

# Парнас коміть-головою (І)

ПУТІВНИК ПО ЛЯБІРИНТАХ  
НОВОЇ АМЕРИКАНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

Богдан Рубчак

Трудно орієнтуватися в нинішній американській поезії. Вона ж бо тепер переживає несамовите відродження: приглядаючися до її борсань, бачиш брак визначених обрисів, які завжди помітні тільки з історичної перспективи. Але разом з тим відчуваєш сам у собі своєрідно радісну, молодіжну енергію, яка з неї променє.

На це відродження склалися різні причини. Безумовно, суспільно-політичні обставини країни відіграли в ньому велику роль. Втративши віру в капіталістично-прагматичні основи свого суспільства, американська молодь кинулася шукати інших напрямів самовиявлення: не директор фірми, а вчитель убогих дітей; не інженер, а скульптор; не сенатор, а «підземний» політичний діяч; не редактор великоміської газети, а невідомий поет.

І саме прикметник «невідомий» грає тут не абияку роля. Бож нова поезія не на магістралях: щоб її знайти, треба з трудом роздобути її адресу. Часто вона криється в закамарках «підземелля», навмисне ховаючися від комерційно розხвіщених смаків, від реклами насиливаних світоглядів, від грошовитих стрітів і авеню. З вершин у катакомб: хай на вершинах сидить собі напівграмотний конгресмен, докраю неморальний (і то неморальний в найглибшому розумінні) директор банку. А на Парнасі хай сидять ті, хто їм служить: диктатор моди, романіст, що лоскоче нерви знуджених секретарок, есеїст, що на ліскучих сторінках елегантно оформленіх журналів «несе культуру» в хмародери над Гандсоном. У розумінні сучасної молоді, справжній вершок Парнасу тепер під землею, і принагідним гостям, що «вікендами» шукають сенсації, вступ туди суверо заборонений. Вершини компромітовані: гетто стало академією.

Але оце занурення Парнасу зумовлене не тільки суспільно-політичними, але й чисто мистецькими міркуваннями. І, як завжди в історії англо-американської поезії, «мистецькі міркування» точаться довкола питань поетичної мови. Щоб бодай трохи ознайомитися із складними лябіrintами сучасної американської поезії, оберемо нашою Аріядною саме цю проблему: питання поетичної мови. Правда, вряди-годи будемо відходити від неї. Але все таки вона служитиме нам за своєрідний орієнтир.

Справді ж бо, один із основних принципів англо-американського літературознавства — та й самої літератури, особливо поезії — це природа і можливості поетичної мови. Як же може бути інакшє: всюди має бути так. Але трактування цих проблем в англо-американській літературі визначається незвичайною конкретністю і речевістю, що, мабуть, основані на типово англійському культі «здорового глузду». Зразу бачиш, що питання крутяться довкола двох полярно розмежованих становищ: називемо їх покищо «оприродненням» і «відприродненням» мови. Йдеться ж бо про міру наближування поетичної мови до мови щоденного побуту. Світоглядові, супільні, політичні зміни, що спричинювали такі коливання (або, як сказали б структуралісти з середовища Кель-Тель, були до деякої міри спричинювані такими коливаннями) — у розмовах про поезію завжди відступали на другий плян. Мабуть, саме тепер ці питання стоять близче до чисто естетичних, ніж будь-коли в історії англо-американської літератури, але все таки вони ще далі другорядні.

Цікаво, що в історії англійської й американської літератури зусилля найкращих критиків були спрямовані до «оприроднення» мови. Ще 1595 року, поет і лицар Філіпп Сідней іронічно нарікав на письменників його доби, що в їх творах «медом текуча · матрона Ельоквенція зодягнена, чи скоріше — переодягнена в розкрашену афектацію куртизанки... в такі натягнені й неприродні слова, що вони, мабуть, усім нам здаються потворами, але в кожному разі напевно здаватимуться чужими кожному нещасному англійцеві». У цьому ж абзаці Сідней продовжує кліти з тих поетів, які «штучно» граються словами, складаючи їх у різні незвичайні поетичні форми і фігури, що, як відомо, були дуже популярні в кінці шістнадцятого сторіччя і трохи згодом виросли в барокково-«метафізичну» поезію.

Понад півтора сторіччя пізніше Семюел Джонсон називав «педантизмом» бароккову мову деяких монологів Шекспіра і висловлював великі застереження щодо «вченої» (і тим не менше бароккової) мови Мілтона. З подібних причин Джонсон і інші англійські критики доби Просвічення критично ставилися до всяких стилістично-мовних «витівок» так званих «метафізичних» поетів бароккової доби, вважаючи декого з них за варварів. За незначними винятками, англійська критика Просвічення ніколи не наполягала на «очищенні» й «академізуванні» мови, як це було в Італії і Франції. Своєрідному королеві «здорового глузду» Джонсонові ішлося про інше: про заперечення деформації мови для чисто мистецьких цілей.

З інших причин, але з подібними (в остаточному рахунку) наслідками — Вільям Вордсворт критикував мову поетів доби Джонсона. Наприклад, поезія Томаса Грея (зрештою, поета, який сам спричинився до народження англій-

ського романтизму, хоч тут його внески були більш тематичні, ніж стилістичні) — не подобається Вордсвортові тому, що Грей «був лідером тих поетів, які намагалися поширявати відстані між прозою і метричною композицією; він сам, більш ніж хто інший, дивно і неприродно ускладнював структуру власної поетичної дикції». На думку Вордсвorta, «неприкрашені вирази» простих людей мали б бути «найчистішою мовою поезії».

Сто пару років пізніше англійський мислитель Т. Е. Гюм (Hulme) цікаво змінив напрям розмов про поетичну мову, хоч насправді виходив він із подібних засад, що й його попередники. Він обстоював максимальне спрощування мови, бо для нього мова стала призначена не так для слуху, як для бачення. На його думку, мова романтичної поезії, хоч і якою «природною» і «спонтанною» вона була б, веде до великих узагальнень і тим до своєрідної туманності, зв'язаної з ідеалістичним чи подекуди навіть містичним світовідчуvenням. «Романтизм зіпсував нас до тієї міри», писам Гюм, «що без якогось гатунку туманності ми неспроможні сприйняти найвище». На думку Гюма, найголовніша тема поезії:

...акуратний, прецизний, конкретний опис. Перши за все ми мусимо пізнати, як труdnо такий опис дається. Не йдеться тут тільки про напруження уваги; ми ж бо мусимо уживати мову, а мова в своїй природі — спільна (комунальна) справа. Це означає, що мова не в силі висловити щонебудь точно. Скоріше вона є своєрідним компромісом — тим, що спільне між тобою, мною, всіма. Алеж кожна людина бачить трошечки інакше; щоб висловити ясно і точно те, що вона бачить, вона мусить відбути дуже важку боротьбу з мовою... Тільки величезне зосередження розуму примусить мову служити твоїм специфічним завданням... Отже, доведеться нам відрізити дві справи: перша, ще особлива здатність розуму бачити речі такими, якими вони насправді є, а не дивитися на них тими звичними способами, якими ми навчилися на них дивитися... друга, ще зосереджений стан розуму, потрібний для точного висловлення того, що ми бачимо.

