julius Cawein, 1865–1914) — поэт, автор многочисленных сборников стихов в традиционном духе, воспевавших родной штат Кентукки (его называли «Китсом из Кентукки»). В 1913 г. в журнале *Poetry* опубликовал поэму «Бесплодная земля» (*The Wasteland*), которая, вероятно, послужила источником вдохновения для Т.С. Элиота; на это впервые указал канадский ученый Роберт Йен Скотт: *Times Literary Supplement*, December 8, 1995. Указано О.Ю. Пановой.

²² Бартон Ричард (Richard Burton, 1861–1940) — поэт, драматург, журналист, редактор, критик, педагог, с 1906 г. возглавлял отделение английской литературы в университете Миннесоты.

²³ Ноулз Фредерик Лоуренс (Frederic Lawrence Knowles, 1869–1905) — поэт, редактор, составитель популярных поэтических антологий (*The Golden Treasury of American Lyrics*, 1897; *A Treasury of Humorous Poetry*, 1902, и др.).

²⁴ Вирек неточно процитировал стихотворение Р. Бартона «Человеческое касание» (“The Human Touch”), впервые опубликовано: *San Francisco Call* 83, no. 60 (29 January 1898). Указано О.Ю. Пановой. Полный текст:

High thoughts and noble in all lands
 Help me; my soul is fed by such.
 But, ah, the touch of lips and hands —
 The human touch!
 Warm, vital, close, life’s symbols dear —
 These need I most, and now, and here.

²⁵ Вирек неточно (“It is an insult to my intelligence that there should be in the whole universe a being that stands above me”) процитировал фразу, приписываемую Э. По: “My whole nature utterly revolts at the idea that there is

any Being in the Universe superior to myself!” По воспоминаниям современника, она была произнесена поэтом в ответ на критику его поэмы в прозе «Эврика» (см. John H. Ingram, *Edgar Allan Poe: His Life, Letters and Opinions* (London: W.H. Allen, 1886): 353). Указано О.Ю. Пановой.

²⁶ Сантаяна Джордж (George Santayana, 1863–1952) — философ, поэт, эссеист, педагог, профессор Гарвардского университета (1889–1912). Оказал большое влияние на молодых американских интеллектуалов и поэтов начала XX в., включая Р. Фроста, Т.С. Элиота, Г. Стайн, У. Липпмана и др. Испанец, в возрасте восьми лет привезенный родителями в США, Сантаяна в 1912 г. вернулся в Европу, жил в Оксфорде, Париже и Риме, продолжал научную и литературную деятельность.

²⁷ Риттенхауз Джесси (Jessie Rittenhouse, 1869–1948) — поэтесса, критик, лектор. Ее книга «Молодые американские поэты» (*The Younger American Poets*) вышла первым изданием в 1904 г. В 1910 г. вошла в число создателей Американского поэтического общества и 10 лет была его секретарем. Составитель популярных поэтических антологий (*Little Book of Modern Verse*, 1913; *Little Book of American Poets*, 1915, и др.).

²⁸ Гуини Луиза Имоджен (Louise Imogen Guiney, 1861–1920) — поэтесса, эссеист и критик, активная участница литературной жизни Бостона, включая кружок «Визионеров». С 1901 г. жила в Оксфорде, в конце 1900-х по болезни оставила литературную деятельность.

²⁹ Риз Лизетт Вудворт (Lizette Woodworth Reese, 1856–1935) — поэтесса, педагог, почти полвека преподавала английский язык и литературу в школах Балтимора. Считалась мастером сонета.

³⁰ Вудберри Джордж Эдвард (George Edward Woodberry, 1855–1930) — поэт, критик, редактор, историк литературы (автор книг о Н. Готорне, Э. По, Р.У. Эмерсоне, А.Ч. Суинберне), педагог, профессор сравнительного литературоведения в Колумбийском университете (1891–1904). Переписывался с Виреком, которому можно атрибутировать обзор работ о Суинберне, включая книгу Вудберри: “The First of Living Poets,” *Current Literature* 40, no. 3 (March 1906): 268–270.

³¹ Муди Уильям Вон (William Vaughn Moody, 1869–1910) — поэт, драматург, историк литературы, педагог, преподавал английский язык в университете Чикаго. В поэзии Муди, следующей классическим образцам (он был известен как исследователь Дж. Мильтона), отразилось повышенное внимание к духовным и социальным проблемам эпохи.

³² Цитата из одного из наиболее известных стихотворений У. Муди «Ода во время нерешительности» (“An Ode in Time of Hesitation”, впервые опубликована в: *Atlantic Monthly* 85 (May 1900): 593–598).

³³ Сколлард Клинтон (Clinton Scollard, 1860–1932) — поэт, прозаик, педагог, преподавал английский язык и литературу в Гамильтон-колледже (Нью-Йорк). Имел репутацию мастеровитого, но неоригинального поэта. Его основные, на тот момент, патриотические стихи собраны в: *Pro Patria*:

Verses Chiefly Patriotic (Clinton, NY: George William Browning, 1909). В 1924 г. женился на Дж. Риттенхауз.

³⁴ Феноллоса Мэри Макнил (Mary McNeill Fenollosa, 1865–1954) — поэтесса, более известная как романист (под псевдонимом Сидни Маккол, Sidney McCall) и автор работ о японском и китайском искусстве; жена философа, историка искусства и коллекционера Э. Феноллосы.

³⁵ Райс Кэйл Янг (Cale Young Rice, 1872–1943) — поэт, драматург, проживший большую часть жизни в штате Кентукки. Муж популярной писательницы Элис Хиган Райс (Alice Hegan Rice, 1870–1942) и соавтор ряда ее книг. Через год после смерти жены покончил жизнь самоубийством.

³⁶ Пибоди Жозефина Престон (Josephine Preston Peabody, 1874–1922) — поэтесса, драматург, автор произведений для детей. В 1909 г. удостоена премии Стратфорд-на-Эйвоне (The Stratford-on-Avon Prize) за пьесу «Волинщик» (*The Piper*), поставленную в 1910 г. в Англии и в 1911 г. в США.

³⁷ Торренс Риджли (Ridgeley Torrence, 1874–1950) — поэт, драматург, редактор. В 1900-е входил в кружок нью-йоркских поэтов (Э.А. Робинсон, Р. Фрост, У. Муди). Обратил на себя внимание драмой «Абеляр и Элоиза» (*Abelard and Heloise*, 1907). Прославился как драматург во второй половине 1910-х пьесами из жизни негров, которые успешно ставились афроамериканскими труппами. Участник борьбы против сегрегации и расовой дискриминации.

³⁸ Дарган Олив Тилфорд (Olive Tilford Dargan, 1869–1968) — поэтесса, прозаик, драматург, публицист. Дебютировала лирическими стихами, в которых важное место занимала тема путешествий по горам, и пьесами в стихах. Получила известность благодаря романам и сборникам рассказов на актуальные общественные темы, изданным под псевдонимом Филдинг Бёрк (Fielding Burke). Выступала за социальное и гендерное равенство, против расизма, сексизма и фашизма.

³⁹ Бранч Анна Хемпстед (Anna Hempstead Branch, 1875–1937) — поэтесса, драматург. В 1900-е обратила на себя внимание стихами, в которых критика находила влияние прерафаэлитов (особенно К. Россетти), и драматической поэмой «Немврод» (*Nimrod*, 1908), написанной белым стихом. Участвовала в создании Американского поэтического общества и была его вице-президентом.

⁴⁰ Олдрич Томас Бейли (Thomas Bailey Aldrich, 1836–1907) — поэт, прозаик, критик, редактор. Большую часть жизни прожил в Бостоне, был главным редактором одного из крупнейших национальных журналов *Atlantic Monthly* (1881–1890). Был популярен как лирический поэт и автор реалистической прозы с автобиографическими мотивами.

⁴¹ Ван Дайк Генри (Henry Van Dyke, 1852–1933) — поэт, прозаик, педагог, профессор английской литературы в Принстонском университете (1899–1913, 1917–1923). Принадлежал к известной семье пресвитерианского духовенства и с юности участвовал в церковной жизни; религиозные и духовные темы занимали важное место в его творчестве. По предложению

президента В. Вильсона, друга и бывшего однокашника, занимал пост посланника в Нидерландах и Люксембурге (1913–1917). Во время Первой мировой войны проявил себя как способный дипломат, несмотря на отсутствие профессионального опыта.

⁴² Стедман Эдмунд Кларенс (Edmund Clarence Stedman, 1833–1908) — поэт, журналист, критик, банкир, ученый и изобретатель. В литературных кругах получил признание как автор обобщающих работ о современной английской («Викторианские поэты») (*Victorian Poets*), 1875, 1887) и американской поэзии («Поэты Америки») (*Poets of America*), 1885) и составитель сборников «Викторианская антология, 1837–1895» (*A Victorian Anthology, 1837–1895*, 1895) и «Американская антология, 1787–1900» (*An American Anthology, 1787–1900*, 1900).

⁴³ Гилдер Ричард Уотсон (Richard Watson Gilder, 1844–1909) — лирический поэт, ставший в начале века символом литературной старомодности. Активный участник культурной и общественной жизни Нью-Йорка. Редактор журнала *The Century Magazine* (1881–1909), где в 1906 г. были впервые опубликованы стихи Вирека на английском языке. Возможно, Виреку принадлежит статья о Гилдере (с его портретом), которую можно рассматривать как ответную любезность: “A Poet’s Rhapsody on the ‘Divine Fire’,” *Current Literature* 41, no. 3 (September 1906): 317–319.

⁴⁴ Брет Гарт (Francis Bret Harte, 1836–1902) выпустил сборник «Стихи» (*Poems*, 1871), однако снискал мировую известность как прозаик. В 1878 г. переехал в Европу, служил американским консулом в Крефельде, Германия (1878–1880) и Глазго (1880–1885), жил в Англии до конца своих дней.

⁴⁵ Солтус Фрэнсис (Francis Saltus, 1849–1889) — поэт, прозаик, драматург, композитор, представитель художественной богемы, которого называли «американским Бодлером». Отдельными изданиями его произведения, включая поэтические сборники «Тени и идеалы» (*Shadows and Ideals*, 1890) и «Мечты после заката» (*Dreams after Sunset*, 1892), были выпущены лишь посмертно и долгое время не переиздавались, поэтому Вирек сказал, что их «уже не достать». Гораздо больше известен его старший брат Эдгар Солтус (Edgar Soltus, 1855–1921) — поэт, романист, автор философских и исторических сочинений, представитель американского декаданса.

⁴⁶ Уилер-Уилкоккс Элла (Ella Wheeler Wilcox, 1850–1919) — поэтесса (дебютировала в печати в возрасте 13 лет), романист, эссеист. Ее поэтическое творчество было неровным и вызывало противоречивые оценки: одни стихотворения включались в престижные антологии, другие становилась предметом насмешек. Сборник «Любовные сонеты Абельяра и Элоизы» (*The Love Sonnets of Abelard and Heloise*) вышел в 1907 г. В 1900–1910-е была активисткой оккультно-религиозного движения «Новое мышление» (The New Thought movement), вызывавшего критику в обществе.

⁴⁷ Баркер Эльза (Elsa Barker, 1869–1954) — поэтесса, прозаик, критик. Близкая знакомая Вирека, защищала в печати от нападок его первый поэтический сборник на английском языке «Ниневия и другие стихотворения»

(*Nineveh and Other Poems*, 1907). Новинкой к моменту лекции Вирека была ее книга «Ледяной Грааль и другие стихотворения» (*The Frozen Grail and Other Poems*, 1910). Разделяя увлечение своих родителей эзотерическими и оккультными учениями, Баркер была членом Теософского общества, Ордена розенкрейцеров, Ордена «Альфа и Омега» («Золотой зари»). Наибольшую, хотя и неоднозначную известность ей принесла трилогия «Письма от живого мертвеца» (*Letters from a Living Dead Man*, 1914–1919), содержавшая, по утверждению Баркер, сообщения от умершего судьи Дэвида Хэтча (David P. Hatch) из Лос-Анжелеса, которые она получала и фиксировала с помощью «автоматического письма».

⁴⁸ Гаррисон Феодосия (Theodosia Garrison, 1874–1944) — поэтесса, автор лирических стихов в традиционалистском духе.

⁴⁹ Стерлинг Джордж (George Sterling, 1869–1926) — поэт, которого в начале XX в. называли «некоронованным королем» литературно-художественной богемы Калифорнии. Увлекался идеями фабианского социализма. Дружил с Дж. Лондоном, послужил прототипом Рэсса Бриссендена в романе «Мартин Иден» и Марка Холла в романе «Лунная долина» (подробнее см.: Лунина И.Е. Реценция творческой личности Джорджа Стерлинга в творчестве Джека Лондона // Вестник Московского государственного областного университета. Сер.: Русская филология. 2017. № 5. С. 131–140), с А. Бирсом, Э. Синклером и многими другими. Стихотворение Стерлинга «Вино волшебства» (*Wine of Wizardry*, 1907), вызвавшее одобрение многих литераторов и резонанс в критике, дало название его одноименному сборнику (1909). Покончил жизнь самоубийством.

⁵⁰ Шеффауэр Герман Джордж (Herman George Scheffauer, 1876–1926) — поэт, драматург, критик, публицист, переводчик, художник, фотограф. Подобно Виреку, этнический немец и американец в первом поколении, поклонник и пропагандист творчества прерафаэлитов, декадентов и символистов (подробнее см.: Танасейчук А. Литературный круг Амброза Бирса в 1890-е–1900-е гг. // Литература двух Америк. 2017. № 2. С. 104–105).

⁵¹ Ван Ноппен Леонард Чарльз (Leonard Charles van Noppen, 1868–1935) — поэт, историк литературы, переводчик, педагог, преподавал в Колумбийском университете (1913–1917). Голландец, в возрасте шести лет привезенный родителями в Америку, ван Ноппен получил известность благодаря переводам на английский язык трагедий Йоста ван ден Вондела и считался в США ведущим специалистом по нидерландской литературе. Многие годы работал над большой эпической поэмой «Косморам» (*Cosmorama*).

⁵² Райт Кауфман Реджинальд (Reginald Wright Kauffman, 1877–1959) — дебютировал как поэт, но приобрел известность как журналист, прозаик и публицист, писавший на злободневные политические и социальные темы (проституция, равноправие женщин и др.). Много путешествовал по Европе и Африке, в годы Первой мировой войны был военным корреспондентом при «союзных» армиях. С 1914 г. работал в кино как сценарист и продюсер.

⁵³ Льюисон Людвиг (Ludwig Lewisohn, 1882–1955) — поэт, прозаик, критик, публицист, переводчик и историк немецкой литературы, педагог, профессор университета Брандейс (1948–1955). Родился в Германии, в возрасте восьми лет привезен родителями-евреями в США; позднее видный деятель сионистского движения. Ближайший друг юности Вирека (подробнее см.: Ralph Melnick, *The Life and Work of Ludwig Lewisohn*, vol. 1, *A Touch of Wildness* (Detroit: Wayne State University Press, 1998)); описал его семью в романе «Дело мистера Крампа» (*The Case of Mr. Crump*, 1926). Льюисон переводил с немецкого на английский язык стихи Вирека, помог ему подготовить и издать первую книгу, в качестве предисловия к которой перепечатана его статья о немецкоязычной поэзии в США, ранее опубликованная в *The Sewanee Review* (Ludwig Lewisohn, “Appreciation,” in *Gedichte* by George S. Viereck (New York: Progressive Printing, 1904): 11–18), в дальнейшем высоко оценивал поэзию Вирека 1900–1910-х гг. (Ludwig Lewisohn, *Expression in America* (New York: Harper & Brothers, 1932): 313, 365–366). Виреку можно атрибутировать одну из первых статей о стихах Льюисона, так и не выпустившего авторскую книгу: “A Plea for Passionate Poetry,” *Current Literature* 41, no. 3 (September 1906): 290–292.

⁵⁴ Монахэн Майкл (Michael Monahan, 1865–1933) — поэт, критик, эссеист, редактор. Вирек ценил его деятельность как пропагандиста современной европейской, в том числе модернистской, литературы и культуры в США.

⁵⁵ *The Younger Choir*. New York: Moods, 1910. В антологию вошли произведения 36 авторов, расположенных по алфавиту фамилий. Вирек представлен стихотворениями «Ода к попугаю» (“Ode to a Parrot”) и «Стальная страсть» (“Iron Passion”), включенными в сборник «Свеча и пламя» (*The Candle and the Flame*, 1912). Под «оскоплением» Вирек имел в виду позицию Маркэма как составителя, сформулированную в предисловии: «Прежде всего я рад отметить моральное здоровье отобранных стихотворений. Здесь нет сумбурной лихорадки декадентства — никакой эротики, растущей, как грибы, на почве хмельной пресыщенности и большого воображения» (Edwin Markham, “A Word of Introduction,” in *The Younger Choir* (New York: Moods, 1910): 12).

⁵⁶ Нейхардт Джон (John Neihardt, 1881–1973) — поэт, прозаик, критик. На протяжении всей жизни изучал и художественно осмысливал жизнь и культуру американских индейцев.

⁵⁷ Таун Чарльз Хэнсон (Charles Hanson Towne, 1877–1949) — поэт, прозаик, критик, редактор. Приобрел известность благодаря поэме «Манхэттен» (*Manhattan*, 1909). Мемуары «Приключения редактора» (*Adventures in Editing*, 1926) — ценный источник по истории литературного и журнально-издательского мира США.

⁵⁸ Биннер Уитгер (Witter Bynner, 1881–1968) — поэт, переводчик, председатель Американского поэтического общества (1921–1923). Автор многочисленных сборников лирических стихов. Вместе с другом-поэтом Ар-

туром Дэвисоном Фике (Arthur Davison Ficke, 1883–1945) предпринял одну из самых известных мистификаций в американской поэзии XX в. Под псевдонимами Эмануэль Морган (Emanuel Morgan) и Энн Ниш (Anne Knish) они объявили о создании новой «спектральной школы» и выпустили сборник абсурдистских стихотворений «Спектра. Новые стихи» (*Spectra: New Poems*, 1916), пародировавших искания имажистов и вортицистов.

⁵⁹ Хэйдждорн Герман (Hermann Hagedorn, 1882–1964) — поэт, прозаик, публицист. Родился в Нью-Йорке в немецкой семье; стремился стать «стопроцентным американцем» и признанным поэтом, но его книги не имели успеха. В годы Первой мировой войны отрекся от германского происхождения, призывал германо-американцев принять сторону «союзников», резко нападал в печати на Вирека. После войны занимался изучением и популяризацией биографии Т. Рузвельта, с которым Вирек был близко знаком в первой половине 1910-х.

⁶⁰ Килмер Джойс (Joyce Kilmer, 1886–1918) — поэт, критик, эссеист. Ведущее место в его поэзии занимали темы природы и католической религии. Наибольшую известность Килмеру принесло стихотворение «Деревья» (“Trees”, 1913), включенное в одноименный сборник (*Trees and Other Poems*, 1914). После вступления США в Первую мировую войну поступил добровольцем в американскую армию; погиб во время разведывательной операции во Франции.

⁶¹ Оппенхейм Джеймс (James Oppenheim, 1882–1932) — поэт, прозаик, критик, публицист, редактор журнала *The Seven Arts* (1916–1917). Странник левых взглядов, разделял идеи фабианского социализма, поддерживал профсоюзное и суфражистское движение, выступал против участия США в Первой мировой войне. Подобно Виреку, одним из первых среди американских литераторов изучал и пропагандировал психоанализ и юнгианство.

⁶² Леонард Уильям Эллери (William Ellery Leonard, 1876–1944) — поэт, переводчик, историк литературы, педагог, доцент и профессор английской литературы в университете Висконсина (1906–1944). Из-за перенесенного в раннем детстве психологического шока до конца жизни страдал тяжелой формой агорафобии; описал свой травматический опыт в книге «Локомотив-Бог» (*The Locomotive-God*, 1927). Переживания, связанные с другой личной трагедией (душевная болезнь и самоубийство первой жены), отразились в наиболее известном произведении Леонарда — поэме в сонетах «Две жизни» (*Two Lives*, 1922, окончательная редакция — 1925). Наряду с Л. Льюисом ближайший друг юности Вирека, переводчик его стихов с немецкого на английский язык. Выступал против участия США в Первой мировой войне.

⁶³ Райс Мьюриэл (Muriel Rice, 1888–1926) — поэтесса. В 1910 г. вместе с отцом — издателем и меценатом Айзеком Райсом (Isaac Rice, 1850–1915), сестрой — художницей Доротей Райс (Dorothy Rice, 1889–1960) и Виреком стояла у истоков создания Американского поэтического общества и выпустила сборник «Стихи» (*Poems*, 1910).

⁶⁴ О'Шил Шеймус (Shaemas O'Sheel, настоящее имя Джеймс Шилдс (James Shields), 1887–1954) — поэт, переводчик, критик, публицист, политический активист (участник движения за независимость Ирландии, противник вступления США в обе мировые войны). Многолетний друг Вирека и сотрудник редактировавшихся им изданий.

⁶⁵ Тисдэйл Сара (Sara Teasdale, 1884–1933) — поэтесса, автор лирических стихов в романтическом духе. В 1918 г. получила Пулицеровскую премию за сборник «Любовные песни» (*Love Songs*, 1917); считается ее первым лауреатом в области поэзии, хотя специальная номинация Pulitzer Prize for Poetry была учреждена в 1922 г. Покончила жизнь самоубийством.

⁶⁶ Мюнстерберг Гуго (Hugo Muensterberg, 1862–1916) — немецкий и американский философ и психолог, пионер прикладной психологии и психотерапии, педагог, профессор Гарвардского университета (1892–1895, 1897–1916), активный участник научной и общественной жизни Германии и США, популяризатор науки, публицист. Близкий друг Вирека, который неоднократно писал о нем. В годы Первой мировой войны стремился разъяснить американской аудитории позицию Германии и призывал к соблюдению нейтралитета США.

© 2022, В.Э. Молодяков

Дата поступления в редакцию: 05.10.2021

Дата одобрения рецензентами: 11.11.2021

Дата публикации: 25.05.2022

© 2022, Vasilii E. Molodiakov

Received: 5 Oct. 2021

Approved after reviewing: 11 Nov. 2021

Date of publication: 25 May 2022



Научная статья
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-236-260>
<https://elibrary.ru/UPUDGB>
УДК 82-1

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

Вера ТЕРЕХИНА, Алексей ЗИМЕНКОВ

МЕКСИКАНСКАЯ ЗАПИСНАЯ КНИЖКА ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО: ФАКТЫ И ГИПОТЕЗЫ

Аннотация: В статье рассматривается история так называемой «мексиканской» записной книжки Маяковского, с которой он в 1925 г. путешествовал из Европы в Америку и обратно. В ней сохранилась единственная запись на испанском языке министра просвещения Мексики М. Касауранка и есть следы вырванных страниц. По свидетельству Маяковского, далее следовало краткое обращение к трудящимся Советской России, написанное по-испански депутатом Ф. Морено, которое поэт уничтожил при пересечении границы США, опасаясь политических осложнений. Было высказано предположение, что к данной записной книжке принадлежат две отдельные страницы из архива Маяковского с автографами Ф.-Т. Маринетти по-французски. Привлекая новые архивные и мемуарные источники, авторы исследуют социокультурные и биографические обстоятельства получения автографа. Особое внимание уделяется интерпретации целей и результатов поездки Маяковского в Мексику, его контактам (Альфонсо Рейес, Диего Ривера, Мануэль Касауранк, Франсиско Морено, Тина Модотти, Лист Арсубиде). На основании историко-литературного и текстологического анализа мексиканской записной книжки обоснована ее публикация в составе 19-го тома Полного собрания произведений В.В. Маяковского в 20 томах (ИМЛИ РАН).

Ключевые слова: Маяковский, записные книжки, Мексика, Мануэль Пуиг Касауранк, Франсиско Хавьер Морено, Диего Ривера.

Сведения об авторах: Вера Николаевна Терехина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8708-9914>. E-mail: veter_47@mail.ru. Алексей Павлович Зименков, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: zimvid@yandex.ru.

Для цитирования: Терехина В.Н., Зименков А.П. Мексиканская записная книжка Владимира Маяковского: факты и гипотезы // Литература двух Америк. 2022. № 12. С. 236–260. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-236-260>.

Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ № 20-012-00477 «Поэтика и текстология записных книжек В.В. Маяковского (1917–1930)». Авторы благодарят А.Ф. Кофмана и О.Ю. Панову за профессиональную помощь в работе над статьей.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-236-260>

<https://elibrary.ru/UPUDGB>

UDC 82-1



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

Vera TEREKHINA, Aleksei ZIMENKOV

VLADIMIR MAYAKOVSKY'S MEXICAN NOTEBOOK: FACTS AND HYPOTHESES

Abstract: The article deals with the history of the so-called Mexican notebook of Mayakovsky, he traveled with from Europe to America and back in 1925. The notebook preserves one record in Spanish made by José Manuel Puig Casauranc, Minister of Public Education in Mexico, and traces of torn pages. According to Mayakovsky's testimony, Casauranc's record was followed by a brief appeal to the working people of Soviet Russia, written in Spanish by the deputy F. Moreno, which the poet destroyed when crossing the US border, fearing political complications. It was suggested that two separate pages from Mayakovsky archive with the autographs of F.-T. Marinetti in French belong to this notebook. Drawing on new archival and memoir sources, the paper explores social, cultural and biographical circumstances of getting the autograph. Particular attention is paid to the interpretation of the goals and results of Mayakovsky's trip to Mexico, his contacts (Alfonso Reyes, Diego Rivera, Manuel Casauranc, Francisco Moreno, Tina Modotti, List Arsubido). On the basis of historical, literary and textual analysis of the Mexican notebook, its publication as part of the 19th volume of the Complete Collection of Works by V.V. Mayakovsky in 20 vols. (IWL RAS) is justified.

Keywords: Russian-Mexican literary connections, Vladimir Mayakovsky, notebooks, Mexico, José Manuel Puig Casauranc, Francisco Javier Moreno, Diego Rivera.

Information about the authors: Vera N. Terekhina, Doctor Hab. in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8708-9914>. E-mail: veter_47@mail.ru.

Aleksei P. Zimenkov, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: zimvid@yandex.ru.

For citation: Terekhina, Vera, and Aleksei Zimenkov. "Vladimir Mayakovsky's Mexican Notebook: Facts and Hypotheses." *Literature of the Americas*, no. 12 (2022): 236–260. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-236-260>.

Acknowledgements: The research was financially supported by the Russian Foundation for Basic Research, grant no. 20-012-00477 "Poetics and text studies of V.V. Mayakovsky's notebooks, 1917–1930." The authors express their gratitude to Andrey Kofman and Olga Panova for their professional help with the article.

Среди 74 записных книжек Владимира Маяковского (1893–1930), которыми он пользовался с 1917 г. и до последних дней жизни, сохранилась книжка под архивным номером 32. Это блокнот размером 14,4x19 см, в черном кожаном тисненном переплете с кармашком и петлей для карандаша. Из 59 листов в нем заполнено лишь два: оборот листа 3 и лист 4, есть следы вырванных листов. Остальные из сохранившихся страниц чистые. Книжка была подарена Маяковскому Лилей Брик перед его отъездом за границу в мае 1925 г. Об этом свидетельствует ее рисунок на форзаце — маленькая кошечка¹ (такая монограмма есть на записной книжке № 2, 1918 г.).

Изучение истории записной книжки № 32 и ее текстологического статуса началось недавно в связи с подготовкой очередного тома Полного собрания произведений В.В. Маяковского, работа над которым ведется в ИМЛИ РАН². Впервые в практике научных собраний наследия Маяковского в 19-м томе будут опубликованы тексты его записных книжек, хранящихся в архивах. Их основное содержание — творческие записи, черновые наброски произведений, поиски рифм. Это обширный материал, лишь частично использованный в качестве вариантов основного текста. В большинстве книжек есть также записи делового характера, фамилии, адреса, телефоны, чужие записи.

Если же вернуться к рассматриваемой записной книжке № 32, окажется, что это единственная книжка, где нет ни слова, написанного самим Маяковским, ни одной заметки, сделанной его рукой. Перед составителями тома возникла задача: на каком основании можно публиковать эту записную книжку в основном корпусе книжек с автографами Маяковского? Требовалось установить, каково могло быть содержание записной книжки, и почему Маяковский сохранил ее в своем архиве.

Единственную запись в книжке на развороте 3–4-й страниц сделал на испанском языке известный журналист, издатель, а в то время министр народного просвещения Мексики Мануэль Пуиг Касауранк (José Manuel Puig Casauranc, 1888–1939). Этот автограф был опубликован в статье В.А. Арутчевой о записных книжках Маяковского [Арутчева 1958: 390]. Там же исследовательница сделала предположение, что «в этой же книжке, в Париже, перед поездкой Ма-

¹ Знак кошечки заменял имя Л.Ю. Брик («Киса», «Кисяттик» и пр.), тогда как Маяковский использовал знак собаки («Щен», «Щеник» и др.).

² *Маяковский В.В.* Полн. собр. произведений: в 20 т. / отв. ред. В.Н. Дядичев, В.Н. Терехина, А.М. Ушаков. М.: Наука, 2013–2016. Т. 1–4.

яковского в Америку, итальянский поэт-футурист Маринетти оставил две записи на французском языке [...]. Листки эти вырваны из книжки и хранятся в Библиотеке-музее В.В. Маяковского отдельно. Только недавно путем сопоставления выяснилась их принадлежность книжке № 32. И, по-видимому, в этой же книжке, судя по вырванным листкам, находился автограф мексиканского коммуниста Морено, вскоре убитого правительственными убийцами» [Арутчева 1958: 390].

В ходе нашей работы гипотеза В.А. Арутчевой получила подтверждение благодаря новым архивным документам и мемуарным свидетельствам. Это прежде всего относится к датировке записной книжки, условно называемой «мексиканской». Книжка совершила с Маяковским давно задуманное им путешествие в Америку. Маяковский выехал из Москвы 25 мая 1925 г., а возвратился через полгода — 22 ноября 1925 г. Это была самая длительная зарубежная поездка поэта, который называл себя «полпредом стиха», сравнивая свою деятельность с работой первых советских послов — полномочных представителей СССР.

Маяковский восемь раз выезжал за пределы страны и побывал в Латвии, Эстонии, Германии, Франции, Мексике, Америке, Польше, Чехословакии, заезжал по пути в Испанию, на Кубу. Агитационное, политически заостренное творчество Маяковского послереволюционных лет, сатира на действовавших глав государств становились известными в официальных кругах зарубежных стран, что было причиной многих трудностей с получением виз.

Кой о чем приходится помолчать условиться,
помните? — пословица:

«Не плюй вниз

в ожидании виз» [Маяковский 1955–1961, 4: 33]

Поэту приходилось брать официальные сопроводительные письма от Наркомпроса, ВОКСа, газеты «Комсомольская правда» для получения виз. Тем не менее, правительство Латвии после его визита весной 1922 г. осенью того же года отказало поэту в транзитной визе. Секретный документ английской службы в 1923 г. предписывал не впускать сотрудника «Известий» и большевистского плакатиста РОСТА в пределы Великобритании и стран Содружества [Янгфельдт 2009: 302–304]. Он дважды пытался получить въездную визу в США, но безуспешно: в 1923 г. подавал документы в английское

представительство в Москве, надеясь попасть в Америку через Канаду, в 1924-м ждал американскую визу в Париже, сообщая в интервью о приглашении читать стихи и лекции в Америке. Поездка в Париж в 1925 г. также была связана с планами побывать в США, на сей раз проехав через Мексику.

25 мая 1925 г. Маяковский вылетел из Москвы в Кенигсберг, затем поездом через Берлин приехал в Париж. Здесь Маяковский участвовал в открытии Всемирной выставки декоративных искусств, где были представлены рекламные плакаты с подписью «Реклам-конструктор Маяковский-Родченко». Авторы получили серебряную медаль по разделу «Искусство улиц». Тогда же произошла встреча Маяковского с основателем итальянского футуризма Ф.-Т. Маринетти, и в записной книжке появилась первая запись, вероятно открывавшая ее (л. 1 об. — л. 2). Она и сообщила этой книжке соответственный статус — «для автографов». Следующей записью стали слова мексиканского министра Касауранка, о которых упоминалось выше.

Но как Маяковский оказался в Мексике?

До сих пор остается неясным, кто предложил поэту путь в Америку через Мексику, только что установившую дипломатические отношения с СССР. Возможно, это был чех по национальности Чарльз Рехт, юрист советской организации «Амторг» в Нью-Йорке. Он пытался помочь поэту в 1924 г. получить визу в США. Могли содействовать в этом парижские друзья Маяковского, среди которых были успешные познакомиться с послом Мексики во Франции. Как бы то ни было, приехав в Париж, Маяковский сразу же занялся получением мексиканской визы. Об этом узнаем из его письма к Л.Ю. Брик от 2 июня 1925 г.: «Пишу тебе только сегодня, потому что субботу, воскресенье и понедельник все закрыто и ничего нельзя было узнать о Мексиках, а без Мексик я писать не решался. Пароход мой, к сожалению, идет только 21 (это самый ближайший). Завтра беру билет» [Катанян 1985: 300]. Очевидно, речь шла о закрытом в те дни мексиканском посольстве и предстоящей встрече с послом Альфонсо Рейесом. Была ли эта встреча условлена по дипломатическим каналам, письмом Луначарского, как это не раз случалось, или в частной договоренности, — главное, Маяковский знал заранее, к кому он идет. Он включил это событие в очерк «Мое открытие Америки»: «Уже мексиканский посол в Париже, г-н Рейес, известный новеллист Мексики, предупреждал меня, что сегодняшняя идея мексиканского искусства — это исход из древнего, пестрого, грубого индейского искусства, а не из эпигон-

ски-эклектических форм, завезенных сюда из Европы. Эта идея — часть, может, еще и не осознанная часть, идеи борьбы и освобождения колониальных рабов» [Маяковский 1955–1961, 7: 275]. Не случайно Маяковский отметил писательскую известность посла, занимавшего этот пост в Париже в 1925–1927 гг. Рейес, вращавшийся не только в дипломатических, но в литературных и артистических кругах, поддерживал знакомство со множеством европейских и американских деятелей культуры, среди которых было немало знаменитых имен — Поль Валери, Адриенна Монье, Габриела Мистраль, Висенте Уйдобро, Поль Моран, Жан Кокто, Жюль Ромен, Альсидес Аргедас, Жан Кассу, Робер и Соня Делоне и многие другие. Среди них, по крайней мере, супруги Делоне, Поль Моран, Жюль Ромен, Жан Кокто хорошо знали Маяковского и могли рекомендовать его мексиканскому послу. Позже, будучи послом в Аргентине, Рейес каждое воскресенье обедал с Х.Л. Борхесом, который назвал Рейеса «величайшим прозаиком на испанском языке всех времен»³. Рейес оформил визу Маяковскому и, поскольку беседовал с ним об искусстве, об индейских истоках новой мексиканской живописи, вероятно, попросил художника Диего Риверу встретить Маяковского на вокзале Мехико. В свою очередь, Ривера отправил своего друга Хуана Проаля помочь Маяковскому добраться до Мехико из Веракруса, куда поэт прибыл 8 июля. В очерках «Мое открытие Америки» Маяковский отметил:

Вера-Круц. Жиденький бережок с маленькими низкими домишками. Круглая беседка для встречающих рожками музыкантов... Сейчас же за таможней пошла непонятная, своя, изумляющая жизнь...