З таких міркувань, і в протилежність до Вордсвorta, Гюм закликав до нового і рішучого розмежування мови поезії і мови прози: проза ж бо тільки поверхово, приблизно і умовно називає предмет (до речі, останнім часом бачимо, як французький «новий роман» пробує побороти це «закляття»). Подібно поводиться з описом реальності і романтична поезія. У новій поезії предмет мусить перевтілитися в слово: процеси сприймання і вираження мусять бути нероздільні. «Кожне слово», писав Гюм, «мусить бути бачений образ».

Теоріями Гюма на деякий час захопився впливовий Езра Пейнд і популяризував їх серед нових англійських і

американських поетів, що охристили себе імажистами (пізіше Павнд відмовився і від імажистів, і від Гюма). «Краще дати за життя один образ», писав імажист-Павнд, «ніж продукувати товсті томища». У своїх «заповідях імажистові» Павнд твердив: «Не вживай ні одного зайвого слова, ні одного прикметника, який на щось не вказує або щось не відкриває. Не вживай таких виразів, як „тъянні околиці спокою“». Вони притуплюють образ. Вони змішують абстрактне з конкретним. Вони, врешті-решт, виходять із поетового розуміння, що природний предмет — завжди відповідний символ». Форд Маддокс Форд, а за ним і Павнд, критикували самого Бордсворта: «Бордсворт так уперто шукав звичайного або простого слова, що він забув шукати „le mot juste“».

Отже, як бачимо, імажистам ішлося про своєрідний подвійний процес: «оприроднювання» мови через її «відприроднювання». Бож ясно, що шукання «основної структури» мови чи її «есенції» мусить завжди залишати на боці її барвисту ідіоматичність, розмовну вільність, особливості унікального голосу даного поета. Мова мусить бути максимально контрольована, максимально нейтральна, «максимально мінімальна». Але, з другого боку, з поезії імажизму виключені всякі бароккові експериментування із «словом як таким», із звукописом, синтаксичними переставлюваннями, нагинанням природного ритму до поетичних метрів. Мова мусить служити точності бачення, але не «чистому» мистецтву. Фраза ж бо мусить лягти природно і невимушено, слово ж бо мусить бути прозоре і « нормальнє », щоб не заважати максимальній комунікації образів.

Гюм, а за ним і Павнд, наполягали на тому, що метр нищить точність поетичної мови. У загаданих уже «заповідях імажиста» Павнд проповідував: «Ритмічна структура твого твору не сміє нищити обриси слів, що ти вживаєш, їх природне звучання або їх точне значення». Він радить уникати неприродних зупинок в кінці рядків: «Не рубай матеріал на окремі ямби. Не примушуй кожний рядок нагло зупинятися... хай наступний рядок ловить піднімання ритмічної хвилі». «Я вірю в „абсолютний ритм“», писав він у іншому місці, «себто в поетичний ритм, який точно відповідає почуванням, чи відтіням почувань, що їх ти хочеш висловити. Ритм поета мусить бути інтерпретативний; отже, в основному він буде його власний ритм, не підроблений і неможливий для імітування». Не зважаючи на спорадичні спроби «вільного віршування» серед пізніх французьких символістів, ортодоксальність вільного вірша в модерній поезії вийшла з Англії й Америки, з кола теоретиків імажизму. І саме вільний вірш, більш ніж будь-які інші окремі фактори, максимально наблизив поезію до «природної мови».

Теорія і практика імажизму знайшла великий відгомін не так в Англії, де вона народилася, як в американській поезії. У своїй ранній творчості Вільям Карлос Вільямс довів конкретність бачення, відсутність екстравагантних «сюрреа-

лістичних» образів і «скелетність» вислову до меж: його поезію і поезію його учнів-«об'єктивістів», як, наприклад, Люїс Зуковські, часто вважають за Біблію сьогоднішньої американської поезії. Цей безпретенційний лікар, що майже все своє довге життя продомував у маленькому містечку Ратерфорді, у штаті Нью-Джерсі, сьогодні вважається за батька-предтечу навіть серед найекстремніших кіл американської богеми. Його ранній вірш «Червона тачка», наприклад, став епохальним прикладом безпретенційності і простоти «тубільної» американської поезії:

так багато залежить  
від

червоної тач-  
ки

поливаної дощовою  
водою

коло білих  
курей

Але Вільямс не обмежувався продовженням традицій імажизму. В законному прямуванні до «оприроднювання» мови він скрестив скелетну мову імажизму із чисто американською ідіоматичною мовою, так повернувшись до «мови простих людей». У своїй пізнішій поезії Вільямс натякав на своєрідно «вітменівську» простодушність, а часом і навмисну наївність (the know-nothing philosophy) американської провінції. З цілком політичних міркувань нинішнього розчарування американської молоді контактами з «світом» і з суспільних намагань молодих людей відновити традицію мисливця Торов, традицію контактів американської людини з провінційним життям серед природи — поезія Вільямса тим більше імпонує молодим поетам. Але найголовніше те, що Вільямс привернув до сухуватої поезії чистого імажизму власний голос поета, а також, до деякої міри, щоденні клопоти особи поета (наприклад, його вірш-записка дружині про те, як він уночі з'їв призначений на сніданок виноград) — що проти їх втручання в поезію так запекло боровся Гюм.

## II

Сьогоднішня літературна молодь протиставить традицію Вільямса традиції англо-американської «академічної» поезії, що про її складний розвиток тут не місце говорити. Скажу тільки дуже коротко, що вийшла вона із дуже трудного і, до речі, дуже небезпечного схрещення французького символізму і англійської «метафізичної» поезії; це схрещення почав розвивати у своїх критичних есеях (більше, ніж у

своїй поезії) Еліот. Спричинився до цього руху і парадоксальний Павнід, вже в цілком іншому «аватарі» своєї мінливової особистості. У тридцятих роках почала діяти на Півдні США група поетів-ерuditів, як Аллен Тейт, Джон Кров Рансом, згодом Кліянт Брукс, що до певної міри переняла традиції Еліота, а також традиції англійських критиків І. А. Річарса і Вільяма Емпсона, які створили так звану «нову критику», що цікавилася виключно структурою, формою і мовою поезії, де в чому наближаючися до російських формалістів. Поезія, основана на цих теоріях, визначається загальною посередністю, відсутністю «я», чи точніше — заміною «я» «маскою» або, мовив Павнід, «персоною»; маллярмеанським трактуванням слова «як такого», слова «самого в собі»; великою пошаною до минулого — своєрідним «історизмом» (що його бачимо також у близьких Еліотові поетів грека Сеферіса й італійця Монтале); вербалною і формальною досконалістю; витонченою іронією; загальною інтелектуальністю або, більш зневажливо, «церебральністю»; барокковою грою словами, значеннями і звуками. Прошу вибачення за майже непрощену схематичність цього абзацу і виправдаюся тим, що невдовзі збираюся написати про цей рух окрему довшу статтю.