Отъехали в девять вечера.

Дорога от Вера-Круц до Мехико-сити, говорят, самая красивая в мире. На высоту 3000 метров вздымается она по обрывам, промежду скал и сквозь тропические леса. Не знаю. Не видал. Но и проходящая мимо вагона тропическая ночь необыкновенна... [Маяковский 1955–1961, 7: 276].

Журналисты сохранили подробности встречи в Мехико:

³ *Борхес Х.Л.* Альфонсо Рейес // Борхес Х.Л. Собр. соч. СПб: Амфора, 2005. Т. 2. С. 729–731.

Утром, когда он приехал из Вера-Круц в Мехико-сити, его встречали на вокзале известный мексиканский художник Диего Ривера со своей помощницей — Анайей... Анайя, от наблюдательного взгляда которой ничто не может укрыться, воскликнула, когда Маяковский вышел из вагона:

— Смотрите, дон Диего, смотрите! У него билет пульмановского вагона, а он выходит из вагона второго класса.

Художник сказал: «Если Маяковский будет путешествовать по Мексике, то он поедет только во втором классе, чтобы увидеть нас такими, какие мы есть...» (цит. по: [Кэмрад 1970: 68–69])⁴.

Завезя вещи в гостиницу, Маяковский и Ривера отправились в музей. Об этом читаем в очерке: «Смотрели древние, круглые, на камне, ацтекские календари из мексиканских пирамид, двумордых идолов ветра, у которых одно лицо догоняет другое» [Маяковский 1955–1961, 7: 272]. Обедали в доме Риверы традиционной мексиканской едой — по описанию, кукурузные лепешки и бурритос. Переночевав в гостинице, Маяковский переехал в советское представительство. В тот же день в газете *Excélsior* (10 июля 1925 г.) появилась статья:

Владимир Маяковский, известнейший из современных русских поэтов, прибыл вчера в нашу столицу и был встречен на станции представителем Советского посольства, в помещении которого он и поселился в качестве гостя. Внимание, предметом которого сделался прославленный поэт, побудило нас попытаться получить у него интервью, представляющее, несомненно, тем больший интерес, поскольку его страна являет собой цель, к которой устремлены взоры всего мира с тех пор, как несколько лет назад произошла великая большевистская революция.

Поэт вел беседу с помощью переводчика с мексиканским художником Диего Риверой, когда мы пришли в посольство. Мы тотчас же приступили к интервью. [...] Господин Маяковский рассказал нам о том интересе, который он всегда испытывал по отношению к Мексике, выразил удовлетворение, что его давнее желание посетить эту

⁴ Цитата из статьи Хосе Д. Фриаса «Новая лирика. Русский поэт Владимир Маяковский» (“El poeta ruso Vladimiro Mayakowsky”), опубликованной в столичном мексиканском журнале *El Universal ilustrado*, 23 julio 1925, 25, 54.

страну наконец осуществилось, и сообщил, что намеревается остаться в ней в течение месяца. [...]

— Я знал, что здесь мне окажут прием лучший, чем в какой-либо другой стране в Америке...

Как он дал нам понять, русская литература основана исключительно на темах общественных и благожелательна по отношению к существующему там строю.

Мы расстались с Маяковским после нашего короткого интервью, а он возобновил беседу с художником (цит. по: [Катанян 1985: 303–304]).

Несколько уточнений по тексту этой заметки: Ривера слабо понимал по-русски, Маяковский едва объяснялся по-французски. Запаса слов могло хватить при осмотре музея и муралей, но в повседневном общении было недостаточно (так, в очерке Маяковского упомянут годовалый сын Риверы, а не дочь). Отмеченный журналистом переводчик — некий Витас — служил в полпредстве и собрал для Маяковского вырезки из прессы.

Особое впечатление на Маяковского произвела роспись здания Министерства народного просвещения. Настенную живопись (муралы) выполнил Диего Ривера и «показал прошлую, настоящую и будущую историю Мексики». Маяковский сам мечтал о подобных масштабах творчества. Монументальные росписи были заказаны предыдущим президентом, но работа продолжалась при президенте Плутарко Элиасе Кальесе (1924–1928), который назначил главой Министерства народного просвещения Хосе Мануэля Пуига Касауранка. Касауранк — мексиканский политик, дипломат и журналист, по образованию врач, в 1911 г. получил диплом в Медицинской школе в Мехико. В том же году он был избран депутатом Конгресса, позже занимал должности министра народного образования, министра промышленности, торговли и труда, министра иностранных дел, работал как федеральный законодатель в Сенате и в Палате депутатов, был ключевым советником Кальеса. С именем Касауранка связана непростая ситуация, сложившаяся вокруг росписей, сделанных Риверой.

Какими Маяковский увидел муралы Дворца просвещения? Сравним два описания.

По словам Л. Осповата, автора книги о Ривере, в Министерстве народного просвещения художник принялся за внутренние стены,

обступающие парадную лестницу на всем ее протяжении с первого до третьего этажа:

Диего замыслил дать здесь своего рода обобщенный портрет родной страны, который будет постепенно возникать перед глазами зрителя, поднимающегося по лестнице, — такой же примерно портрет, что складывается в сознании путника, совершающего восхождение с берегов Мексиканского залива к заснеженным вершинам на плоскогорье. Перетекая со стены на стену, развернется панорама природных зон, сменяющих друг друга: подводный мир океана, жаркие прибрежные области, плодородные склоны, равнина центрального плато, дремлющие вулканы. А в образах людей, населяющих эти зоны, художник решил олицетворить различные стадии исторического процесса, и поныне представленные в Мексике, — от примитивного строя индейских племен до современного общества с его противоречиями и борьбой [Осват 1969:46].

В очерке Маяковского читаем:

Это много десятков стен, дающих прошлую, настоящую и будущую историю Мексики.

Первобытный рай, со свободным трудом, с древними обычаями, праздниками маиса, танцами духа смерти и жизни, фруктовыми и цветочными дарами.

Потом — корабли генерала Эрнандо Кортеса, покорение и закабаление Мексики.

Подневольный труд с плантатором (весь в револьверах), валяющимся в гамаке. Фрески ткацкого, литейного, гончарного и сахарного труда. Подымающаяся борьба. Галерея застреленных революционеров. Восстание с землей, атакующей даже небеса. Похороны убитых революционеров. Освобождение крестьянина. Учение крестьян под охраной вооруженного народа. Смычка рабочих и крестьян. Стройка будущей земли.

Коммуна — расцвет искусства и знаний» [Маяковский 1955–1961, 7: 275–276].

Нельзя не отметить близость этих описаний, сделанных со слов Риверы. Это своеобразное либретто грандиозных по площади и по замыслу муралей. Как подчеркнул Маяковский, «поженить

грубую характерную древность с последними днями французской модернистской живописи хочет Диего в своей еще не оконченной работе — росписи всего здания мексиканского министерства народного просвещения» [Маяковский 1955–1961, 7: 275].

Продолжая рассказывать о росписях Риверы, Осповат воспользовался выражением Маяковского — картины «первобытного рая», также отметив, что их стилевое своеобразие в отступлении от прямого этнографизма:

На нижних панелях лестничной клетки Диего изобразил подземные воды и морские глубины, водолазов, искателей жемчуга. Выше начинается тропический лес. Могучие стволы перевиты лианами, фантастическая птица качается на ветвях, и обнаженные женщины выглядывают из листвы, доверчиво и невинно выставляя напоказ дразнящую красоту своих тел. Используя наброски, сделанные в Теуантепеке, Диего отнюдь не стремился к этнографической достоверности — он писал первобытный рай, детство человечества, и в созданной им картине ожили смутные впечатления и тайные влечения его собственного детства» [Осповат 1969: 47].

В том же духе, вспоминая прочитанные в детстве книги, передает свои впечатления от природы Мексики Маяковский:

Такой земли я не видал и не думал, что такие земли бывают.

На фоне красного восхода, сами окрапленные красным, стояли кактусы. Одни кактусы. Огромными ушами в бородавках вслушивались нопаль, любимый деликатес ослов. Длинными кухонными ножами, начинающимися из одного места, вырастал могея [...]. А за нопалем и могеем, в пять человеческих ростов, еще какой-то сросшийся трубами, как орган консерватории, только темно-зеленый, в иголках и шишках» [Маяковский 1955–1961, 7: 274].

Увиденное разнообразие кактусов Маяковский зарисовал (С. Эйзенштейн сравнил тот рисунок с украинской вышивкой).

Судьба фресок Риверы во многом зависела от министра просвещения Касауранка. В интерпретации Л. Осповата Касауранк с пониманием отнесся к работе Риверы:

Все с тем же непроницаемым выражением лица сеньор Касауранк покидает Двор Труда и начинает восхождение по парадной лест-

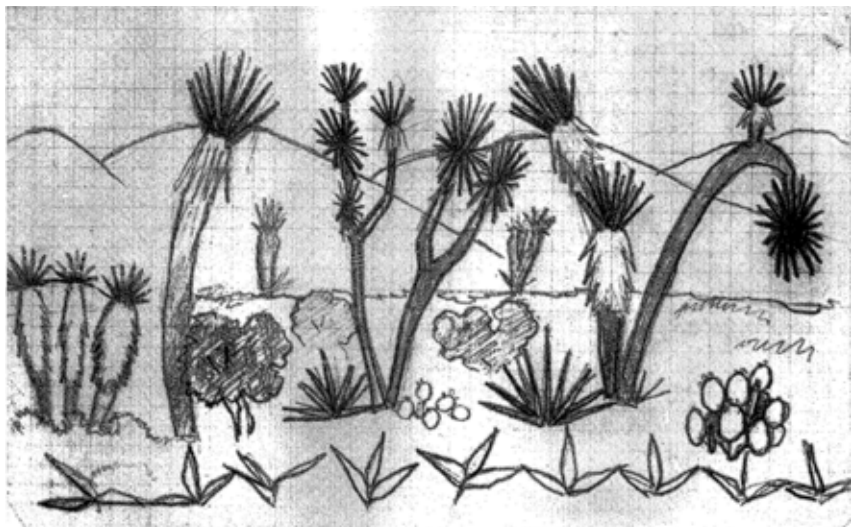


Рисунок В. Маяковского, сделанный в Мексике (записная книжка № 33, 1925 г.)

нице. На верхней площадке он задирает голову и долго рассматривает автопортрет Диего. Затем поворачивается к окружающим.

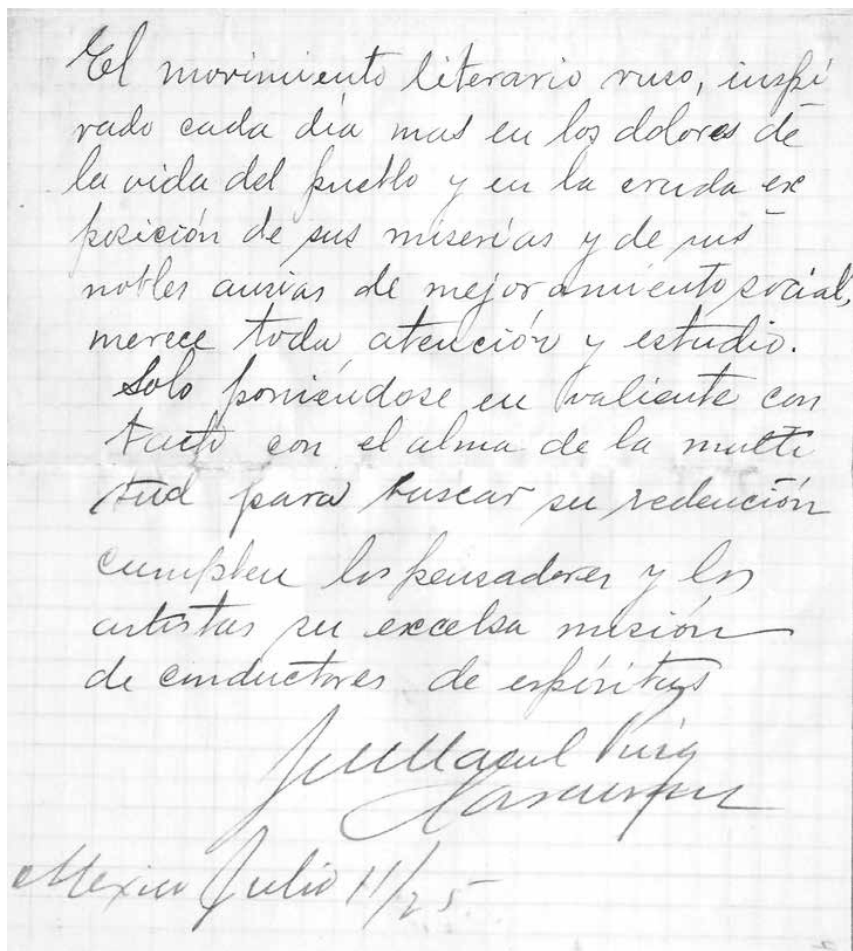
— Сеньоры, — произносит он сухо, — принимая во внимание все обстоятельства, я нахожу, что мы не вправе вынести окончательный приговор. Предоставим это будущим поколениям.

— Но ваше личное мнение, сеньор министр? — настаивают репортеры.

Министр прищуривается:

— Во всяком случае, несомненно одно: перед нами — философ. Да, сеньоры, философ с кистью в руках!..» [Осват 1969: 45].

В записной книжке Маяковского автограф Касауранка датирован 11 июля — на третий день пребывания Маяковского в Мехико. Накануне, как отмечено в статье поэта Хосе Долореса Фриаса (José Dolores Frías, 1891–1936) «Новая лирика. Русский поэт Владимир Маяковский» (23 июля 1925 г.), он «застал Маяковского в обществе русского посла, в ту минуту, когда они обсуждали предстоящий визит к министру просвещения Мексики для беседы о московской литературе» (цит. по: [Кэмрад 1970: 66]). Таким образом, встреча Маяковского и Касауранка была официально согласованной, ее тема отражала интерес министра к русской литературе, что и зафиксировано в автографе.



El movimiento literario ruso, inspi-
rado cada día mas en los dolores de
la vida del pueblo y en la cruda ex-
posición de sus miserias y de sus
nobles ansias de mejor anuento social,
merece toda atención y estudio.
Solo poniéndose en valiente con-
tacto con el alma de la multi-
tud para buscar su redención
cumplen los pensadores y los
artistas su excelsa misión
de conductores de espíritus
Manuel Puig Casauranc
México Julio 11/25

Автограф министра просвещения Мексики Мануэля Пуига Касауранка в записной книжке В. Маяковского (записная книжка № 32, 11 июля 1925 г.)

Касауранк написал:

El movimiento literario ruso, inspirado cada día mas en los dolores de la vida del pueblo y en la cruda exposición de sus miserias y de sus nobles ansias de mejor anuento social, merece toda atención y estudio. Solo poniéndose en valiente contacto con el alma de la multitud para buscar su redención cumplen los pensadores y los artistas su excelsa misión de conductores de espíritus. Manuel Puig Casauranc. México Julio 11/25

(Русское литературное движение, с каждым днем все более вдохновляемое горестями народной жизни, в своем суровом изображении этих несчастий и в своем страстном желании социальных преобразований заслуживает всяческого внимания и изучения. Только смело вступая в контакт с душою масс, чтобы найти свое спасение, в поисках оправдания, мыслители и художники выполняют свою высокую миссию вождей духа. Мануэль Пуиг Касауранк. Мехико, июль 11/25)⁵

Маяковский, как мы убедились, смотрел на фрески глазами Риверы, и хотя автограф Касауранка был важным свидетельством интереса к русской культуре, к развитию взаимных связей, в очерках Маяковского, посвященных Мексике, его нет. Маяковский не упомянул имени министра, не процитировал его автограф, лишь сдержанно, словно пересказывая резкие оценки Риверы, написал: «Сейчас эта первая коммунистическая роспись в мире — предмет злейших нападок многих высоких лиц из правительства президента Кайеса... Были случаи нападения хулиганов и замазывания и соскребывания картин» [Маяковский 1955–1961, 7: 276]. О подобных враждебных действиях Ривера рассказывал и позже, направляясь осенью 1927 г. в Москву на 10-летие Октябрьской революции. В корреспонденции «Наши гости и друзья из Берлина» сообщалось:

Ривера — живописец мексиканского пролетариата. От того индейцы Мексики его понимают лучше, чем интеллигенция его страны, которая, за немногими исключениями долгое время против него боролась. [...] эта вражда достигала таких размеров, что были повреждены чудесные фрески Риверы во дворе министерства просвещения, и художник с револьвером в руках должен был защищать свои революционные произведения. В этом ему помогали пролетарии⁶.

Естественно предположить, что под «высоким лицом» подразумевался министр Касауранк.

В своем материале от 10 июля 1925 г. газета *Excelsior* писала о планах поэта: «Маяковский предполагает написать книгу о Мекси-

⁵ Перевод с исп. А.Ф. Кофмана.

⁶ *Гамма*. Наши гости и друзья из Берлина // Правда. 1927. 3 ноября. (Указано О.Ю. Пановой)

ке. Он сказал, что уже приступил к работе. Он предупредил нас, что она будет лишена каких-либо политических тенденций, в ней будет говориться исключительно о традициях мексиканцев, и что он постарается выразить в своих стихах национальный дух нашего народа» (цит. по: [Катанян 1985: 303]). Однако за короткий срок трудно собрать материал для такой книги, — работа над ней была, скорее всего, лишь официально заявленной целью визита в Мексику. Озабоченный американской визой поэт ограничился несколькими очерками и стихами.

Однако в тексте книги «Мое открытие Америки» сохранился еще один мексиканский автограф, который был в записной книжке № 32. Маяковский сообщал:

К сожалению, я не могу дать достаточного очерка жизни коммунистов Мексики. Могу только вспомнить несколько встреч с товарищами... Товарищ Морено (депутат от штата Вера-Крус) вписал в мою книжку, прослушав «Левый Марш»: «Передайте русским рабочим и крестьянам, что пока мы еще только слушаем ваш марш, но будет день, когда за вашим маузером загремит и наше “33” (калибр кольта)». Кольт загремел, но, к сожалению, не мореновский, а в Морено. Уже находясь в Нью-Йорке, я прочел в газете, что товарищ Морено убит правительственными убийцами [Маяковский 1955–1961, 7: 128].

Франсиско Хавьер Морено (1895–1925) был коммунистом, членом палаты депутатов штата Веракрус. Он встречался с Маяковским и запечатлен на нескольких фотографиях у здания советского представительства. Морено намечал для Маяковского путешествие вглубь Мексики. Сообщение, о котором упомянул Маяковский, появилось в коммунистической газете *Daily Worker* от 17 сентября и было озаглавлено: «Сенсационное убийство мексиканского политического деятеля»⁷. В номере от 19 сентября говорилось:

МЕКСИКА, 17 сентября — Франсиско Морено, коммунист Палаты депутатов штата Веракрус был убит в правительственном дворце Халапы. Морено недавно стал известен тем, что разоблачил факт получения взятки в миллион песо от нефтяной компании генералом Хара, губернатором штата, а также его соратниками в обмен на

⁷ “Mexican Politician Is Assassinated Causing Sensation. Mexico City Sept. 15,” *Daily Worker*, September 17, 1925, 2.

передачу этой компании ценных земель, богатых нефтью. [...] Морено состоял в коммунистической партии около года — то есть с момента его избрания в палату депутатов, позволившего понять лицемерие и коррумпированность мексиканских «социалистов». Вступив в партию, он преданно следовал ее принципам (убийство подтвердило это) и провел блестящую кампанию в Палате от лица всех рабочих и крестьян.

Получая крупное жалование как политик, он передавал большую часть в коммунистическую партию, крестьянскую лигу Веракруса и другим рабоче-крестьянским организациям. [...]

Есть известная среди мексиканцев поговорка: «тридцать третья для иностранцев и тридцать-тридцать для мексиканцев». Она иллюстрирует, какие методы использует правительство по отношению к осмеливающимся ему противостоять. (Статья 33 — статья закона, дающая право высылать неугодных, по ней Бертрам Вулф был депортирован, а 30-30 — распространенное в Мексике оружие, ставшее своего рода символом политических заказных убийств, каким и является убийство Морено).

Стоит заметить и то, что Кальес собирался посетить Халапу завтра. Это напоминает «приготовления» к посещению русскими царями древности их провинциальных столиц; приготовления эти включали в себя и устранение политических врагов. Морено - первый коммунист, принявший мучительную смерть от рук нового «рабочего» правительства»⁸.

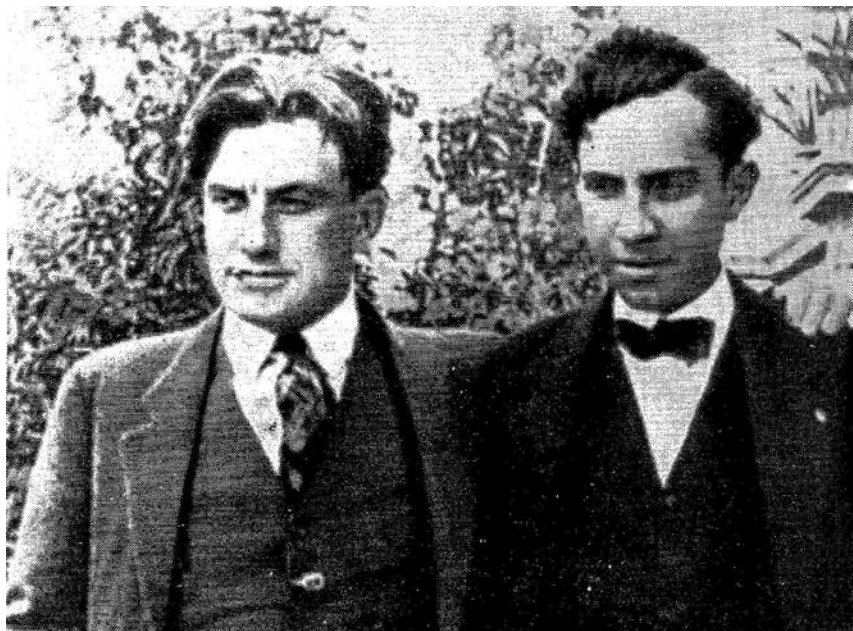
22 сентября в газете *Daily Worker* была напечатана фотография Морено и Маяковского, сделанная итальянской актрисой и известным фотографом Тиной Модотти⁹. Текст под фотографией гласил:

⁸ “Communist Deputy of Vera Cruz Murdered by Agent of Calles Government in Jalapa Palace,” *Daily Worker*, Chicago, September 19, 1925, 1.

Маяковский неточно записал перевод мексиканской поговорки, указав в тексте очерка «33 — калибр кольца». Упоминание в корреспонденции Бертрама Вулфа и русских царей указывает на возможного автора — Элли Вулф (см. о ней примечание 12).

⁹ “Mexican Communist Deputy Murdered,” *Daily Worker*; September 22, 1925, 5.

Тина Модотти (1896–1942) — итало-американская актриса, фотограф, левая активистка, сотрудничавшая с Коминтерном. В 1913 г. уехала из Италии в США, затем жила в Мексике (1926–1930, 1939–1942), в Германии и СССР (1930, 1931–1936), Испании (1936–1939). В 1922–1927 г. в Мексике вращалась в левых артистических кругах, стала возлюбленной муралиста Хавьера Герреро (1922–1927), была близко знакома с Риверой, Фридой Кало, Сикейросом, вела



Владимир Маяковский и Франсиско Хавьер Морено. Фото Тины Модотти.
Daily Worker. September 22, 1925

Коммунистический депутат мексиканского парламента убит. Франсиско Х. Морено, справа, коммунист, депутат от Веракрус, убит за разоблачение предательской политики правительства Кальеса. Морено убили за несколько часов до приезда президента Кальеса в этот город с официальным визитом. Слева — русский пролетарский поэт Владимир Маяковский.

Вырезки из этих газет Маяковский сохранил и привез в Москву. Почти три недели провел Маяковский в Мексике, дожидаясь визы в Соединенные Штаты. Уже на пятый день, 15 июля 1925 г., он писал Лиле Брик:

Во-первых, конечно, все это отличается от других заграниц главным образом всякой пальмой и кактусом, но это произрастает в надлежащем виде только на юге за Вера-Круц. Город же Мехико

«фотолетопись» мурализма, в частности, сделала сотни фото муралей Риверы на Дворце Просвещения. Вероятно, ее фотографиями фресок Маяковский иллюстрировал книгу «Мое открытие Америки» и отрывки из нее, печатавшиеся в журналах.

тяжел, неприятен, грязен и безмерно скучен. Я попал не в сезон (сезон — зима), здесь полдня регулярно дождь, ночью холода и очень паршивый климат, т. к. это 2400 метров над уровнем моря, — поэтому ужасно трудно [...] дышать и сердцебиения. Что уже совсем плохо.

Я б здесь не задержался более двух недель. Но, во-первых я связался с линией «Трансатлантик» на пароход (а это при заказе обратного билета 20%! скидки), а во-вторых, бомбардирую телеграммами о визе Соединенные Штаты. Если же Соединенных Штатов не выйдет, выеду в Москву около 15 августа и около 15–20 сентября буду в Москве. Через несколько дней с секретарем посольства¹⁰ едем внутрь Мексики — в тропические леса...» [Маяковский 1955–1961, 13: 78].

В тот же день, 15 июля, благодаря усилиям секретаря советского полпредства в Мексике Л.Я. Гайкиса, было получено письмо от Вилли Погани¹¹, владельца художественной галереи в Нью-Йорке, приглашавшего Маяковского провести выставку художественных работ. Оставалось найти второго поручителя для въезда в США. Им оказался знакомый послу С.С. Пестковскому владелец фермы. Залоговую сумму в 500 долларов Маяковский одолжил у Гайкиса и Элли Вулф (отдавал он ее частями до 1928 г.). Супруги Вулф¹² были членами

¹⁰ Имеется в виду Леон Яковлевич Хайкис (по метрике Гайкис, 1898–1937), первый секретарь советского полпредства в Мексике. В 1937 г. был обвинен в шпионаже в пользу Польши и расстрелян. Маяковский назвал его «самый большой мексиканский друг». В очерках сохранилось его имя: «Я хочу еще быть в Мексике, пройди с товарищем Хайкисом еще Мореном намеченную для нас дорогу [...] в непроезженный тропический лес [...]» [Маяковский 1955–1961, 7: 291]. А в письме Лиле Брик в октябре 1928 г. он просил: «Дорогой Кис, пожалуйста, взлелей милого товарища Хайкиса».

¹¹ Уильям Эндрю Погани (William Andrew Pogany, настоящее имя Vilmos András Pogány, 1882–1955) — американский художник венгерского происхождения (в США с 1914 г.), работавший в стиле ар нуво, иллюстратор, muralist, портретист, скульптор, сценограф, дизайнер. Сотрудничал с ведущими журналами, издательствами, театрами (например с «Метрополитен-опера»).

¹² Бертрам Дэвид Вулф (Bertram David “Bert” Wolfe, 1896–1977) — американский ученый, публицист, коммунист, университетский преподаватель, автор биографий Ленина, Сталина, Троцкого, Риверы, сотрудничал с Коминтерном. В 1917 г. его женой стала Элла Голдберг-Вулф (Ella Goldberg Wolfe, 1896–2000), уроженка Херсона, левая активистка, член компартии США. В 1922–1927 гг. Вулфы жили в Мексике, тесно общались с левыми литераторами и художниками (муралистами, авангардистами) и позже поддерживали дружеские отношения с Риверой, Кало и рядом других мексиканских знакомых. Со временем их убеждения изменились: после Второй мировой войны супруги стояли на антикоммунистических и антисталинистских позициях.

Коминтерна и проживали, как и Маяковский, в здании полпредства. Э. Вулф сделала большинство мексиканских фотографий поэта. Три фотографии (с Морено, с Гайкисом и в группе) принадлежат Тине Модотти. По сообщению журнала фотография Маяковского на арене перед корридой также атрибутирована Т. Модотти¹³.

По поводу «политических тенденций» поэт должен был соблюдать осторожность. Страницы с автографом Морено Маяковский вырвал из книжки при пересечении границы в Ларедо, где был задержан на сутки. В другой его записной книжке под номером 33 есть автограф стихотворения «Мексика», где речь идет в числе прочего и о революционной борьбе. Однако имена мексиканских коммунистов, с которыми Маяковский встречался, а также слова «багровое знамя» зачеркнуты в целях конспирации, дабы избежать осложнений при таможенном досмотре¹⁴. Возможно, по той же причине, а не ошибочно, дата под этим стихотворением указана на месяц раньше приезда в Мексику¹⁵.

Впечатления от Мексики, легенды, связанные с ее прошлым, Маяковский включил в книгу очерков «Мое открытие Америки». Например, повествуя о происхождении национального мексиканского флага, он излагал предание о том, как отряд повстанцев, поедая арбуз, решил этот вопрос:

Необходимость быстрой переброски не дала долго задумываться. «Сделаем знамя — арбуз», — решил выступающий отряд. И пошло: зеленое, белое, красное — корка, прослойка, сердцевина» [Маяковский 1955–1961, 7: 290–291].

Об этом символе поэт вспоминает и в стихотворении «Мексика»:

Скорей
над мексиканским арбузом,
багровое знамя, взметись! [Маяковский 1955–1961, 7: 48]

¹³ Подробнее см.: [Rodríguez y Méndez 2016].

¹⁴ Среди первых мексиканцев, посетивших музей В.В. Маяковского в Москве, была дочь Франсиско Морено, оставившая в книге отзывов запись: «Революционеры, посещая музей Маяковского, будут укреплять свою веру в великое созидательное творчество революции. Мы в нашей борьбе всегда будем помнить о музее Маяковского» [Колесникова 2019: 51].

¹⁵ Дата написания у Маяковского в автографе — 20.6.25 — на самом деле 20.7.25 (первая публикация — Огонек. 1926. № 1. 3 января).

Как уже отмечалось, Маяковский основное внимание уделял мексиканскому искусству, однако, несмотря на языковой барьер, он встречался с местными писателями и включил в очерки об Америке главку о литературной жизни (см. об этом: [Терехина 2017]).

Поэзия: Ее много. В саду Чапультапеке есть целая аллея поэтов — Кальсада де лос поэтос. Одинокие мечтательные фигуры скребуются в бумажке. Каждый шестой человек — обязательно поэт. Но все мои вопросы критикам о сегодняшней значительной мексиканской поэзии, о том, есть ли что-либо похожее на советские течения, — оставались без ответа. Даже коммунист Герреро¹⁶, редактор железнодорожного журнала, даже рабочий писатель Крус¹⁷ пишут почти одни лирические вещи со сладострастиями, со стонами и шепотами, и про свою любимую говорят: комо леон нубио (как нубийский лев) [Маяковский 1955–1961, 7: 276].

Причиной такого положения дел Маяковский считал «слабый социальный заказ». «Редактор журнала “Факел”¹⁸ доказывал мне, что платить за стихи нельзя, — какая же это работа!» — иронически пишет Маяковский и отмечает, что «...этот взгляд на поэзию был и в России в предпушкинскую и даже в пушкинскую эпоху. Профессионалом,

¹⁶ Хавьер Герреро (Xavier Guerrero; настоящее имя Javier Guerrero Saucedo Francisco, 1896–1974) — художник, представитель мексиканского мурализма, близко дружил с Диего Риверой, Фридой Кало, Давидом Сикейросом. Во многом под влиянием возлюбленной, актрисы и фотографа Тины Модотти проникся коммунистическими идеями и просоветскими взглядами, стал активистом левого движения. Вместе с Сикейросом создал прокоммунистический журнал *El Machete* (осн. 1924). В 1927 г. побывал в СССР.

¹⁷ Карлос Гутьеррес Крус (Carlos Gutiérrez Cruz, 1897–1930) — поэт, входивший в круг левых интеллектуалов и деятелей культуры (Х. Васконселос, Д. Ривера, Хавьер Герреро, Энрике Уренья). На момент прибытия Маяковского в Мексику выпустил один из лучших своих поэтических сборников «Красная кровь: свободолюбивые стихи» (*Sangre roja: versos libertarios*, 1924). См. подробнее о нем и его знакомстве с Маяковским: [Gutiérrez López 2020].

¹⁸ Маяковский имеет в виду Хосе Васконселаса или Самуэля Рамоса. Хосе Васконселос Кальдерон (José Vasconcelos Calderón, 1882–1959), «каудильо культуры мексиканской революции» (как его называли современники) — историк, философ, политик, первый мексиканский министр народного образования (1921–1924), был создателем и редактором еженедельника *La Antorcha* (осн. 1924). Однако в 1925 г. Васконселос уже передал редакторские полномочия Самуэлю Рамосу (1897–1959) — философу, писателю, эссеисту, публицисту. В музее В.В. Маяковского хранится фотография поэта с дарственной надписью: «Анторче», по какой-то причине оставшаяся неврученной.

серьезно вставлявшим стихи в бюджет, был, кажется, тогда только один Пушкин» [Маяковский 1955–1961, 7: 277]. Для советского поэта «насушной книгой», кроме «Дон Кихота», является брошюра «об империализме в Соединенных Штатах и возможности объединения Латинской Америки для борьбы», а также «лубочные листки с поэмой, приспособленной к распеву на какой-нибудь общеизвестный мотив».

В такой ситуации Маяковского радовала сама перспектива знакомства мексиканцев с новой культурой, которую, как он отметил, «любят и уважают, хотя больше понаслышке. Сейчас переводятся (!) Лев Толстой, Чехов, а из новых я видел только “Двенадцать” Блока да мой “Левый марш”» [Маяковский 1955–1961, 7: 277].

Хосе Фриас в статье «Новая лирика. Русский поэт Владимир Маяковский» писал:

Я навестил Маяковского в русском посольстве. [...] я услышал, как он декламирует одну из жемчужин своей поэзии — «Наш марш», и попытался перевести это стихотворение, но не сумел дать даже отдаленного представления о его изумительном ритме (цит. по: [Кэмрад 1970: 67–68]).

Тогда же перевод «Нашего марша» был напечатан в обрамлении рисунка Диего Риверы.

«Маяковский для Мексики был метеором — по краткости своего пребывания и ослепительности своего гения. Но свет этого метеора не угас в нашей стране — он озаряет нас всех и сегодня, — писал Диего Ривера. — Маяковский недолго жил среди нас, но тем не менее, мы чувствуем, что он принадлежит и нам, потому что его гений породил расцвет многих мексиканских талантов» [Терехина, Зименков 1988: 296]¹⁹. Диего Ривера отмечал, что под влиянием Маяковского значительно изменилась мексиканская поэзия, как впоследствии под влиянием таланта Сергея Эйзенштейна выросли мексиканские кинематографисты: «двое “эстридентистов” вступили на путь социального творчества — Херман Лист Арсубиде и Аркелес Вела²⁰».

¹⁹ Д. Ривера написал воспоминания о Маяковском в 1956 г., когда приезжал в Москву на лечение. Тогда же был сделан рисунок «Таким я помню Маяковского в Мексике». Этот текст перевел и опубликовал А.В. Февральский в приложении к своей статье [Февральский 1969].