З початком шістдесятих років ці впливи поступово тратять на силі — більшість сьогоднішніх молодих поетів називає таку поезію «академічною», «котерійною» і вважає, що вона унеможливлює наплив нових талантів і тим самим загороджує власне майбутнє, бо — мовив один молодий критик — до писання такої поезії треба готоватися щонайменше сорок років. Між іншим цей критик забуває, що її творці стали відомими у відносно дуже молодому віці, і деякі з них (Гарт Крейн, Делмор Шварц, Ранделл Джарелл) у досить молодому віці померли. Отже, йдеться тут не так про «хронологічне тривання» учніства, як про якусь недовіру молодих до трудності і культури взагалі, якусь своєрідну нетерпливість і нервовість, яка, зрештою, мабуть, вилітана обставинами нашого дня. Але головні причини для відкинення цієї поезії лежать деінде: у поглядах на поетичну мову, в потребі власного голосу, в нестримному бажанні висловідати власне життя, в шуканнях мистецької й особистої широти і безпосередності. Додам, що все це також виправдане обставинами нашого дня.

Переломовим явищем цієї «боротьби напрямів» були дві антології поезії, що з'явилися ще в п'ятдесятих роках. Антологія *New Poets of England and America*, що її впорядкували Дональд Галл, Роберт Пак і Люїс Сімпсон, яка вийшла 1957 року, включала не так молодих поетів виразно «академічного» напрямку, як уже визнаних молодих поетів: знаходимо там такі, наприклад, прізвища, як Роберт Блай чи Мей Свенсон, які стали згодом ідолами молодої поезії. Справа в тому, що упорядники цієї антології цілковито обмінули тоді вже сильне поетичне «підземелля», що його впerto ігнорували.

і університети, і «грубі» журнали (бувши тоді молодим студентом університету, я, наприклад, не міг знайти на полицях університетської бібліотеки ні одного поета групи Біт — іх треба було шукати в маленьких «богемських» книгарнях). Три роки пізніше (1960) вийшла антологія *The New American Poetry*, упорядкована Доналдом Алленом. У цій антології не поміщений ні один «визнаний» поет: вона була присвячена виключно поетам «підземелля». Цікавим є факт, що ні один з «академічних» поетів не з'явився в обох антологіях: «підземелля» кинуло рукавицю і викликало «академію» до боротьби. Досьогодні критики називають ці дві антології «боротьбою антологій», бо в свій час викликали вони сотні полемічних, а то і просто-напросто лайливих статей. Докладне порівняння цих антологій і перевірка полеміки довкола них сьогодні зобов'язує кожного, хто цікавиться найновішою американською поезією: в антології Аллена можна знайти не тільки твори, але й короткі художні «кредо» поетів тодішнього «підземелля», а згадані полемічні статті довкола цієї антології дають широкий образ теоретичних підстав нинішньої американської поезії.

Головний корпус антології Дональда Аллена складається з чотирьох більш-менш точно визначених груп, що граници між ними сьогодні вже цілком затерлися: 1. Поети «відродження Сан-Франціско» (*The San Francisco Renaissance*). Це, так би мовити, батьки «поетичного підземелля», бо почали вони свій бунт вже зразу після закінчення другої світової війни. 2. «Група Чорної гори» (*The Black Mountain Group*). Ця група організувалася при маленькому коледжі *The Black Mountain College*, у Штаті Норт Керолайна, де професором літератури був тоді вже старший, а тепер покійний Чарлс Олсон. Трохи згодом переїхав туди із Сан-Франціско на посаду викладача важливий поет «Відродження Сан-Франціско» Роберт Данкан. Молодий тоді Роберт Крілі працював там також викладачем. Група видавала журнали *The Black Mountain Review* і *Origin*, де друкували свої твори інші члени і прихильники групи, не зв'язані з самим коледжом. 3. Поети групи Біт. Вони організувалися в Нью-Йорку, а згодом перекочували до Сан-Франціско. Там вони злилися з групою «Відродження Сан-Франціско». Як відомо, група Біт (що її зневажливо називають «бітніками») здобула найширший розголос у «надземному» світі «естаблішменту», хоч це аж ніяк не значить, що вона найсильніша в мистецькому розумінні. 4. Поети «Нью-Йоркської школи». Ці поети почали свою діяльність студентами Гарвардського університету, а потім більшість з них переселилася до Нью-Йорку.

Трактуючи групу Біт і групу «Відродження Сан-Франціско» як більш-менш суцільний корпус, говорімо про нього перше. Ці поети опанували літературне «підземелля» в ранніх п'ятдесятих роках, і в час виходу антології Аллена іхня «групова енергія» вже розсівалася. А проте, в творах цих поетів бачимо зерна майже всіх тих творчих рис, які домі-

нують в американській поезії сьогодення: безпосередня автобіографічність, на противагу до художньої посередності і «масок»; часова і просторова конкретність, включно з різними принараджними датами з приватного життя поета, географічними назвами американських міст і містечок, що мають передати своєрідну «американськість», на противагу до «академічних» поетів-космополітів (подібну конкретність бачимо, наприклад, у поезії Маяковського); цілком відкрита сексуальність, включно з захопленими описами різних збочень; безпосередній, часом навіть дитинно-пустотливий гумор, на противагу до «церебральної» іронії «академічної» поезії; синхронічність, на противагу до «історизму» — єдине визначення часу є «тепер», єдине визначення простору є «тут»; своєрідна релігійність, основана часто-густо на орієнタルній містиці (у творах Гері Снайдера чи Аллена Гінсберга) або на католицизмі (у творах членів «Відродження Сан-Франсіско» монаха Брати Антонайнуса або Філіппа Ламантії); описи галоюціонаційних станів, спричинених наркотиками (Грегорі Корсо, Даен ді Пріма); «соціальний патос» (ранній Гінсберг); політичні антипатії, висловлені часом із зневажливою іронією, часом із дозою брутальної лайки (Ферлінгетті); глибока гуманість, особливо до понижених суспільних одиниць; змішування прози й поезії, різних стилів верлібру і т. д. в одному творі; і, щонайголовніше, цілковите «оприроднювання» і спрошуваання поетичної мови, основування поетичних ритмів на розмовній мові. У недавно опублікованому інтерв'ю, що з'явилось в осінньому числі престижевого журнала *The Partisan Review*, Гінсберг висловив кілька цікавих думок про впливи Вільямса на його власну творчість: «Я раптом зрозумів, що його поезія була абсолютно тотоважна з розмовою мовою... Це ритмічна структура мови людини, яка розмовляє з вами широ і серйозно, вагаючися, змінюючи думку, спиняючися, щоб дібрати відповідне слово, — а потім починаючи знову, новою сальзою фраз, — або спиняючися посередині речення, щоб почати знову про щось цілком інше». А Гері Снайдер, мабуть, під впливом теорій Чарлса Олсона, що про них говоритиму трохи пізніше, так описує своє поняття поетичного ритму: «Ось недавно я переконався, що ритм моїх віршів — це наслідок ритму фізичної праці, що її я в певний час виконую, або й життя, що його в певний час веду. Цей ритм створює в моїй голові музiku, яка свою чергою творить поетичний рядок». Взагалі, слово Beat означає передовсім «ритм», а його другорядне значення, що його вигадав Джек Керуак, це beatitude — святість. До речі, цікаво спостерігати, як близько поезія групи Біт стойть до основ романтизму, що його засуджували і Павнд, і Гюм, і навіть Вільямс. Взагалі, цікаво б простежити, наскільки теперішня боротьба проти «академічної» поезії не є боротьбою за відновлення романтизму.