²⁰ Аркелес Вела (Arqueles Vela, 1899–1977) — мексиканский писатель-модернист и журналист гватемальского происхождения. Участник авангардистской

Нам довелось познакомиться с 85-летним Арсубиде во время посещения им Музея В.В. Маяковского в Москве летом 1983 г. Он был необыкновенно воодушевлен увиденным, рассказывал о Маяковском и по нашей просьбе, вернувшись в Мексику, написал воспоминания о своей встрече с поэтом, а также прислал стихотворение, которым в 1943 г. приветствовал 50-летний юбилей Маяковского. Херман Лист Арсубиде (German List Arzubide, 1898–1998) входил в группу *Noviembre*²¹, где читали Блока, Есенина, Маяковского, где собирались Хосе Мансисидор, Мигель Агильтон Гусман (Miguel Aguillon Guzmán, 1898–1995)²², Мигель Бустос Сереседо (Miguel Bustos Cerecedo, 1912–1990)²³, Луис Кордова (Luis Córdova, 1908–1997)²⁴ и др. «Я был выбран для поездки в столицу и должен был найти способ пригласить его в Веракрус, потом в Халапу, чтобы услышать его стихи и высказать нашу огромную любовь», — вспоминал Арсубиде. Встреча состоялась:

Было восемь часов дождливого вечера в Мехико. Все были в ожидании Владимира Маяковского, когда наконец распахнулась дверь маленькой мастерской, и я увидел человека, поразившего меня своим обликом. Он оказался таким, каким я его воображал: живым воплощением своих стихов. Его фигура приковывала всеобщее внимание. Он двигался порывисто, улыбался, глаза смотрели внимательно — это было лицо друга и товарища [...]. Передо мной находился не просто человек, а целый бурлящий вулкан, огненные потоки которого наполняли и нас своим огнем, зажигали нас [...]. Это был незабыва-

группы эстридентистов. Печатался в мексиканской газете *El Universal Ilustrado* под псевдонимом Сильвестр Парадокс.

²¹ В начале 1930-х гг. в Халапе, штат Веракрус, возникло литературное движение, отделившееся от эстридентизма и, шире, авангардизма 1920-х. Группа *Noviembre* («Ноябрь») ставила целью создание «пролетарской литературы». Ее участники (Хосе Мансисидор, Херман Лист Арсубиде и др.) тяготели к социальному реализму и документалистике. Группа издавала журналы *Simiente*, *Noviembre*, *Ruta*, а также выпускала книги в собственном издательстве *Integrales*.

²² Уроженец штата Веракрус, литератор и политик. Был участником эстридентизма, сотрудничал с журналом *HORIZONTE*.

²³ Поэт, прозаик, эссеист, педагог, уроженец штата Веракрус. Участник литературной группировки *Noviembre* (г. Оахака). Один из создателей мексиканской Лиги революционных писателей и художников (*Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* — LEAR, 1933)

²⁴ Драматург, прозаик, поэт, левый активист, уроженец штата Веракрус. Участник ряда литературных групп, в том числе LEAR. Сотрудничал с журналами *El Nacional*, *El Universal Ilustrado*, *Excélsior*.

емый вечер. Кто-то, не знаю, кто именно, переводил нам его слова и ему — наши. Мы договорились вновь встретиться в какой-нибудь другой части мира...» [Терехина, Зименков 1988: 294–295].

Можно предположить, что источником легендарных историй чаще оказывался Диего Ривера, несомненно, склонный к мифологизации. Он восхищался Маяковским, его «трибунным» голосом и темпераментом. Так, Ривера рассказывал:

В доме наших советских друзей, людей весьма уважаемых, собралась группа мексиканцев, среди которых были политические деятели, депутаты и сенаторы, писатели, бывшие бойцы, художники, инженеры, врачи, экономисты и несколько дам. Каждый из них был готов убить того, кто осмелился бы усомниться в его революционности. [...] Начались тосты, речи, завязались споры — и вдруг возникла драка, в которой невозможно было понять, кто с кем и из-за чего дерется. Советские товарищи, возмущенные таким странным способом заканчивать банкеты, призывали к спокойствию и предлагали дерущимся выйти на улицу и продолжить сражение там. Сначала оружием, кроме кулаков, служили бутылки, стаканы, стулья, но потом внезапно засверкала сталь револьверов. До сих пор Владимир только улыбался и жестами призывал к спокойствию. Но, увидев револьверы в руках мексиканцев, которые в таких случаях пользуются ими для удара дулом, а под конец стреляют, и как бы предвидя это, голосом, перекрывшим шум, Маяковский крикнул по-русски: «Слушайте!» Все прекратили драку и уставились на него, а он стал читать «Левый марш», и голос его звучал все громче и звонче. Мексиканцы успокоились и, когда поэт закончил чтение, устроили ему бурную овацию: бросились к нему, чтобы обнять его, и стали обнимать друг друга. Так чудодейственный голос Маяковского и его поэзия восстановили мир. Достигнув этого, поэт вышел на улицу, и все последовали за ним» [Терехина, Зименков 1988: 515–516].

В этом воспоминании роль Маяковского близка к функции мифологического героя. Однако вспомним фразу поэта о Ф. Морено: свой автограф он «вписал в мою книжку, прослушав “Левый марш”...». Возможно, речь шла именно об этом случае.

Маяковский стал вторым после К. Бальмонта русским поэтом, посетившим Мексику. Его стихи были тогда известны лишь узкому

кругу писателей, но благодаря встречам и беседам с поэтом интерес к его творчеству вырос. У Маяковского не было официальных выступлений, однако за неполные двадцать дней среди его знакомых появились министр просвещения Касауранк, депутат Франсиско Морено, художник Диего Ривера, фотограф Тина Модотти, поэты Херман Лист Арсубиде, Хосе Фриас, Карлос Гутьеррес Крус, коммунист Карильо²⁵, супруги Вулф, муралист Хавьер Герреро, — довольно представительный срез мексиканского общества²⁶. Несмотря на то, что Маяковский, вероятно, под влиянием Риверы не опубликовал автограф Касауранка, он дорожил этим знаком внимания к нему и его стране, сохранил эту записную книжку среди своих творческих рукописей. Тем более что существовал аргумент не научного свойства, но для нас, безусловно, важный: в этой красивой записной книжке, подаренной Лилей Брик, Маяковский хранил и носил в нагрудном кармане пиджака получаемые от нее в течение полугодового путешествия телеграммы, о чем и сообщал в свойственной ему ироничной манере: «Спасибо, детик, за телеграммки, они ужасно хорошие и лежат на грудях в чудной свиной коже» [Маяковский 1955–1961, 13: 79].

Такова история автографов мексиканской записной книжки Маяковского и его отношения к этим записям. За каждой из них раскрывается важный и не всегда адекватно понятый социокультурный контекст жизни и творчества поэта, ставшего олицетворением революционного искусства XX в.

²⁵ Рафаэль Каррильо Аспейгиа (Rafael Carrillo Azpéitia, 1903–1994) — секретарь ЦК компартии Мексики.

²⁶ О знакомствах и круге общения Маяковского в Мексике см.: [Richardson 1980].

ЛИТЕРАТУРА

Арутчева 1958 — *Арутчева В.А.* Записные книжки В.В. Маяковского // Литературное наследство. М.: Изд-во Акад. наук СССР. 1958. Т. 65: Новое о Маяковском. С. 325–396.

Катанян 1985 — *Катанян В.А.* В.В. Маяковский. Хроника жизни и деятельности / отв. ред. А.Е. Парнис. 5-е изд., доп. М.: Сов. писатель. 1985. 648 с.

Колесникова 2019 — *Колесникова Л.Е.* Маяковский и Ривера // Московский журнал. 2019. № 1 (337). С. 45–53.

Кэмрад 1970 — *Кэмрад С.С.* Маяковский в Америке. Страницы биографии. М.: Сов. писатель. 1970. 272 с.

Маяковский 1955–1961 — *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Гослитиздат, 1955–1961.

Осповат 1969 — *Осповат Л.С.* Диего Ривера. М.: Молод. гвардия, 1969. 352 с.

Терехина 2017 — *Терехина В.Н.* Владимир Маяковский в Латинской Америке (1930–1940) // Литература двух Америк. 2017. № 3. С. 288–306.

Терехина, Зименков 1988 — *Терехина В.Н., Зименков А.П. (сост.)* «Я земной шар чуть не весь обошел...»: сб. М.: Современник, 1988. 558 с.

Февральский 1969 — *Февральский А.В.* Латиноамериканцы и Маяковский // Нева. 1969. № 7. С. 177–179.

Янгфельдт 2009 — *Янгфельдт Б.* Ставка — жизнь. Маяковский и его круг. М.: Колибри, 2009. 638 с.

REFERENCES

Arutcheva 1958 — Arutcheva, Varvara A. “Zapisnye knizhki V.V. Maiakovskogo” [“V.V. Mayakovsky’s Notebooks”]. In *Literaturnoe nasledstvo [Literary Heritage]*. Vol. 65, *Novoe o Maiakovskom [New on Mayakovsky]*, 325–396. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1958. (In Russ.)

Fevral'skii 1969 — Fevral'skii, Aleksandr V. “Latinoamerikantsy i Maiakovskii” [“Latin Americans and Mayakovsky”]. *Neva*, no. 7 (1969): 177–179. (In Russ.)

Gutiérrez López 2020 — Gutiérrez López, León Guillermo. “Carlos Gutiérrez Cruz, el poeta socialista de México.” *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, núm. 20 (enero–junio 2020): 81–100.

Jangfeldt 2009 — Jangfeldt, Bengt. *Stavka — zhizn'. Maiakovskii i ego krug [Life Is at Stake: Mayakovsky and His Circle]*. Moscow: Kolibri Publ., 2009. (In Russ.)

Katanian 1985 — Katanian, Vasilii A. *V.V. Maiakovskii. Khronika zhizni i deyatel'nosti [V.V. Mayakovsky: Chronicle of Life and Work]*. Edited by Aleksandr E. Parnis. 5th ed. Moscow: Sovetskii pisatel' Publ., 1985. (In Russ.)

Kemrad 1970 — Kemrad, Semen S. *Maiakovskii v Amerike [Mayakovsky in America]*. Moscow: Sovetskii pisatel', 1970. (In Russ.)

Kolesnikova 2019 — Kolesnikova, Larisa E. “Maiakovskii i Rivera” [“Mayakovsky and Rivera”]. *Moskovskii zhurnal*, no. 1 (January 2019): 45–53. (In Russ.)

Maiakovskii 1955–1961 — Maiakovskii, Vladimir V. *Polnoe sobranie sochinenii: v 13 t.* [Complete Works, in 13 vols.]. Moscow: Goslitizdat Publ., 1955–1961. (In Russ.)

Ospovat 1969 — Ospovat, Lev S. *Diego Rivera*. Moscow: Molodaia gvardiia Publ., 1969. (In Russ.)

Richardson 1980 — Richardson, William. Maiakovskii in México. *Historia Mexicana* 29, núm. 4 (abril–junio 1980): 623–639.

Rodríguez y Méndez 2016 — Rodríguez y Méndez, María de las Nieves. “¡América! Vladimir Mayakovsky en México a través de la fotografía de Tina Modotti, 1925.” *Revista historia para todos* 3, núm. 2 (julio 2016): 98–106.

Terekhina 2017 — Terekhina, Vera N. “Vladimir Maiakovskii v Latinskoi Amerike (1930–1940)” [“Vladimir Mayakovsky in Latin America, 1930–1940”]. *Literature of the Americas*, no. 3 (2017): 288–306. (In Russ.)

Terekhina, Zimenkov 1988 — Terekhina, Vera N., and Aleksei P. Zimenkov, eds. “*Ia zemnoi shar chut' ne ves' oboshel...*” [“*I Have Traveled Almost the Entire Globe...*”]. Moscow: Sovremennik Publ., 1986. (In Russ.)

© 2022, В.Н. Терехина, А.П. Зименков © 2022, Vera N. Terekhina, Aleksei P. Zimenkov

Дата поступления в редакцию: 10.09.2021

Received: 10 Sept. 2021

Дата одобрения рецензентами: 15.10.2021

Approved after reviewing: 15 Oct. 2021

Дата публикации: 25.05.2022

Date of publication: 25 May 2022



Рецензия на книгу
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-261-273>
<https://elibrary.ru/UVCZLA>
УДК 82-1

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

Кирилл КОРЧАГИН

БЮРО «ТРАНСАТЛАНТИКА»: ПОЭТЫ ФРАНЦИИ И США НА РАНДЕВУ

(Lang A. La conversation transatlantique. Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968. Paris: Les presses du réel, 2020. 336 p.)

Аннотация: С середины XIX в. американская литература воспринимается французскими поэтами как своего рода Другой, одновременно чуждый и влекущий, способный научить опыту освобождения, которого не хватает самим французским поэтам. Тем не менее более привычна ситуация, когда другие литературы ищут вдохновения во Франции. Французская поэзия для американских модернистов первой четверти XX в. была синонимом всего того, что расширяет горизонты литературы. В то же время обратная ситуация, когда французская поэзия пропитывается влияниями извне, в частности, американскими, изучена гораздо хуже. Это зияние старается заполнить книга Абигейл Ланг, рассматривающая те трансформации, которые переживает новая, «постсюрреалистская» французская поэзия под впечатлением от новой американской поэзии. Книга делится на три главы: в первой речь идет о рецензии объективизма с 1970-х гг. по настоящий момент, во второй рассматривается проблема «трансатлантического» поэтического сообщества, которое проявляет себя в разных формах и жанрах, и, наконец, в третьей повествуется о «речевом повороте», который, с точки зрения автора, имеет место во французской поэзии последних десятилетий.

Ключевые слова: французская поэтическая традиция, американская поэзия, «трансатлантическое» поэтическое сообщество.

Сведения об авторе: Кирилл Михайлович Корчагин, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт русского языка им. В.В. Виноградова Российской академии наук, ул. Волхонка, д. 18/2, 119019 г. Москва, Россия; старший научный сотрудник, Институт языкознания Российской академии наук, Большой Кисловский пер., д. 1, стр. 1, 125009 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3778-7252>. E-mail: stivendedal@gmail.com.

Для цитирования: Корчагин К.М. Бюро «Трансатлантика»: поэты Франции и США на рандеву // Литература двух Америк. 2022. № 12. С. 261–273. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-261-273>.

Статья написана при поддержке гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00429) в Институте языкознания РАН.



Book Review

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-261-273><https://elibrary.ru/UVCZLA>

UDC 82-1



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

Kirill KORCHAGIN

**BUREAU “TRANSATLANTIC”:
FRENCH AND US POETS ON RENDEZVOUS**

(Lang, Abigail. *La conversation transatlantique. Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968*. Paris: Les presses du réel, 2020. 336 p.)

Abstract: Since the middle of the 19th century, American literature has been perceived by French poets as a kind of Other, at the same time alien and attractive, capable of teaching the experience of liberation, which the French poets themselves lack. Nevertheless, the situation is more familiar when other poets of the world are looking for inspiration in French poetry. French poetry for American modernists of the first quarter of the 20th century was synonymous with everything that expands the horizons of literature. At the same time, the reverse situation, when French poetry is saturated with outside influences, in particular, American ones, is studied much worse. Abigail Lang's book tries to fill this gap, considering the transformations that the new, “post-Surrealist” French poetry is experiencing under the impression of the new American poetry. The book is divided into three chapters: the first one deals with the reception of objectivism since the 1970s to the present, the second one deals with the problem of the “transatlantic” poetic community, which manifests itself in various forms and genres, and, finally, the third one tells about the “speech turn,” which, from the author's point of view, takes place in French poetry of recent decades.

Keywords: French poetic tradition, American poetry, “transatlantic” poetic community.

Information about the author: Kirill M. Korchagin, PhD in Philology, Senior Researcher, V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Science, Volkhonka 18/2, 119019 Moscow, Russia; Senior Researcher, Institute of Linguistics of the Russian Academy of Science, Bolshoy Kislovsky pereulok 1, building 1, 125009 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3778-7252>. E-mail: stivendedal@gmail.com.

For citation: Korchagin, Kirill. “Bureau “Transatlantic”: French and US Poets on Rendezvous.” *Literature of the Americas*, no. 12 (2022): 261–273. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-261-273>.

Acknowledgement: The research was carried out at the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences and financially supported by the Russian Science Foundation, grant no. 19-18-00429.



По крайней мере с середины XIX в. американская литература воспринимается французскими поэтами как своего рода Другой, одновременно чуждый и влекущий, способный научить опыту освобождения, которого не хватает самим французским поэтам. Это отношение притяжения и отталкивания усиливается в силу распространенной идеи, что французский язык — в известном смысле составная часть английского, а английская поэтическая традиция в своих ранних образцах — напротив, производная от французской. Систематический интерес к американской литературе во Франции возникает в связи с вниманием к Уолту Уитмену и Эдгару По, причем если в Уитмене французские символисты и их последователи видят фигуру Другого — «экзотического, непохожего, странного» (с. 19)¹, — то По, поразивший Шарля Бодлера, оказывается своего рода отражением французской традиции, выразившим ее тенденции с большей отчетливостью, чем это удалось самим французским поэтам. За Уитменом шли символисты во главе с Жюлем Лафоргом, переводчиком «Листьев травы», за По — ученики Бодлера в лице Стефана Малларме, Поля Валери и, в конечном счете, сюрреалистов.

Тем не менее, несмотря на этот достаточно ранний пример увлечения США во Франции, более привычна ситуация, когда другие поэзии мира ищут вдохновения во французской поэзии. Едва ли хотя бы одна литература на европейских языках избежала этого. По словам американского поэта Пола Остера, составившего в 1982 г. антологию новой французской поэзии (*The Random House Book of*

Тем не менее, несмотря на этот достаточно ранний пример увлечения США во Франции, более привычна ситуация, когда другие поэзии мира ищут вдохновения во французской поэзии. Едва ли хотя бы одна литература на европейских языках избежала этого. По словам американского поэта Пола Остера, составившего в 1982 г. антологию новой французской поэзии (*The Random House Book of*

¹ Здесь и далее ссылки на рецензируемое издание даются в круглых скобках с указанием страницы.

XXth Century French Poetry), «современные поэты Англии и Америки все еще смотрят на Францию в поисках новых идей» (с. 11). И, конечно, это верно для американских модернистов первой четверти XX в.: Гертруда Стайн, Эзра Паунд, Томас Стернз Элиот, Уоллес Стивенс — все они находились под впечатлением от французской литературы, прежде всего, символистской, на отталкивании от которой они во многом строили свои поэтики. Французская поэзия для всех них была синонимом всего того, что расширяет горизонты: не случайно антология имажистов, составленная Паундом в 1914 г., носила французский заголовок *Des imagistes*, хотя и была напечатана в Нью-Джерси.

В то же время обратная ситуация, когда французская поэзия пропитывается влияниями извне, в частности, американскими, изучена гораздо хуже. Это зияние старается заполнить книга Абигейл Ланг, рассматривающая те трансформации, которые переживает новая, «постсюрреалистская» французская поэзия под впечатлением от новой американской поэзии. С точки зрения Ланг, поворотным моментом здесь можно назвать появление во Франции Джона Эшбери: в 1955 г., выиграв стипендию Фулбрайта, он отправляется в Монпелье с целью написать диссертацию о Раймоне Русселе, но потом отказывается от этой идеи и переезжает в Париж, становясь завсегдатаем литературных и художественных собраний. В это время Эшбери находится под большим впечатлением от сюрреализма, который для предыдущего поколения американских писателей и поэтов во многом прошел незамеченным, и уже его первые поэтические сборники, изданные в начале шестидесятых, ярко показывают ту «борьбу против референциального измерения языка» (с. 35), которую поднимет на знамя следующее поколение и американских, и французских поэтов. Однако нельзя сказать, что только французская поэзия влияла на Эшбери: его собственное письмо также интересовало молодых французских поэтов: в начале шестидесятых он сходится с поэтами Дени Рошем и Марсленом Плене, входящими вместе с Филиппом Соллерсом в редакцию влиятельного авангардистского журнала *Tel Quel*. В следующие годы после знакомства с Эшбери стиль обоих поэтов характерным образом трансформируется и начинает напоминать стиль их американского коллеги с характерными для него паратактическими конструкциями, обрывами, нанизыванием придаточных и т. п. Однако пока это были только разовые контакты, еще не похожие на то

массивное вторжение американской литературы во французскую, которое случится в следующем десятилетии.

Ситуация меняется в мае 1968 г., и это начальная точка для исследования Ланг: в это время происходит молниеносный разрыв со всеми традиционными формами культурной жизни, одним из последствий которого становится то, что поэзия утрачивает былую общественную значимость и моральный авторитет, сохранявшийся со времен французского Сопrotивления. Но параллельно с широко известными общественными событиями происходит ряд событий литературных, которые вскоре позволят поэтам найти в новой американской поэзии альтернативу потерявшему былое влияние сюрреализму. Среди прочего, выходят «Лекции об американской поэзии» Сержа Фошро, стремящегося уделить внимание авангардным и экспериментальным поэтам, которые, с его точки зрения, находятся в тени Роберта Фроста и литературного истеблишмента. В это же время, с довольно заметным опозданием, слава битников и прежде всего Аллена Гинзберга доходит до Парижа, наглядно показывая не только направление возможного эстетического поиска, но и «новый способ бытования поэзии» (с. 40).

Немногие французские поэты напрямую подражали битникам (Мишель Бюльо, Матье Месажье), но появление последних на поэтической карте Европы знаменовало перестройку всей системы литературы, расколовшейся на популярную, привлекающую внимание медиа и широкого читателя, и интеллектуальную, развивающуюся в небольших кружках и становящуюся предметом в основном профессионального интереса. Французская культура отнюдь не перестает быть известна и почитаема в мире, но фокус смещается с поэтов и писателей на философов и кинематографистов. По словам канадского поэта и критика Стивена Скоуби: «Разве не правда, что самые крупные поэты последних двадцати лет — Ролан Барт и Жак Деррида?» (с. 43). Здесь и начинается история той ветви новой французской поэзии, которая черпала вдохновение в американской литературе и получила развитие в семидесятые и далее — именно ей посвящена основная часть книги Ланг.

Книга делится на три главы: в первой речь идет о рецепции объективизма с 1970-х гг. по настоящий момент, во второй рассматривается проблема «трансатлантического» поэтического сообщества, которое проявляет себя в разных формах и жанрах, и, наконец, в третьей повествуется о «речевом повороте», который, с точки зрения автора,

имеет место во французской поэзии последних десятилетий². Как видно из этой структуры, точку сборки новой французской поэзии, развивавшейся в плотном контакте с поэзией американской, автор видит в поэзии объективистов — Луиса Зукофски, Чарльза Резникоффа и Джорджа Оппена. При этом в собственно американской поэзии объективистское движение хотя и становится все более уважаемым в последние годы, воспринимается, скорее, как предыстория к творчеству поэтов *Black Mountain* и *Language School*.

Объективисты появились на сцене в феврале 1931 г., когда вышел номер журнала *Poetry*, составленный Зукофски, за которым последовала неоднократно переиздававшаяся антология движения. Основные принципы их поэтики сложились сразу: ключевым качеством объективистского произведения должна была быть *искренность*, а само такое произведение должно было быть не *выражением* некоего опыта, но самим опытом как таковым (с. 50). Из этого вытекало две яркие особенности объективистского письма, в полной мере воспринятых новой французской поэзией: конденсированный синтаксис («телеграфный импрессионизм» по выражению Фошро, с. 58), возникающий вследствие отказа от риторических украшений, и замена объекта, изображаемого или описываемого в стихотворении, субъектом, то есть фиксацией авторского опыта. Уже в этом можно увидеть намек на ту борьбу с языком и его автоматизмом, который развернется во французской поэзии на рубеже 1960–1970-х гг., во многом по следам событий мая 1968 г., поставивших под вопрос всю привычную политическую и культурную риторику. Именно по этому поводу Эмманюэль Окар, один из предводителей новой поэзии, скажет: что «наиболее точное, изначальное, очищенное от риторических наслоений воспринимается как наиболее темное, необычное, искусственное» [Окар 2002: 7].

Согласно Ланг, рецепция объективизма протекала в три этапа. Первый этап — это время глухих, но красноречивых обмолвок: рубеж 1960–1970-х гг., когда Клод Руайе-Журну, Анна-Мария Альбиак и Эмманюэль Окар увлекаются поэзией Зукофски и Резникоффа. В это же время Альбиак переводит фрагменты из *opus magnum* Зукофски “*A*”, а Руайе-Журну называет в честь него поэтические журналы (сначала *A*, затем *Zuk*) и собственные книги (например, «Предметы содержат

² Третья глава — это своего рода дайджест работ Ланг предыдущих лет, посвященных звуковой поэзии. См., в частности, сборник Ланг и др.: [Lang, Murat, Pardo 2020].

в себе бесконечность», где читается присяга объективистскому методу). Своего рода высшей точкой здесь становится пространная поэма Альбиак «Страна», где также заметно влияние Зукофски — вплоть до того, что встречаются почти дословные цитаты из него. При этом ранние стихи Альбиак, написанные до знакомства с объективизмом, куда больше похожи на стихи предыдущего литературного поколения, во главе которого стояли Андре дю Буше, Жак Дюпен и Ив Бонфуа. Поэма «Страна», в свою очередь, развивает совсем другую поэтику, во многом беспрецедентную для прежней французской литературы: в ней преобладают лакуны и разрывы, грамматически неполные высказывания, а лирические медитации пропитываются политической повесткой — в полном согласии с доктриной Зукофски, который в отличие от Сартра и Камю, крайне популярных среди ровесников Альбиак, считал, что не только проза, но и поэзия должна принимать политические вызовы своего времени, не поддаваясь при этом на соблазн упрощения (с. 53)³. Для рубежа шестидесятых—семидесятых стихи Зукофски становятся своего рода тайным паролем, по которому узнают друг друга новые поэты.

Второй этап был связан с более последовательным осмыслением объективизма как литературного направления и приходился уже на восьмидесятые годы, когда основными проводниками объективистской поэтики становятся молодые поэты Пьер Альфери и Оливер Кадио. В эти годы наконец целиком переводится поэма Зукофски “А” (Альфери), а объективизму ищутся параллели во французской доверенной литературе — прежде всего, в лице Франсиса Понжа, стоявшего в стороне от авангардных течений своего времени и независимо от американских поэтов выработавшего интерес к повседневности и прозаичной простоте, резко отличающейся от приподнятого лиризма поэзии его времени; об объективизме напоминает уже название его самой известной книги — «На стороне вещей» (с. 87). Это также время поэтических антологий: в 1980 г. выходит книга «Двадцать американских поэтов» (*Vingt poètes américains*), составленная Жаком Рубо и Мишелем Деги, которых в новой поэзии интересуют прежде всего формальные открытия и внимание к разговорной речи, а в 1986 г. — антология «49 + 1 современных американских поэтов», составленная Клодом Руайе-Журну и отражающая интерес к объективизму и поэзии

³ «Страна» недавно вышла в русском переводе, сделанном автором этих строк: [Альбиак 2020].

языковой школы. В эти же годы происходит интенсификация переводческой деятельности, связанная с регулярной работой переводческого семинара в аббатстве Ройомон, центральную роль в котором играет Окар, сам много занимающийся переводом американских поэтов и привлекающий к переводческой программе авторов разных направлений и вкусов, так что в рамках семинаров переводятся и античные тексты («Энеида» Пьера Клософски), и европейская классика (Гельдерлин и Гонгора Филипа Жакоте), и, конечно, новые поэты⁴.

В эти годы фокус интереса несколько смещается с того варианта объективизма, который разрабатывал Зукофски, к его ближайшему сподвижнику Резникоффу и его документальным поэмам «Холокост» и «Свидетельство»: они обе переводятся на французский и вызывают большой интерес среди поэтов, ищущих способ уйти от привычной инерции поэтической речи. Эти поэмы стоят у истоков так называемой документальной поэзии: в них используются реальные документы — протоколы Нюрнбергских процессов в «Холокосте» и судебные записи рубежа XIX–XX вв. в «Свидетельстве», — очищенные от избыточных подробностей и эмоций, переписанные максимально повседневным и нейтральным языком, благодаря чему, если следовать объективистской доктрине, только и можно достичь предельной плотности поэтической речи. В «Холокосте» отдельные голоса стираются, повествование переводится в пассивный залог, создавая впечатление коллективного рассказа, который ведут одновременно все жертвы фашизма (с. 79). Несмотря на то, что во французской поэзии были собственные примеры документальной литературы — «Кодак» Блеза Сендрара (1924) и отчасти более поздняя «Ода Шарлю Фурье» Андре Бретона, — она не смогла открыть в документальном монтаже разрозненных фактов и цитат то эпическое измерение, которое спустя десятилетия молодые поэты обнаружили у Резникоффа. По мере приближения к XXI в. влияние поэм Резникоффа все растет, а документальная поэзия начинает формировать собственную традицию, причем такой процесс характерен не только для Франции, но и для других стран — так, во многом аналогичные процессы происходят в России в последнее десятилетие, где тоже переводят Резникоффа и размышляют о документальной поэзии⁵. Путь, который предложил Резникофф, во многом воспринимается как альтернативный тому пути,

⁴ См. ретроспективный том: [Royaumont 2000].

⁵ См., в частности: [Kukuljin 2010].

который ассоциируется с именем Пауля Целана: оба поэта отвечали на катастрофу Второй мировой, но путь Целана — это путь непосредственного участника событий, путь жертвы, по очевидным причинам невозпроизводимый, в то время как путь Резникоффа предполагает возможность услышать и зафиксировать чужие голоса, находясь на расстоянии от катастрофы.

В восьмидесятые годы происходит и очное знакомство французских и американских поэтов: теперь уже и американцы открывают для себя новую французскую поэзию, которая опирается почти на тот же набор прецедентных текстов, но воспринимает их совсем иначе — исходя из совсем другой литературной перспективы. Теперь уже поэты языковой школы говорят о своих французских современниках: Пол Остер подчеркивает, что находится под сильным влиянием Руайе-Журну (с. 103), Кейт Уолдроп переводит «Страну» Альбиак, а его жена Розмари Уолдроп «Книгу вопросов» Эдмона Жабеса, интерес которого пробуждается в эти годы не в последнюю очередь благодаря Жаку Деррида. Но внешне французская и американская поэзии остаются довольно далеки друг от друга: в это время во французской поэзии все больше обозначается интерес к пустотам, свободному пространству и лакунарному письму, позволяющему создать ощущение прерывистости, обилия воздуха, которое избегалось в поэзии сюрреалистов, остававшейся риторичной даже несмотря на отказ от традиционной метрики. Поэтам языковой школы, несмотря на их искренний интерес к французским современникам, такое «искусство оборвать», как выразился поэт Бернар Ноэль (с. 120), в общем-то оставалось чуждо, что проявлялось даже в конкретных попытках перевода новой французской поэзии на английский язык: так, Чарльз Бернстин предпринял «фонематический» перевод текста Руайе-Журну «Материнский покров» в 1984 г., передав звуковой эффект, но не смысл французского оригинала, чуждый экстенсивной и форсированной манере самого Бернстина. При этом лакунарное письмо находило аналоги и в американской традиции — прежде всего, у Чарльза Олсона, искавшего замену привычной метрики в овладении ритмами человеческого дыхания, но для языковых поэтов одиозный республиканец Олсон был предметом споров.

В этом контексте показательно, что наиболее консенсусной фигурой для французских поэтов и их американских современников стал Майкл Палмер, связанный с языковой школой многими дружескими и профессиональными нитями, но никогда не причислявший

себя к движению: он видел себя, скорее, продолжателем Роберта Данкена, поэта-теософа из Сан-Франциско, державшегося в стороне от всех видов поэтического мейнстрима. В 1986 г. стихи Палмера из его программной книги «Солнце» впервые переводятся на французский: переводчиком был Эмманюэль Окар, и на него книга Палмера произвела настолько сильное впечатление, что он решился на радикальную перестройку своей уже сложившейся и узнаваемой манеры.

Как отмечал сам Окар, для этой новой поэтики, нашедшей наиболее полное выражение в сборнике с непереводаемым названием *Théorie des tables*, было характерно также перекрестное влияние «Гимнов и фрагментов» Гельдерлина и сочинений Оливера Сакса, популярного психолога, написавшего не одну книгу о причудах человеческого восприятия. Окар в своих стихах часто цитирует эти источники, упрощая при этом лексику и синтаксис, стремясь к более прозрачному повседневному языку, образцом для которого стал язык Палмера. При этом стремление к ясности приводило к парадоксальному результату: новые стихи Окара, написанные предельно «ясным» языком, были тотально непрозрачны. Такая непрозрачность родственна впечатлению, которое возникает у случайного прохожего, подслушавшего разговор старых знакомых, понимающих друг друга с полуслова, и это сравнение не случайно: как Окар, так и Палмер подчеркивают, что их стихи возникают и живут внутри узкой среды единомышленников — на это указывает обилие посвящений и обращений, обрывочные фразы и цитаты из чужих разговоров. С точки зрения Ланг, такое обостренное переживание поэтического сообщества роднит обоих поэтов, с одной стороны, с Целаном, высказывавшим идею о необходимости сообщества читателей в знаменитой речи «Меридиан», а с другой стороны, с Фрэнком О'Харой — рано ушедшим поэтом нью-йоркской школы, который, видимо, первым в американской литературе стал строить стихи как последовательность личных обращений и обосновал свой метод в небольшом эссе «Персонализм».

Другая черта новой французской поэзии, ставшая предметом рассмотрения в третьей главе книги Ланг, — попытка приблизить стих к разговорной речи, найти новый вид свободного стиха, который не содержал бы в себе следы старой риторической культуры характерной для стиха довоенных поэтов. Для того, чтобы рассмотреть этот сюжет, Ланг предлагает вернуться в пятидесятые — в десятилетие, когда на мировую поэтическую сцену выходят битники. Хорошо известно, что в 1957 г., после успеха «Вопля», Аллен Гинзберг, Питер Орловский,

Грегори Корсо и Уильям Берроуз отправляются в Париж и проводят там несколько лет; и хотя именно тогда Берроуз дописал свой знаменитый «Голый завтрак», а Гинзберг устраивал регулярные чтения в магазине английской книги «Шекспир и Ко», французской публике битники остаются неизвестны (едва ли не единственным, кто систематически интересовался ими был Анри Мишо). Причинами этого был как языковой барьер, так и непривычная подача материала: чтения битников выглядели очень странно для парижской публики, которой был незнаком экспрессивный и шумный способ «подачи» поэтических текстов. Любопытно, что битники были в этом не одиноки: Жак Рубо, особо много размышлявший над звуковой фактурой стиха, рядом с битниками упоминал советских поэтов, чтения которых порой были столь же перформативны и раскованы. Постепенно, однако, именно «перформативность» битнических чтений начала привлекать внимание французских поэтов, которые видели в ней не только новую форму публичного бытования поэзии, но и принцип устройства нового стиха, основывающегося не на отточенной риторике, а на разговорной речи. Разговорная подкладка поэзии битников позволяет каждому их произведению словно бы возникать заново каждый раз, когда поэт исполняет его перед публикой; другими словами, битник всегда импровизирует, даже когда зачитывает с листа уже написанный текст.

Таким образом, в поэзии шестидесятых—семидесятых вместе с вопросом о поэтическом языке и вопросом о поэтическом сообществе возникает вопрос о соотношении письменного и устного слова. Этот вопрос становится более понятным, если вспомнить о колоссальной разнице между письменным французским, предельно нормированным и консервирующим языковые черты трехсотлетней давности, и устным, оперирующим гораздо более узким набором грамматических категорий. Французская поэзия несмотря на отдельные эксперименты (например, в «Книге» Пьера Гийота), скорее, не решалась открыться устной речи, и проистекающую отсюда скованность поэтического языка поэты чувствовали особенно остро. При этом в американской поэзии устная стихия чувствует себя очень естественно, и это верно не только в случае битников: Уильям Карлос Уильямс, Фрэнк О'Хара, Роберт Крили и многие другие поэты работали именно с устной речью, с ее интонациями, синтаксисом и словарем.