Та хоч поети «Відродження Сан-Франсіско» і групи Біт відкрили двері для нової поезії — твори самої групи Біт

(на противагу до великої майстерності декого з старших членів «Відродження Сан-Франсіско») не визначаються високим художнім рівнем. Зрештою, їх всякі «художні рівні» не цікавили. Радість «революції», пустотливість, віра в «спонтанність», «органічність» та інші пересуди романтизму і, врешті, явне бажання «епатувати буржуа» — не дозволили цим поетам стати справжніми експериментаторами. Формально новизна їхніх поезій виглядає досить блідо в порівнянні з такими справжніми експериментаторами, як «старенькі» Аполлінер, Хлебников, Павнд, «ненавистний» Еліот, ранній Бенн, Август Штрамм, чи — врешті-решт — де в чому дуже подібний до них таки вже цілком «антикварний» Арно Гольц. З перспективи часу треба ствердити, що Гінсберг, наприклад, досить слабий поет. Так, зрештою, оцінює його Пол Карролл, поет досить близький до групи Біт і редактор дуже впливового, більш-менш «підземного» журнала шістдесятих років *Big Table*. Визнавши за Гінсбергом велику стихійну силу і вміння поривати за собою молодих любителів поезії, Карролл пише: «Більшість його творів — багатослівна, неграматична, прозаїчна, нудна, сповнена самозадоволення: написана найгірше з усієї потенційно важливої американської поезії від часу Вітмана». Подібне можна сказати і про багатьох інших поетів групи Біт. А проте, ця група мала друзів-поплічників, які присвячували чималу увагу саме формальним експериментам. І коли наймолодші американські поети успадкували від групи Біт багато «світоглядових» елементів — за своїх формальних учителів вони вважають тих інших. Йдеться передовсім про The Black Mountain Group, а також, у трохи дальшому пляні, про поетів Нью-Йоркської школи.

Найважливіші представники групи «Чорної гори» це Роберт Данкан, Пол Блакбурн (обидва вони починали у «Відродженні Сан-Франсіско»), Роберт Крілі, Деніса Левертов, а також Джоел Опінгаймер і Джон Вінерс. Всі вони вважають себе за більш або менш вірних учнів і послідовників поета і теоретика Чарлса Олсона, а особливо його теорії «проективної поезії або композиції полем» (чи «просторової композиції»). Ця теорія викладена в досить короткому есеї «Проективна поезія або композиція полем», що її Олсон написав 1950 року. Найголовніша її підставка — це погляд, що поезія «мусить включити в себе деякі закони і можливості віддиху, дихаючої людини, що пише». Поетичний рядок це «жест дихаючої людини, що пише, в момент писання», і він має кінчатися тоді, коли кінчачеться віддих. Як бачимо, ці думки Олсонового есею — це насправді інше, як розробка Павндових заміток про власний, особистий і унікальний ритм поета. Підозрюю, що в цій теорії заблукав і Оттмар Руц із своїми психологічно-фізіологічними студіями про відношення людського тіла до ритму пісні й розмови. Олсон далі твердить, що «проективна» поезія мусить мати в собі «відкритість». Вона мусить бути «композицією полем» (composition by field), на противагу до чисто «лінеарної» компо-

зіції. «Композиція полем» ламає «лінеарне» читання «зліва направо» і «згори вниз», притягаючи погляд до твору як цілої структури. У практиці це виглядає так, що на сторінці розміщені маленькі чи більші групи рядків, колонки поодиноких слів і т. д., подібно до розміщення груп кольорів чи форм на картині: граници паперу самої сторінки правлять за частину твору. Хоч таке розставлення рядків на перший погляд може нагадувати грайливість різних форм «образної поезії», ідеограм, та інших експериментів паліграфічно-візуальногоного гатунку, що почалися десь в єлизаветинській поезії, посилилися в добу бароко і манеризму і тривають у «конкретній поезії» наших днів, — насправді теоретичне начало тут майже протилежне. Чи в очевидних експериментах Джорджа Герберта, а чи в багато субтильніших Е. Е. Каммінгса — форма завжди позичена ззовні: Гербертів вівтар, дощ Аполлінера, їзда автом Маяковського, крила Діліна Томаса, розстрілені по сторінці літери, що зображають птахів у Каммінгса. В Олсона «антилінеарність» твору зумовлена кінетичною енергією, що виходить із самого твору, а не з того, що він «представляє». Вона зумовлена ритмом, скоріше ніж зоровими вартостями, і призначена для репродукції «віддиху» поетового, скоріше, ніж для репродукції якоїсь реальної форми. Синхронічний погляд на сторінку має передавати читачеві ритмічну атмосферу твору: його лакуни повільності чи піднесення приспішеності, густо зосереджене переживання чи «блі місця» спокою, дрібний сміх радости чи широкий, солідний маєстат. Про вплив теорії Олсона на поезію шістдесятятих років Роберт Крілі каже: «Чарлс Олсон мусить посісти центральне місце в будь-якому описі літературного клімату нашого часу».

Крілі далі твердить, що таких поетів, як Левертов, Оппенгаймер, Блакбурн, Дорн, об'єднують тільки ті самі технічні зацікавлення. А «зміст» поезій кожного з них є окремий і унікальний, «що треба вважати за щасливий факт». Творчість поетів «Чорної гори» об'єднана ще й тим, що вона має мало спільного з гарячковою екстазою, наївністю, невпорядкованістю почувань і розхристяністю форми «чистих» поетів групи Біт. А далі, кожний із них — спріді окрема творча індивідуальність.

Поезія самого Олсона сильно зближена з Павндовими *Cantos*. Дехто з неприхильних критиків навіть іде так далеко, що називає його епігоном Павнда. У ній домінують «тріядні» групи рядків, різної довжини, розташовані на різних «меридіянах» сторінки. Часом, у довших рядках, трапляється «біла павза» (пропущення кількох друкарських «ем-ів»), що має контролювати ритм. Його поезія холодна, «об'єктивна» і дуже трудна. Він вживає дуже мало «конфесійних» чи взагалі особистих рис, воліючи «осучаснювати» моменти (часом маловідомі) з історії людства. Найближче до Олсона стоїть, мабуть, Роберт Данкан — також уже немолодий поет і також

уже «клясик» нової американської поезії. Його високомайстерний твір «Поема, що починається рядком з Піндаром», «компонований полем», маєстатично серйозний, не без дози своєрідного вербального ритуалу, «об'єктивний» і схильний до «історизму».