Крили в этом ряду занимает особое место: его разговорная поэтика оказалась настолько крепким орешком для французских поэтов, что даже во влиятельной антологии «20 американских поэтов»,

составленной Жаком Рубо подборка Крили не представлена, хотя сам Рубо начал размышлять о разговорном стихе именно после того, как услышал выступление Крили на поэтическом фестивале в Кембридже в 1977 г. (с. 260). Такое красноречивое отсутствие связано, по всей видимости, с невозможностью адекватно транспонировать манеру Крили в пространство французской поэзии: иллюстрируя это, Ланг разбирает три неопубликованных перевода Крили, сделанных во время его пребывания во Франции в 1982 г., и по всем трем видно, насколько далеко они отстоят от оригинала, превращая лаконичное и сжатое письмо Крили в вялые риторические периоды, скорее комментирующие исходное стихотворение, чем передающие его.

Дальше всего по пути сближения с разговорной речью, по крайней мере, в смысле синтаксиса и выбора слов, пошел, однако, не Рубо, а его младший современник Доминик Фуркад, несколько десятилетий проживший в США и поставивший перед собой задачу создания особого, «трансатлантического» поэтического языка. Фуркад вслед за американскими поэтами устраняет границы между строками, столь обязательные во французском свободном стихе, смешивает лексику разных регистров и запутывает синтаксис, стремясь воспроизвести свободную и текучую интонацию американского стиха, остающуюся *tour de force* для французских поэтов. С точки зрения Фуркада, главное в новой американской поэзии — это ее импровизационная природа, и она в отличие от многих языковых черт вполне может быть передана средствами французского языка, формируя некое среднее пространство между письменным и устным, стихом и повседневной речью.

На этом обрывается история франко-американских поэтических связей, хотя это не значит, что они не актуальны для младшего поколения французских поэтов: скорее, в 2000–2010-е гг. французская поэзия окончательно становится частью глобальной поэзии, где США привычно задает тон. При этом поэты, ставшие героями книги Ланг, в это время уже сходят со сцены или воспринимаются как классики: в 2012 г. из жизни уходит Альбиак, в 2019 г. — Окар, крупнейшие фигуры «трансатлантического поворота»; в то же время, американские поэты языковой школы получают широкое признание по всему миру, но декларируемый ими поворот к проблематизации поэтического языка, соединению поэзии с политикой, а лирики с теорией воспринимается уже во многом как сам собой разумеющийся. Для новейшей поэзии, по крайней мере во Франции, характерна усталость от такого письма, что хорошо заметно по таким фигурам, как Пьер Альфери

и Оливер Кадио, игравшим центральные роли в предыдущем поэтическом поколении: оба они отходят от поэзии, занимаясь поисками новых форм бытования словесности.

Таким образом, главная интрига, на которую намекает книга Ланг, — в какую сторону дальше пойдет французская поэзия, ведь тот путь усложнения высказывания, по которому двигалось поколение Руайе-Журну и Окара, во многом исчерпан. Кроме того, Париж в последние десятилетия постепенно теряет статус интеллектуальной и литературной столицы, а новая интеллектуальная и поэтическая мода рождается, скорее, в Нью-Йорке: если в предыдущие десятилетия диалог между Францией и США был разговором на равных, сейчас, кажется, он приобрел более односторонний характер. Возможно, на этом фоне наиболее радужные перспективы у документальной поэзии, обладающей наиболее ясным методом и наиболее внятными посланиями, но победит ли эта тенденция в новейшей поэзии, пока сказать трудно.

ЛИТЕРАТУРА

Альбиак 2020 — *Альбиак А.-М.* Страна / пер. с фр. К. Корчагина. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2020. 116 с.

Окар 2002 — *Окар Э.* Тест на одиночество. М.: ОГИ, 2002. 333 с.

REFERENCES

Albiach 2020 — Albiach, Anne-Marie. *Strana [State]*. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2020.

Hocquard 2002 — Hocquard, Emmanuel. *Test na odinochestvo [Test for Solitude]*. Moscow: OGI Publ., 2002.

Kukulin 2010 — Kukulin, Iliia. “Documentalist Strategies in Contemporary Russian Poetry.” *The Russian Review* 69 (2010): 585–614.

Lang, Murat, Pardo 2020 — Lang, Abigail, Michel Murat, and Céline Pardo, eds. *Archives sonores de la poésie*. Paris: Les presses du réel, 2020.

Royaumont 2000 — *À Royaumont, traduction collective 1983–2000: une anthologie de poésie contemporaine* / dir. C. Esteban, R. Hourcade, E. Hocquard. Grâne: Créaphis, 2000.

© 2022, К.М. Корчагин

Дата поступления в редакцию: 12.10.2021

Дата одобрения рецензентами: 11.11.2021

Дата публикации: 25.05.2022

© 2022, Kirill M. Korchagin

Received: 12 Oct. 2021

Approved after reviewing: 11 Nov. 2021

Date of publication: 25 May 2022



Обзорная статья
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-274-285>
<https://elibrary.ru/VKQRJY>
УДК 82.01/09+82.1/29

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

Анна ШВЕЦ

ОСТРОВА В ОКЕАНЕ: ПУТЕШЕСТВИЕ СЛОВА МЕЖДУ РУССКОЙ И АМЕРИКАНСКОЙ ПОЭТИЧЕСКИМИ ТРАДИЦИЯМИ

(Международная конференция “American and Russian Poetries. Links and Circulations”, Université de Toulouse, 2–5 июня 2021 г.)

Аннотация: В статье дается обзор конференции «Американская и русские поэтические традиции. Взаимосвязи и взаимообмены». Конференция проходила в университете Тулузы со 2 по 5 июня 2021 г. виртуально и была организована американистами-преподавателями университета Тулузы Д. Рюмо и К. Жерардин. В конференции приняли участие ученые из США, Франции, Израиля, России (включая ученых из МГУ им. М.В. Ломоносова, Института языкознания РАН и др.). В ходе конференции был предложен ряд докладов, которые затрагивали вопросы рецепции и «трансфера» между поэтическими культурами. В этих докладах речь шла не столько о переносе литературного явления из одной культуры в другую, сколько о перекодировании явления через уже существующий в другой культуре интертекст. Помимо сюжетов, касающихся рецепции и метаморфоз культурного перевода, в ходе конференции проблематизировался контраст между русской и американской поэтическими традициями как контраст между традицией «выражения», психологизма, и традицией «описания», формального эксперимента. Данная оппозиция была предложена поэтом-имажистом Дж. Курносом, русским эмигрантом, также известным под именем Иоанна Григорьевича Коршуна. Ряд докладчиков оспорил жесткое разделение Курноса, обратив внимание на (1) сходство концептуальных схем осмысления опыта в стихотворениях русских и американских поэтов и (2) формальный эксперимент в русском футуризме и разработку теоретического словаря описания формы в русском формализме, (3) влияние русского футуризма на американский нео-авангард. Было прослежено влияние русского футуризма и русского формализма на американскую поэзию на примере феномена «Школы языка».

Ключевые слова: американская поэзия, русская поэзия, Уолт Уитмен, Маяковский, Аллен Гинзберг, битники, Драгомощенко, «Школа языка», авангард, формальный эксперимент, культурный трансфер.

Информация об авторе: Анна Валерьевна Швец, кандидат филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1492-2511>. E-mail: ananke2009@mail.ru.

Для цитирования: Швец А.В. Острова в океане: путешествие слова между русской и американской поэтическими традициями // Литература двух Америк. 2022. № 12. С. 274–285. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-274-285>.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-274-285>

<https://elibrary.ru/VKQRJY>

UDC 82.01/09+82.1/29



This is an open access article distributed under the Creative

Commons Attribution 4.0

International (CC BY 4.0)

Anna SHVETS

ISLANDS IN THE OCEAN: THE ADVENTURE OF A WORD BETWEEN RUSSIAN AND AMERICAN POETRIES

(International Conference “American and Russian Poetries.
Links and Circulations”, Université de Toulouse, June 2–5, 2021)

Abstract: The article provides an overview of the conference “American and Russian Poetries. Links and Circulations”. The conference was held at the University of Toulouse from June 2 to June 5, 2021, virtually and was organized by Americanists, professors at the University of Toulouse, D. Rumeau and C. Gheerardyn. The conference attracted scholars from the USA, France, Israel, Russia (including scholars from Lomonosov Moscow State University Lomonosov, the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences, etc.). During the conference, a number of papers touched upon the issues of reception and “transfer” between poetic cultures. These papers would concern not so much a passive “transfer” of a literary phenomenon from one culture to another, but rather an active process of transferring, or transcoding the phenomenon through an intertext already existing in another culture. Apart from topics related to issues of reception and metamorphoses of cultural translation, during the conference, the contrast between Russian and American poetic traditions was questioned as a contrast between the tradition of “expression”, psychologism, and the tradition of “description”, a formal experiment. This opposition was coined by the Imagist poet J. Cournos, a Russian émigré, also known as Ioan Grigor'yevich Korshun. A number of speakers disputed the rigid division of Kurnos, drawing attention to (1) the similarity of conceptual schemes for comprehending experience in the poems of Russian and American poets, (2) a formal experiment in Russian futurism and the development of a theoretical vocabulary for describing form in Russian formalism, (3) the influence of Russian futurism on the American neo-avant-garde. The influence of Russian futurism and Russian formalism on American poetry was traced on the example of the Language School phenomenon.

Keywords: American poetry, Russian poetry, Walt Whitman, Mayakovsky, Allen Ginsberg, beatniks, Dragomoshchenko, Language School, avant-garde, formal experiment, cultural transfer.

Information about the author: Anna V. Shvets, PhD in Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1492-2511>. E-mail: ananke2009@mail.ru.

For citation: Shvets, Anna. “Islands in the Ocean: The Adventure of a Word between Russian and American Poetries.” *Literature of the Americas*, no. 12 (2022): 274–285. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-274-285>.

Вы, русские, и мы, американцы, —
страны наши так далеки друг от друга,
так не похожи на первый взгляд,
так разнятся социальные и политические
условия, и наши методы морального
и практического развития
на протяжении последних ста лет;
и все же в определенных чертах,
довольно существенных,
мы так напоминаем друг друга.

У. Уитмен

Исследование культурного трансфера между русской и американской литературой и сходства поэтологических поисков можно описать при помощи метафоры. в центре Берингова пролива, между Россией и США располагаются два острова — так называемые острова Диомиды (острова Гвоздева). Это — остров Ратманова (русский) и остров Крузенштерна (американский). Острова разделяет менее четырех километров по воде — и между ними пролегает как русско-американская граница, так и международная линия смены дат. (Время на российском острове на день опережает время на американском.) Казалось бы, попасть с одного острова на другой нетрудно, страны словно бы близки друг к другу. Однако обычно путешествие из России в США и из США в Россию занимает не полчаса, а почти весь день на самолете. Даже если путешественник по счастливой случайности переезжает с одного острова на другой, все равно придется сменить лист календаря. Культурная дистанция между американской и русской традициями представляется столь же значительной, хоть иногда и исчезает, сменяясь неожиданной близостью. Контакт двух культур отмечен амбивалентностью близости и отдаления.

Так — в вольном переводе с английского языка — начал свой доклад «Языковая поэзия / поэзия языка: между русской и американской традициями» *Владимир Фещенко* (Институт языкознания РАН) на международной конференции «Американская и русская поэтические традиции. Взаимосвязи и взаимообмены» (“American and Russian Poetries. Links and Circulations”), которая проходила в университете Тулузы (Université de Toulouse) 2–5 июня 2021 г.

Организаторы конференции — Дельфина Рюмо и Клэр Жерардин, на момент 2021 г. — преподаватели университета Тулузы¹.

Конференция в Тулузе отчасти наследовала другому научному событию — конференции на филологического факультете МГУ им. М.В. Ломоносова, приуроченной к двухсотлетию Уолта Уитмена (2019 г.) (см.: [Кукина, Швец 2021])². Тогда, в 2019 г., Дельфина, исследовательница творчества американского классика, прочитала доклад о рецепции Уитмена в России в аудитории на Ленинских горах (см. также: [Rumeau 2019]). Однако в 2021 г. мероприятие состоялось в виртуальном зале заседаний Zoom — параллельно с очередным пиком пандемии COVID-19 (распространением дельта-штамма).

Виртуальный формат позволил собрать на конференции ученых и поэтов из США, Великобритании, Франции, Израиля, Белгии и России. Каждый день конференции завершал поэтический вечер, где русские, французские, израильские, американские поэты исполняли собственные произведения. Задача нашего обзора — охарактеризовать наиболее яркие тематические векторы события. Вместо протокольного перечня лиц мы намерены дать очерк основных силовых линий четырехдневной дискуссии.

Межкультурный «трансфер»: путешествие из одной традиции в другую

Ряд докладов была посвящен проблемам межкультурной рецепции — историям «культурного трансфера» [Эспань 2018]. в частности, это выступления *Клэр Кавано* (Northwestern University) («“Я дома в Москве, Кракове, Варшаве”: Уитмен, Маяковский, Милош»), *Олены Березовской-Пичоки* (Université de Corte) («Атлантический четырехугольник: Есенин, Маяковский, О’Хара, Джим Харрисон»), *Александры Краевой* (независимый исследователь) («Гертруда Шнакенберг: пространство русской поэзии в “Монументе в утопии”»), *Дарьи Синичкиной* (Université Paris-Sorbonne) («Сергей Есенин и Николай Клюев... или как переводить “национальное” и “популярное”»), *Арно Бикара* (INALCO) («Происхождение русское, конечный пункт — Америка: поэзия на идиш на перекрестке

¹ В данный момент (03.05.2022) Д. Рюмо работает в университете Гренобля (Université Grenoble-Alpes).

² По следам вышло несколько статей в «Литературе двух Америк» (2020. № 8).

культур»), *Дары Барнат* (Tel Aviv University) («Репрезентация России в еврейско-американской поэзии А. Гинзберга»).

Докладчики рассматривали «трансфер» не как перенос литературного явления с одного континента на другой, а как преломленные явления через уже существующую рецептивную линзу (вослед М. Эспаню).

Рецепция поэтики Уолта Уитмена в творчестве Чеслава Милоша неизбежно опосредована опытом чтения Маяковского как одного из последователей Уитмена (Кавано). Поэтика Маяковского прочитывается в стихотворениях Фрэнка О'Хары через семиотический код Нью-Йорка как мегаполиса. Интертекстуальная цитация из «Облака в штанах» («церковка сердца» с горящим «клиросом») в поэме «Размышления в карете скорой помощи» (1957) интерпретируется как «пожарная лестница» (fire-escape), устойчивая черта нью-йоркского пейзажа (Березовска-Пичоки). Поэтические идиомы Есенина и Клюева в американской культуре последовательно экзотизируются в силу отсутствия формальных эквивалентов (Синичкина). Мандельштамовский интертекст (в том числе стихи позднего Мандельштама) в поэзии Гертруды Шнакенберг опосредован кодом раннего акмеизма, с которым поэтесса ознакомилась благодаря дружбе с Иосифом Бродским (Краева).

Поэзия русских эмигрантов на идиш в Нью-Йорке, написанная уже для американской, «левой» аудитории Ист-Сайда 1970–1980 гг., отмечена влиянием устной фольклорной традиции (Бикар). «По большому счету, я — русский поэт, обживающий американскую поэтическую сцену»³, — вторил еврейским поэтам Аллен Гинзберг в интервью 1993 г. (в переложении Барнат). Ролевая модель потомка евреев-беженцев из российской империи была частью комплексной поэтической идентичности: «Не принадлежащий к большинству, белым протестантам, при этом не полностью русский (еврей. — *A. III.*), проникнутый американским мироощущением (American sensibilities) [...], состоящий в близких отношениях с прародителем американской поэзии, Уолтом Уитменом» (Барнат). Отсылки к России и цитации русского интертекста появляются в поэмах Гинзбурга как «мифологизированный троп» (часть личной мифологии поэта). Этот троп подсвечивает и драматизирует контраст между «русско-еврейской»

³ “I am basically a Russian poet within an American scene”, 1993 (цитата из устного выступления Д. Барнат).

и «американской» сторонами идентичности поэта (наиболее ярко это проявляется в поэме «Каддиш», 1959).

Поэтика формальной новации и поэтика экспрессии: точки соприкосновения и возможность диалога

Теоретическая предпосылка разговора о типологическом соположении русской и американской поэтических традиций была сформулирована *Ребеккой Бисли* (University of Oxford) («От Петрограда до “Little Rock”: роль русской поэзии в творчестве Джона Курноса, Джона Г. Флетчера, Эдварда О’Брайена»): обе литературные культуры, на первый взгляд, не похожи. Герой доклада Бисли, англо-американский поэт-имажист 1910–1920 гг. Джон Курнос (русский эмигрант Иоанн Григорьевич Коршун), отмечал, что

...разница между методами Толстого и Гаршина, Короленко и Чехова, Горького и Андреева, Куприна и Сологуба, не так примечательна, чтобы ее нельзя было подвести под некий общий принцип. Но как, во имя небес, возможно применить те же принципы к рассказам Генри Джеймса и О’Генри, Редьярда Киплинга и Кэтрин Мэнсфилд, Уолтера де ла Мера и Нила Лайонза, Джорджа Мура и Эрнеста Брама, Джека Лондона и Натаниэля Готорна? [Cournos 1923: xvi–xvii]⁴

Русские писатели, пояснял Курнос, сосредоточены на «раскрытии новых тем» (acquiring new subject-matter), в то время как американские (в том числе имажисты) делают упор на развитии «техники» [Fletcher 1996: 88–89]. Пример первого подхода — романист Достоевский, второго — поэт Паунд (на котором сказывается влияние «французской школы»). Русские писатели вслед за Достоевским стремятся «преодолеть реализм ради [...] динамизма (изображение наиболее общих причин действий и поведения)» [Fletcher 1996: 88–89]⁵, или психологизма. Американские писатели, напротив,

⁴ “The difference between the methods employed by Tolstoy and Garshine, Korolenko and Chekhov, Gorky and Andreyev, Kuprin and Sologub, is not so great that it could not be bridged by some common principle. But how, in heaven’s name, is one to apply the same principles to the short stories of Henry James and O. Henry, Rudyard Kipling and Katherine Mansfield, Walter De La Mare and Neil Lyons, George Moore and Ernest Bramah, Jack London and Nathaniel Hawthorne?” [Cournos 1923: xvi–xvii].