А ось у Деніси Левертов бачимо вже цілком інші розміри, чуємо цілком інший тон. Коли твори Олсона і Данканана довгі, «епічні» і дуже серйозні — Деніса Левертов пише короткі вірші, вкрай насычені спокійним ліризмом, перевіркою джерел власної особистості ключами «тут» і «тепер». В її творах час від часу трапляються експресіоністичні нотки тихого жаху буднів, але здебільшого це погідна поезія особистості сповіді, лагідно виговорена. У найновіших збірках поетка зреklärася «композиції полем» і послуговується струнким, елегантним верлібром, в якому фраза лягає вільно і природно. Про мистецтво поезії Деніса Левертов пише:

*Я думаю, що поети — це інструменти, на яких грає сила поезії (вислів, мабуть, із листів Рільке до молодого поета — Б. Р.). Але вони також трудари, ремісники: ясновидцеві дано видіти, але потім його відповідальністю є комунікувати те, що видить, божми «членами один одного». Я вірю, що кожний проміжок, кожна кома є живою частиною поетичного твору і має свою функцію, як кожний м'яз і пора тіла мають свої завдання. І спосіб ламання рядків є діючою частиною, конечною для життя твору. Я вірю, що зміст визначає форму, а проте зміст можна відкрити тільки у формі. Як усе, що живе, він є таємницею. Відкриття форми самої в собі може спричинити глибоку радість; а проте я думаю, що форма як засіб ніколи не повинна стояти... між читачем і істотною силою твору, бож форма мусить бути цілковито з'єднана з цією силою. Я не думаю, що поезія має займатися насильником імітуванням жаху нашого часу... Я прагну поезії внутрішньої гармонії, на цілковиту противагу до хаосу, що в ньому вони існують. Якщо поезія взагалі має якесь суспільне завдання — то це будити тих, що сплять, іншим способом, ніж шок. Я вважаю Роберта Данканана і Роберта Крілі за найважливіших поетів моого покоління.*

У цьому дуже гарному візнанні про поезію звертаю увагу на: важливість і аж ніяк не випадковість конструкції доброго верлібру; погляд на «форму» і «зміст», що його можна читати, між іншим, як натяк на непогодження з «академічною» поезією; думку про «суспільну функцію» поезії, яку, з другого боку, можна вважати за натяк на непогодження із деким з-поміж ровесників і учнів поетеси, що вважають передавання насильства у світі й інші суспільно-політичні функції поезії за дуже важливу частину своєї творчості. Треба підкреслити, що Деніса Левертов має величезний вплив на сьогоднішніх наймолодших поетів, особливо університет-

ських поетів «середньої лінії», що про них говоритиму далі.

Інший дуже впливовий поет з групи «Чорної гори» це Роберт Крілі. Він, мабуть, і найоригінальніший (хоч, на мою думку, далеко не найкращий) поет цієї групи. Крілі почав як ортодоксальний учень Олсона, хоч не без помітних впливів поезії Біт, включно з «темами» наркотичних галюцинацій. Але з часом він випрацював дуже власний, унікальний стиль, що його тепер критики називають «мінімальною поезією», «мінімальною» передовсім через скелетне обмеження її художніх засобів. Мабуть, найголовнішою рисою цієї поезії є її дуже навмисна «випадковість». «Те, що я прийшов зробити, є частинне, частинно збережене», пише він у одному з своїх «мінімальних» віршів. І справді, його найновіші вірші це не так вірші, як фрагменти, майже дослівно «про ніщо». Цілком відійшовши від тем поезії Біт, поет тепер часто звертається до спокійно-інтимних переживань одруження і кохання, намагаючися передати в окремому вірші якийсь один рух коханої чи якусь майже невломну відтінь свого почування до неї. Але в Крілі, як і в інших поетів цієї групи, не тема, а техніка грає найважливішу роль. Поет розвинув дуже осо-бистий тон субтильно іронічної легкості, що переданий вер-лібром із груп дуже коротких рядків. Ідеється тут про дуже уважне і збалансоване ламання фрази на ці короткі рядки, не так за музичним (і очевидно не за синтаксичним) принципом, як знову ж за принципом відиху. У результаті часом трапляються дуже цікаві контрапункти між природністю фрази і чергуванням рядків, але ці контрапункти не «натяг-нені», не «бароккові», а дуже легкі й витончені. Немає сум-ніву, що Крілі присвячує дуже багато часу й уваги цьому велими деликатному балансуванню, але враження в читача — моментальна, раптова творчість, як рисунок Зен. Ефект часом такий субтильний, а поверхова «випадковість» така на-стирлива, що читач запитує себе, для чого взагалі написаний цей тузину рядків, що перед ним. Але в більшості випадків власний поетів голос і дуже витончена внутрішня музика цих маленьких імпресіоністичних творів зразу переконує.

Третя впливова група поетів «середнього» покоління — це поети Нью-Йоркської школи. Три з них — Джон Ашберрі, Кеннет Коч (Koch) і Франк О'Гара — були сту-дентами Гарвардського університету в ранніх п'ятдесятих роках. Згодом, вони переїхали до Нью-Йорку, де до них долучилися Джеймс Шайлер, Барбра Гест, Франк Лайма та інші. У Нью-Йорку вони зв'язалися з двома групами експе-риментального театру (*The Living Theatre*, *The Artists' Theatre*), а щонайголовніше — з образотворчими мистцями абстракт-ного експресіонізму і *Action Painting*. Ці мальярі, особливо сьогодні широко відомий Ларрі Ріверс (що сам пише добре вірші) і молоді актори, у співпраці з поетами Нью-Йоркської школи, ставили разом багато експериментальних вистав у жанрі так званого Multi-Media Theatre.

Тісна дружба малярів і поетів — французька традиція. І взагалі поети Нью-Йоркської школи найбільш «европейські». Всі вони, а особливо Ашберрі, творять під безспосереднім впливом французького сюрреалізму. Особиста присутність декого з видатних сюрреалістів у Нью-Йорку за воєнного і післявоєнного часу (Андре Бретон, наприклад, жив у Нью-Йорку між 1944—47 роками і завжди вітав зв'язки з молодими американськими поетами) — сильно допомогли в цих впливах. Але «европейськість» Нью-Йоркської школи не обмежується сюрреалістичними впливами. Ці поети найменш «американські» в сенсі Вітмана, Вільямса, поетів Біт чи навіть поетів «Чорної гори». Їх увага зосереджується не так на американській провінції, як на понадмісцевій країні поетичних образів або, коли вони вирішують говорити про «реальність», — на синкоповано-мінливих урбаністичних пейзажах. Також вони не намагаються культивувати світогляд американської версії «благородного дикуна» — фармера, ковбоя, волоцюги, — що іх деякі інші поети «середнього покоління» (Роберт Блай, наприклад) вважають за єдине, за останнє пристановище моральної чистоти. У зв'язку з тим вони не роблять фетиша з провінційно-американської ідіоматичної мови, скоріше зосереджуючись на великоміському «пату». Також вони не завжди наполягають на «природності» вільного вірша — не цураються іронічної манірності чи навіть відкритої гри.

На мою думку, найталановитіший з цих поетів — це Джон Ашберрі. Його поезія трудна в тому розумінні, що й сюрреалізм трудний. Вірш у нього організований алогічно, суцільно складений з несподіваних і часом «електризуючих» образів; у творі часто панує якийсь дивний сюрреалістичний чи скоріше — дадаїстичний гумор. Умовно сказавши, його поезія стоїть на цілком протилежному полюсі від «мінімальних» творів Роберта Крілі, з одного боку, і екстatischного патосу Гінсберга — з другого (а самі Крілі і Гінсберг стоять на інших, хоч не менш протилежних, полюсах). В усякому разі це не поезія для студентів першого року коледжу, а для досить обізнаного з поезією і терплячого читача. Крім сюрреалізму, на Ашберрі має цілком очевидний вплив знаменитий американський поет Волес Стівенс, який також свого часу вчився у французів.

Кеннет Коч, тонкий знавець порівняльної літератури і професор університету, також має мало спільног з know-nothing philosophy більшості сьогоднішніх молодих і «молодших» поетів. Коч звертає велику увагу на мову, часто у «барокковому» сенсі — не так, щоб передати власний голос, а щоб використати можливості трудної алітерації, піврим, калямбурів і т. д. (Хоч для слов'янського читача такі експерименти не нові, в англо-американській поезії вони трапляються далеко рідше, саме через оту тенденцію «оприроднювання» мови, що про неї я говорив угорі). Та проте, ці

експерименти в Коча не «академічні». Вони бо ведуться на сильній основі звичайної щоденної мови, особливо міського «сленгу». Ідеться, отже, не про саму природу мови, бож і в Коча, і в Ашберрі вона мусить бути щоденна, а про засоби її художнього перевтілювання. «Антиакадемічність» проявляється і в грайливій «автобіографічності» творів Коча.

Останнім часом Коч захопився феноменом дітей-поетів і займається навчанням маленьких учнів по різних публічних школах Нью-Йорку мистецтва поезії.

Франк О'Гара працював куратором у музеї сучасного образотворчого мистецтва. Кілька років тому він згинув у майже сюрреалістичній катастрофі: проходжувався вночі цілком безлюдним пляжем, коли на нього наїхало авто; водій, в якомусь тимчасовому нервовому потрясенні, з'їхав з досить віддаленої від пляжу автостради і з скаженою швидкістю погнав піском.

Він найнеспокійніший і сьогодні, мабуть, найвпливовіший, поет із Нью-Йоркської школи. Його творчий дорібок простягається від віршів, писаних «законними» строфічними системами, до своєрідно бодлерівської поезії в прозі, з найрізнішими градаціями висококонтрольованого пізверлібуру, більш-менш «нормального» верлібуру, а чи широкорядкового, «вітманівського», відкритого, прозаїчного верлібуру. Цікаве в нього те, що чим більш контролювана форма його поезій, тим більш приглушенні і «звичайніші» образи: його «поезії в прозі» складаються з густих і трудних плетив чисто сюрреалістичної образності, коли «строфічні» вірші даються чи-тачеві відносно легко.

Найбільшою популярністю серед молоді втішаються ті вірші О'Гари, що складені майже виключно з уривків і уламків про поетове щоденне життя в Нью-Йорку, з максимальностю зовнішніх і мінімальністю внутрішніх переживань. Критики називають їх колажами. Ці твори де в чому подібні до урбаністичних поезій Аполлінера чи Леон-Поля Фарга, а також — в іх автобіографічності — до Маяковського. Та чи не найбільший вплив мають на ці твори дадаїсти. Характерним прикладом цього роду поезії в дорібку О'Гари є довгий вірш «The Day Lady Died», написаний на смерть тепер уже легендарної джазової співачки Біллі Голлідей. Вірш починається приблизно так:

Тепер 12:20 в Нью-Йорку п'ятниця  
три дні після Дня Бастілії так  
тепер 1959 і я йду щоб мені почистили черевики  
бо я вислду з поїзду в Іст Гамpton  
о 7:15 і піду просто на вечерю  
і не знаю людей які мене годуватимуть

Далі поет оповідає, як він іде заболоченою вулицею, купує літературний журнал, щоб подивитися, «що цими днями роблять поети Гани», потім іде до банку, потім до кни-

марні, де купує томик Верлена, потім купує картон цигарок «Голюз» (звертаю увагу на «французькість» цих покупок у центрі Нью-Йорку: Вільямс напевно купив би томик, чи скопіріше томище, Вітмана і картон «Честерфілдів»!). І так далі, і так далі. Тільки втасманичений читач, чутливий до субтильних натяків про трагічне життя Біллі Голлідей, неначе випадково розжинених по поемі, знатиме про що там ідеться.

Дивна «елегія»! А все таки елегія. Бо навіть ми, не втасманичені читачі, відчуваємо якусь знуджену банальність, автоматичність поетових рухів; він неначе весь час думає про щось інше, про щось, сповнене суму, про що наявно не говорить. При чому тут, наприклад, день Бастілії? Це неначе натяк на трудне життя співачки, трудне життя негрів узагалі: цей натяк підпертий рядком «і не знаю людей, що мене годуватимуть». І вкінці — день Бастілії це символ визволення: визволення, яке Біллі знаходила в музиці і в наркотиках і остаточно знайшла в смерті, та визволення, яке вона музиці принесла. А *втасманиченному* читачеві, як на це вказує Пол Карролл, дата дня Бастілії, плюс три дні, дасть день і місяць смерті співачки. А рік поданий у поемі.

І вкінці, цей вірш — справді коляж. Поет у ньому вільно вживає фрагменти щоденного життя, як образотворчий мистець у коляжі вживає клапті газет, жуски залізничних квитків, пелюстку засушеної квітки. Цей вірш неначе каже нам, що все в поезії можливе.

Як завжди в історії літератури, поділ поетів на групи і школи страшенно небезпечний. У нашій розмові потішить нас хіба факт, що дані групи і школи «організовані» самими поетами, які до них належать, скоріше ніж пізнішими критиками й літературознавцями. А все таки, навіть тут, граници між групами часом бувають небезпечно тонкі, бож поети не цвяшки, а живі люди, які міняють приятелів, оточення і стилі. Наприклад, Франка О'Гару чи Роберта Крілі дехто зараховує до групи Ейт; член «Відродження Сан-Франциско» Філіпп Лямантія був близьким другом Бретона і включає в свою творчість не менше сюрреалістичних мотивів, ніж поети Нью-Йоркської школи і т. д., і т. д. Якби мені показали вірш без прізвища автора, мені не завжди було б легко, а часом було б просто неможливо сказати, до якої «школи» цей вірш належить. Це тим більше правда, що всі ці поети мали тих самих батьків.