⁵ “This school aims at getting behind realism to something that I can only call dynamism (the exposure of the generalized springs of action and conduct — I hope I make myself clear)” [Fletcher 1996: 88–89].

стремятся к «объективности, детальности (изображения. — *А. Ш.*), ясному “образу” [...] предпочитают формальный эксперимент, но утверждают, что тема не так важна» [Fletcher 1996: 88–89]⁶.

При этом диалог между двумя подходами — и двумя версиями модернизма, в определении Бисли — возможен, что доказывает творческий путь самого Курноса. От поэтики «описания», с упором на формальной новации, Курнос перешел к поэтике «экспрессии». По признанию поэта, от тезиса «техника есть все» он перешел к попытке «возвысить “выражение” над “описанием” [...] одолеть хаос не посредством формы, но посредством постоянного, пристального приложения новых средств выражения» [Fletcher 1996: 88–89]⁷.

На деле «дескриптивный» (формально-ориентированный) и «экспрессивный» (концептуально нагруженный) модернизмы, модернизмы условно «русский» и «американский», противостоят друг другу только в рамках видения эмигранта Курноса. в реальности между традициями присутствуют точки соприкосновения, а дескриптивная поэтика не противопоставлена экспрессивной, так что они обе нередко сосуществуют.

Соположение концептуально-смысловых схем опыта было предметом доклада *Татьяны Венедиктовой* (МГУ им. М.В. Ломоносова) («Радикалы воображения: революционная эстетика у Блока и Стивенса»). Венедиктова рассмотрела общую для поэтов А. Блока и У. Стивенса «метафорическую схему» холода. Холод как метафора у обоих поэтов (в «Двенадцати» Блока и «Снеговике» Стивенса) — способ размышлять о «природе радикализма, как эстетического, так и политического». Радикализм — неотъемлемый компонент модернистской литературы: в условиях забвения предшествующей традиции очевиден порыв начать с нуля — и именно его и обыгрывает метафора холода как нулевого, пограничного состояния. в то же время, «холод» Блока ассоциируется с позитивным принятием революции — как и снежная буря, революция преобразует мир, ведет к рождению нового мира. у Стивенса «холод» скорее родственен

⁶ “They are all for objectivity, detail, the clear ‘image’ (the Imagist business derived from them), etc. etc. They favor experiment in form, but argue that subject-matter is unimportant” [Fletcher 1996: 88–89].

⁷ “The tendency of this whole group (if you can call it a group when it is still loose, floating, and vague) is to exalt ‘expression’ over ‘description’, to be, if you will, anarchic — to conquer chaos not through form, but through perpetual passionate application of new means of expression” [Fletcher 1996: 88–89].

безоценочному, дзен-буддистскому восприятию, так что воспринимающий может отрешиться от «вымыслов» (fictions) идеологий и дискурсов власти.

Анна Швец (МГУ им. М.В. Ломоносова) («Поэзия без единого эпитета, без метафор, без желания символизироваться перед зеркальным шкафом»: эхо Уолта Уитмена в поэзии Игоря Терентьева») проблематизировала формальный эксперимент как инструмент типологического соположения поэтик, обратив внимание на увлечение поэта-футуриста Игоря Терентьева творчеством Уолта Уитмена (с подачи А. Крученых) и Уитмен, и Терентьев преследуют задачу смоделировать опыт «со-присутствия» автора и читателя в поэтическом тексте, переизобретая для этой цели поэтический семиозис (см.: [Швец 2015]). Уитмен превращает стихотворение в целостный семиотический комплекс, переозначивающий действительность читателя и вовлекающий читателя в знаковое поле текста. Терентьев идет дальше и усиливает семиотический комплекс стихотворения графическими элементами, вовлекающими читателя в семиосферу текста.

Формальный эксперимент Терентьева привел к переизобретению поэтического знака — вплоть до утверждения, что «слова похожие по звуку имеют в поэзии похожий смысл» [Терентьев 1919: 4]. Именно этот тезис развил в своем докладе *Евгений Осташевский* (New York University) («Транслингвистическая поэзия и концепт поэтического языка у русских формалистов»), рассуждая о концепциях поэтического языка в русском формализме. Поэтический язык стремится «максимизировать эффект», что нередко достигается при помощи «остранения»: затруднения и замедления восприятия, так что каждое слово ощущается как в первый раз. «Остранение» основано на примате формы — форме «внешней» (звуковой) в отрыве от смысла слова (заумь), или (по Г. Шпету) форме «внутренней», образно-этимологическом смысле слова, в обиходе стертом (первоначальное значение слова «месяц» — «меритель»). Интерес к внутренней форме, заметил Осташевский, напоминает тезис трансценденталиста У. Эмерсона «Язык есть окаменевшая поэзия», что подчеркивает сходство формальных поисков в русской и американской поэтических традициях.

Сонаправленность формальных экспериментов в творчестве русских и американских поэтов подробно обсуждалась в выступлениях *Кирилла Корчагина* (Института русского языка им. В.В. Ви-

ноградова РАН) («Школа языка» как точка сборки: русская поэзия андерграунда и ее американские современники), *Владимира Фещенко* (Институт языкознания РАН) («Языковая поэзия / поэзия языка: между русской и американской традициями»). Оба докладчика выбрали предметом своего интереса «Школу языка» (Language School), направление в американской поэзии, сложившееся в 1980–1990 гг. в определении Фещенко «Школа языка» — в большей степени способ письма и набор поэтических практик, которые объединили разных поэтов (Р. Силлиман, Б. Эндрюс, Ч. Бернстин и др.) и разные поэтические сообщества (на Западном и Восточном побережьях). Поэты «Школы языка» испытали влияние творческого эксперимента русских футуристов и формалистов благодаря культурному посредничеству Р.О. Якобсона: его статья «Лингвистика и поэтика» [Якобсон 1975] стала программной для «языковых поэтов», при том что некоторые из них (М. Палмер) посещали его семинары в Гарварде.

Русские футуристы, по Фещенко, стремятся высвободить творческие потенции языка, делая акцент на экспрессии сигнификата в языковом знаке (графической, звуковой стороне слова). Этот эксперимент происходит параллельно с первой фазой «лингвистического поворота» в науке о языке — становлением теории языка как знаковой системы (Ф. де Соссюр). Американские последователи футуристов, «языковые поэты», больше заинтересованы в контекстуальном переопределении смысла отдельного высказывания («предложения» как единицы стихотворения, согласно Р. Силлиману). Такой сдвиг соответствует уже новому этапу «лингвистического поворота», прагматическому. с Фещенко полемизировал Корчагин, предлагая очерк контактов между представительницей «Школы языка» Лин Хеджинян и Аркадием Драгомощенко. в то время как «языковые поэты» исследуют язык как систему, Драгомощенко исследует «речь» (по Соссюру). «Школа языка» сосредоточена на изменении единицы поэтического языка (предложение вместо строки), а Драгомощенко трансформирует способ говорения — саму поэтическую речь.

Возможны ли диалог и полноценная встреча между представителями поэтических традиций, которые то сближаются, то, напротив, отдаляются? Ответы был намечен *Клэр Жерардин* (Université de Toulouse) («Мой Гойя обращается к твоему»: публичные чтения Вознесенского и Ферлингетти») и *Стефани Сэндлер* (Harvard University) («Продолжение русской поэзии другими средствами: “Сонеты-переживания” Е. Осташевского»). Жерардин сравнивала

исполнение стихов, посвященных Гойе, Андреем Вознесенским и Лоуренсом Ферлингетти в Ванкувере в 1971 г. На первый взгляд, в глаза бросается разность манер чтения: Ферлингетти читает со страницы, монотонно распевая строки, в то время как Вознесенский декламирует стихи в привычной ему эстрадной манере: повышая голос, пока он не достигнет пика, и затем резко понижая тон, независимо от темы стихотворения. Это связано с разностью культур письма: Ферлингетти сочинял стихи, записывая их на бумаге, в то время как Вознесенский следовал заветам Маяковского («Как делать стихи») [Маяковский 1959] — сначала мысленно вслушивался в ритм и гул, звуковую матрицу текста, а затем про себя проговаривал слова, ничего не записывая. Однако через некоторое время, заметила Жерардин, уже на другом публичном выступлении, в Австралии 1973 г., Аллен Гинзберг начал пародировать «эстрадную» манеру Вознесенского, отчасти присваивая ее. Способ исполнения стихов хранит в себе опыт телесного присутствия поэта — и опыт рождения стихотворения — и как только он становится разделяем, разделяемо становится и переживание письма человека из другой культуры.

Сэндлер завершила конференцию емким поэтическим этюдом, посвященным разбору «Сонетов-переживаний» (Feeling sonnets) Е. Осташевского. Осташевский — билингвальный поэт, в возрасте 11 лет эмигрировавший США (Нью-Йорк) и пишущий одновременно и на английском, и на русском языках. в его сонетах на одной странице можно встретить высказывания и на русском, и на английском, и на немецком языке. Ключевой прием поэтики Осташевского, в определении Сэндлер, — это игра слов («rip»): поэтический троп, которые подчеркивает формальное сходство слов из разных языков (или даже одного языка) и предполагает возникновение неожиданных смысловых рифм.

В то время, как этот отчет будет напечатан, пройдет почти год с того времени, как конференция в университете Тулузы состоялась в виртуальном пространстве между Францией, Америкой и Россией. За этот год коммуникативные контексты межкультурных контактов успели драматичным образом измениться и местами осложниться. Потому разговор о встрече американской и русской поэтических традиций по-прежнему кажется как никогда актуальным, хотя в ретроспективе и кажется, что подобное событие было возможно только на краткий миг лета 2021 г.

ЛИТЕРАТУРА

Кукина, Швец 2021 — Кукина А.А., Швец А.В. Немузейный классик Уолт Уитмен: способы прочтения. Международная конференция «Поэтический опыт и языковой эксперимент: к 200-летию Уолта Уитмена» (МГУ, ВГБИЛ им. Рудомино) // Новое литературное обозрение. 2021. № 1 (167). С. 425–431.

Маяковский 1959 — Маяковский В.В. Как делать стихи? // Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Худож. лит., 1959. Т. 12: Статьи, заметки и выступления (ноябрь 1917–1930). С. 81–117.

Терентьев 1919 — Терентьев И.Г. 17 ерундовых орудий. Тифлис: Тип. союза городов респ. Грузия, 1919. 32 с.

Швец 2015 — Швец А.В. Словесный жест как возможность прямой транскрипции опыта // Новое литературное обозрение. № 5 (135). 2015. С. 37–43.

Эспань 2018 — Эспань М. История цивилизаций как культурный трансфер. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 816 с.

Якобсон 1975 — Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

REFERENCES

Cournos 1923 — Cournos, John. Introduction to *The Best British Short Stories of 1923 and Yearbook of the British Short Story*, edited by E.J. O'Brien and J. Cournos, xiii–xvii. Boston: Small, Maynard, 1923.

Espagne 2018 — Espagne, Michel. *Istoriia tsivilizatsii kak kul'turnyi transfer [The History of Civilizations as a Cultural Transfer]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russ.)

Fletcher 1996 — Fletcher, John G. *Selected Letters of John Gould Fletcher*. Edited by L. Rudolph, L. Carpenter, and E.C. Simpson. Fayetteville: University of Arkansas Press, 1996.

Jakobson 1975 — Jakobson, Roman O. “Lingvistika i poetika” [“Linguistics and Poetics”]. In *Strukturalizm: “za” i “protiv” [Structuralism: Pro et Contra]*, 193–230. Moscow: Progress Publ., 1975.

Kukina, Shvets 2021 — Kukina, Anastasia A., and Anna V. Shvets. “Nemuzeinyi klassik Uolt Uitmen: sposoby prochteniiia. Mezhdunarodnaia konferentsiia ‘Poeticheskii opyt i iazykovoii eksperiment: k 200-letiiu Uolta Uitmena’ (MGU, VGBIL imeni Rudomino)” [“Non-Museum Classic Walt Whitman: Possible Readings. International Conference ‘Poetic Experience and Language Experiment: to the 200th Anniversary of Walt Whitman’ (Moscow State University, VGBIL named after Rudomino)”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 1 (2021): 425–431.

Mayakovsky 1959 — Mayakovsky, Vladimir V. “Kak delat’ stikhi?” [“How to Make Verse?”]. In *Polnoe sobranie sochinenii: v 13 t. [Complete Works, in 13 vols.]* by Vladimir Mayakovsky. Vol. 12, *Stat’i, zametki i vystupleniia (noiabr’ 1917–1930)*

[*Articles, Notes, Performances (November 1917–1930)*], 81–117. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1959.

Rumeau 2019 — Rumeau, Delphine. *Fortunes de Walt Whitman. Enjeux d'une réception transatlantique*. Paris: Classiques Garnier, 2019.

Shvets 2015 — Shvets, Anna V. “Slovesnyi zhest kak vozmozhnost' pryamoi transkriptsii opyta” [“A Verbal Gesture as a Means of Direct Experience Transcription”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 5 (2015): 37–43.

Terent'ev 1919 — Terent'ev, Igor G. *17 erundovykh orudii [17 Non-Sense Tools]*. Tiflis: Tipografiia soiuza gorodov respublik Gruzii Publ., 1919.

© 2022, А.В. Швец

Дата поступления в редакцию: 20.03.2021

Дата одобрения рецензентами: 10.04.2022

Дата публикации: 25.05.2022

© 2022, Anna V. Shvets

Received: 20 Mar. 2022

Approved after reviewing: 10 Apr. 2022

Date of publication: 25 May 2022

«Записки из подполья» Ф.М. Достоевского в культуре Европы и Америки. — М.: ИМЛИ РАН, 2021. — 1024 с.

Отв. редактор: Е.Д. Гальцова

Редакционная коллегия: К.Р. Андрейчук, М.Е. Балакирева, А.В. Бородачева, О.Е. Волчек, А.В. Голубцова, Е.А. Маркова, О.Ю. Панова

Международный редакционный комитет: К. Аддад (Франция), М. Бёмиг (Италия), А. Дюкре (Франция), Г.Э. Импости (Италия), К. Ичин (Сербия), О.И. Половинкина (Россия), С.Л. Фокин (Россия), Н.И. Шрома (Латвия)



Коллективная монография «“Записки из подполья” Ф.М. Достоевского в культуре Европы и Америки» посвящена малоизученным аспектам западного восприятия повести. Российские, европейские и американские авторы проводят анализ переводов «Записок из подполья» на европейские языки, а также их философской, литературной, литературоведческой, театральной и кинематографической рецепции. В Приложении дан не публиковавшийся ранее текст первой в мире театральной ин-

ценировки повести — «Подпольный дух» («L'Esprit souterrain», 1912) А.-Р. Ленормана (на французском и русском языках) и архивные материалы М. Унамуну и Ж. Пудж-и-Ферретера, предисловия к ранним переводам и др. Издание сопровождается библиографией переводов и рецепции повести в Европе и Америке.

Творчество В.В. Маяковского: Выпуск 4. Книга 2: Владимир Маяковский в контексте мировой культуры. — М.: ИМЛИ РАН, 2020. — 720 с., ил.

Отв. редактор: В.Н. Терехина

Редакционная коллегия: В.Н. Дядичев, А.П. Зименков, Т.А. Купченко, К. Лаhti (США), Н.В. Михаленко, В.Н. Терехина, Е.А. Тюрина, А.И. Чагин



Вторая книга коллективного труда «Творчество В.В. Маяковского: Владимир Маяковский в контексте мировой культуры» продолжает серию научных изданий, сопутствующих подготовке и публикации Полного собрания произведений В.В. Маяковского в 20 томах. В статьях отечественных и зарубежных исследователей раскрываются актуальные аспекты поэтики и текстологии произведений Маяковского, многообразие творческих связей и рецепции его наследия, новые страницы литературного процесса 1910–1920-х гг., приводятся неизвестные архивные материалы. Книга адресована специалистам по истории русской литературы XX века, преподавателям и студентам гуманитарных факультетов.

Рецензируемый научный журнал

2022 № 12

Основан в 2016 г.
Выходит 2 раза в год
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-67292
от 30 сентября 2016 г.
ISSN 2541-7894

Адрес редакции:
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.
121069, Москва, ул. Поварская, д.25а,
Телефон: +7 495 690-50-30
e-mail: literatura.da@gmail.com
Сайт: www.litda.ru

Компьютерная верстка и дизайн обложки: Н.Э. Чайковская

Подписано в печать 25.05.2022
Формат 60 x 90 1/16
Усл. печ. л. 18,0
Тираж 500 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42,
корп. 5, эт. 1, пом. 1, ком. 6.3-23Н



Тема номера: **АМЕРИКАНСКАЯ ПОЭЗИЯ**

Современная американская и русская поэзия:
поиски, эксперименты, переключки

Поэты XVIII века: Джоэл Барлоу, Джупитер Хэммон

«Америка — земля поэтов»:
об американской поэзии рубежа XIX–XX вв.

Маяковский в Мексике

Поэты Франции и США на randevу