Проблема «класифікації» ускладнюється ще й тим, що не всі «метри» сьогоднішньої молодої поезії зв'язані з будь-якими групами. Наприклад, один із найвпливовіших поетів середньої генерації, Роберт Блай, ніколи не належав до жодних груп. Географічно він цілком периферійний, бо живе в штаті Міннесота, ненавидить велики міста і майже ніколи іх не відвідує. У першій збірці Блая «Silence in the Snowy Fields» непересічно знижений тон, спокійний виклад, дуже «природна», розмовна мова; теми взяті з поетового життя, але вже не урбаністичного, а тісно зв'язаного з природою,

керованого навмисне підкресленою найвищістю світогляду американського провінціяла. Все це робить враження якогось дуже лагідного, рівного струменя, тільки час від часу сколиханого несподівано блискучим образом. Немає тут ніякої «композиції полем» чи інших експериментів у верлібрі: майже кожний рядок це синтаксично закінчена фраза. Немає і «переборщеності» випадковости, себто випадковости як художнього засобу, як ось у Крілі, з одного боку, а в О'Гарі — з другого. Насправді, цілковита відсутність будь-якої «контроверсійності» робить поезію Блай страшенно контроверсійною. Дехто, особливо молодь, його обожнює (тим більше, що в приватному житті він крайній пацифіст і завзятий ворог в'єтнамської війни). Але, з другого боку, дехто з критиків уважає, що Блай узагалі не поет, що його уявя страшенно слаба або що він занадто сантиментальний. Я думаю, що всі ці «вади» цілком свідомо вибрані: трапляються ж бо в нього вірші (особливо в його центральній збірці *The Light Around the Body*), які виходять із загального профілю його творчості і дивують свою суцільнюю сильною, майже сюрреалістичною образністю. Подаю імпровізований переклад вірша «Думачи про Волеса Стівенса у перший сніжний день грудня»; хоч він входить у загальний профіль поетової творчості, він все таки визначається напруженою ліричністю, яка — сподіваюся — не вся втрачена в перекладі:

Цей новий сніг наче говоритъ про дівчат  
В легкому убранні, тканому із золота,  
Так як старий сніг шептатиме  
Про французьких сторожих.

Це нове світання говорить про пляжі,  
Блискучі, як цукор, і чисті, як хмари Греції,  
Так як виснажений присмерк співатиме  
Про хвилі на тому березі.

Ця нова сила шепче про темінь і смерть,  
Про слабкий човник, в великій печері загублений,  
Так як у човні, пливучи у смерть, ти співав  
Про пір'я та білій сніг.

Блай здобув величезні успіхи в царині перекладу сучасної поезії. Наприклад, я вважаю його переклади Пабля Неруди, що недавно вийшли окремою книгою, за найкращі серед численних перекладів цього поета англійською мовою. Можливо, через своєрідну «прозорість» його власної творчости він уміє цілком піддатися творчій особистості поета, що його він перекладає: його переклади майже абсолютно вірні оригіналові не тільки щодо «змісту», але, щонайголовніше — щодо форми і техніки даного поета.

Інший дуже важливий «самотник» нашого дня — це В. С. Мервін. Поет високоосвічений, колишній студент грецької

й латинської літератур у Прінстоунському університеті, він сьогодні професійний перекладач художньої літератури. Серед перекладачів він один із найкращих у своєму роді: його численні переклади класичної європейської літератури («Поема моого Сіда», «Пісня про Ролянда», Лазарільє де Тормес, п'еси Лесажа і Маріво та багато інших) вважаються за «стандартні», себто вживаються в школах і університетах та перевидаються весь час, приносячи поетові солідний прибуток і дозволяючи вигідно жити в Європі.

Зразу скажу, що я вважаю Мервіна за одного з двох найкращих поетів сучасної американської літератури (другий — це вже «класик» Роберт Ловелл): отже моя розмова про нього може вийти аж надто ентузіястично.

Мервін почав близькуче. Його перша збірка *A Mask for Janus*, що була опублікована 1952 року, коли поетові йшло на двадцять шостий, викликала була не абияку сенсацію в поетичних колах того часу. Пол Карролл згадує: «Коли *Маска для Януса* В. С. Мервіна чудесно з'явилася на світ... багато молодих поетів напевне поділяло мое захоплення і заздрість: ясно, що тут справа була з принципом нових поетів». До цієї збірки написав вступну статтю ніхто інший, як В. Г. Оден — честь, яка рідко випадає молодому поетові. Оден підкреслив головну рису Мервінової поезії, що посилюється і досьогодні: поєднання дуже особистого із інтегрально-мітичним світовідчуванням. Справді, Мервін — чисто «мітичний» поет: він вміє якось дистилювати і згущувати міти, творячи з них «мітичність», знаходячи їх «аритметичний корінь», а потім роблячи із нього свою інтимну власність. Ці «увласнені» уламки мітів Мервін донедавна передавав дуже складною технікою, яка появляється вже в першій збірці. Оден пише: «Разом із його зацікавленням традиційними концепціями західної культури, що висловлена в її мітах, Мервін сполучає подиву гідну пошану до традицій поетичного ремесла цієї культури». Все це, на перший погляд, мало б гарантувати Мервінові «почесне» місце серед молодих «академічних» поетів. Але так не сталося. Його подиву гідна оригінальність, як це свідчить цитованій угорі Пол Каррол, зразу ж притягнула до себе увагу найкрайніших експериментаторів нової американської поезії.

Правда, останніми часами Мервін цілком відійшов від версифікації, хоч і з самого початку вона в нього була особисто пережита й експериментальна. Цей відступ був обережний і поступовий: через неримовані, але ритмічно максимально впорядковані катрени та приклади своєрідно «синкопованого» білого вірша. Тепер Мервін пише дуже контролюваним, лагідним, майже «вищептаним» вільним віршем, що дає його новим творам ще більше «мітичної» таємничості і якоїсі своєрідної «сутінності», загадковості. Між іншим, так контролювано і «вищептано» він іх і читає. У нових Мервінових віршах синтакса максимально спрощена, мова прозоро щоденна, відсутні навіть натяки на будь-яку «бароккову»

гру. Голос поетів абсолютно і завжди присутній: неначе на-  
справді не ти читаєш його вірші, а хтось тобі їх вголос читає.

Але технічна «легкість» найновішої Мервінової поезії — дуже зрадлива. Насправді ця поезія, просто сказавши, до біса трудна. Це особливо тому, що той вільний вірш, який Мервін тепер опрацьовує, не затримує читача: вірш читається ніби легко і швидко. Немає в ньому гострих мовних чи ритмічних граней, кутів, поворотів. Але прочитавши твір і задумавшися над ним, раптом усвідомлюєш, що він цілком вислизнув з-під твого контролю і його неминуче треба прочитати знову. І тоді починається справжня приемність: повернення до вірша, повільний «вхід» у нього, співжиття з ним, яке — коли вірш тоді, нарешті, «віддається» — може тривати роками.

Ось два переклади з Мервінової творчості:

### БОЖЕСТВА

*Колись товпилися на порозі смертности  
Та не були обрані  
Немає свободи такої як їхня  
Тих що не мають початку*

*Навіть повітря є їхнім спогадом  
Посіллям де не можуть мешкати  
Та в якому ніколи не відсутні*

*Що ти питаютъ що просто існуєш  
І небеса і земля кланяються їм  
Піднімаючи погляд з-над своїх виборів  
Умираючи*

*Цілий день цілу ніч  
Все що помилляється їх обожкає  
Навіть мертві співають їм безконечний гімн*

### КОРПУС

*Навіть вода залишає пристань  
відблиск чекає в рядах  
щоб відійти  
і ось я там  
мале дитя мале дитя  
нарешті сам з величезним кораблем*

*Тишою мабуть назвали  
цього залізного кита що спить на боці  
в нерухомому порті  
назва виржавлена  
в невідомій  
невідомій мові*

I ніхто не прийде  
 звати мене будь-яким іменем  
 линви кінчаються як вода  
 стіни лежать на спині  
 тіла запилені світлом  
 я можу відпливти якищо відпливем  
 я можу мандрувати  
 ржавіючими коридорами вічно  
 з моїм страхом за руку  
 за руку  
 і без батька

Мервін популярний не тільки серед своїх однолітків, але і серед сьогоднішньої літературної молоді. Студенти університету, з якими я зв'язаний, тиждень тому почали (і самі фінансували) серію виступів сучасних поетів. Першим виступав на «інавгураційній» імпрезі цієї серії не Гінсберг (день перед тим він виступав на іншій імпрезі, фінансованій адміністрацією університету — ось вам парадокс!), не Снайдер, не Блай — а В. С. Мервін. Та його «уболівальники» не обмежуються кемпусами. Він має учнів і наслідувачів у самому серці «підземелля». Молодий поет Джон Олівер Саймон, наприклад, назвав свою першу збірку *The Dancing Bear* («Танцюючий ведмідь»); 1954 року Мервін випустив свою другу збірку під заголовком *The Dancing Bears* («Танцюючі ведмеди»). У цій збірці, Саймон також пробує поєднати власне «я» з «колективною свідомістю» мітів (навіть застосовуючи для цього сурогат Мервінового вільного вірша) — ненавмисне показуючи, який делікатний цей Мервінів вільний вірш, як легко можна його «здебалянсувати» і як легко можна спартачити претрудні проблеми перевтілювання мітів у власне буття.

Звичайно, всіх батьків чи скоріше — старших братів нових американських поетів я в цій статті назвати не міг. Пропустив я, наприклад, таку впливову поетесу, як Мей Свенсон, через недостатню ознайомленість з її творчістю, дуже впливового Гері Снайдера, через недостатню пошану до його творчості, та багатьох інших. Але сподіваюся, що цих кілька штрихів дадуть читачеві хоч приблизне уявлення про напрями, які привели до розвитку нової американської поезії.

Ще раз нагадую, що ці штрихи дають неповний образ сучасної поезії, особливо «середнього покоління», бо я взагалі не говорив про цілий ряд велими талановитих поетів більшменш «академічного» напряму. Принаймні назву тепер прізвища найголовніших з них. Річард Вільбур — поет високої культури і не менш високого таланту; він доводить поетичне ремесло до просто неосяжних вершин, і таку віртуозність наслідувати неможливо (див. мою спробу перекладу одного його вірша в «Сучасності», 5, 1966 або в збірці «Особиста Кліо»). До речі, ніхто з доброго десятка «опитуваних» мною молодих американців, що цікавляться літературою, ніколи не

чув його прізвища. Джон Голландер, що його заслуги на ділянці теорії літератури (своєрідний формалізм, близький до французького структуралізму) не менш важливі, ніж у поезії, вважається за одного з найцікавіших «традиціоналістів», хоч його поезія видається мені трішечки нуднуватою. Дуже добре також Антоні Гект, Роберт Лейзер, Едвін Гоніг (також солідний літературознавець, теоретик алегорії і знавець Льюорки), Джеймс Мерріл, Роберт Пак, Річард Ваг'онер, دونald Джастіс. Особливо сильні «традиціоналісти» в Англії. Там «американський експеримент» прищеплюється дуже поволі, і донедавна найсильніші молоді англійські поети були технічно здебільша «академічні», не без впливу своєрідного, по-англійському «укосъканого» і причесаного, лондонського спорреалізму тридцятих років.

Привід зарахування такого унікального поета як Ділін Томас до «традиціоналістів» чи майже суцільне ігнорування поезії Каммінгса — це, знову нагадую, передовсім проблема мови і техніки (а не образу чи поетичного світогляду). «Антитриродність» мови, її «високе звучання», маскування «природного голосу» того, «хто говорить вірш на папері» (Крілі), навмисне «ламання» синтакси, особливо для зударів із строфічно-метричною структурою, мовна трудність (на противагу до образної, яка здебільшого далі залишається трудною), будь-які сліди технічної гри, символістичне трактування слова як остаточно «магічного» існування — все це вважається сьогодні «академічними» вправами, розбещеним «александризмом», а в деяких колах навіть вибриками капіталістично-буржуазного світогляду, які перешкоджають найбезпосереднішому виявові особистості, поетичного образу чи, знову ж у деяких колах — пекучості політичних проблем. Прошу зрозуміти мене правильно: все це не означає, що найновіша поезія сама собою така прозора, як політагітка. Правда, є й така поезія, але є також поезія дуже трудна. Йдеться не про «трудність». Йдеться тільки про походження та про гатунок цієї «трудності». Йдеться, отже, про мову.

Важливим є факт, що останніми роками «традиційна сторона» втрачає багатьох передових «членів». Повільний перехід Мервіна я вже описував, хоч також підкреслював, що насправді він не вважався за «традиціоналіста» навіть на перших етапах своєї творчости. Роберт Блай також колись писав досить «традиційно» (навіть своєрідно «неокласичними» заримованими куплетами), але його «перехід» відбувся досить скоро. Щонайголовніше, «традиційний табір» втратив найкращого, мабуть, поета англо-американської літератури (забронзованого Одена молодь не знає, а як знає, то не любить) серед живих поетів — Роберта Ловелла. Його перші збірки — це дуже хвилюючі, просто електризуючі експерименти в рамках поетичної традиції. Такі твори, як „Between the Porch and the Altar“, „Mr. Edwards and the Spider“ — це невмиріущі шедеври поезії, написаної англійською мовою всіх часів. Але

з збіркою *Life Studies* поет перейшов на багато більш відкриті форми вірша і на відкриту — просто до болю відкриту — «конфесійність»: він говорить про свої найінтимніші переживання, включно з нервовими захворюваннями і лікуванням у психіатричних шпиталах, про нездачі в подружньому житті і т. д. Про свої стилістичні і світоглядові зміни Ловелл цікаво розповідає в інтерв'ю, що надруковане в *Paris Review*, а потім передруковане у другому томі серії *Writers at Work*. Та хоч і як би Ловелл мінявся, він завжди залишиться бездоганним майстром і одним із найсильніших поетів нашої доби в цілому світі. Не зважаючи на свій «перехід», Ловелл і далі «не доходить» до молоді. Не «доходить» до молоді й інший великий американський поет Джон Берріман. Цілком «барокковий» у техніці, до болю «конфесійний» у темах, безоглядно експериментальний, — він абсолютно не піддається ніякій класифікації. Його творчість (ще недостатньо досліджена і маловідома) цілком унікальна, «окрема» і насправді не має ні попередників, ні наслідувачів.

«Визволився» від «традиційних» форм Стенлі Кюніц — старший поет великої технічної віртуозності і своєрідного екзистенціяльного світогляду; у своїй найновішій збірці *The Testing Tree* він звертається до простоти, що межує з спрощеністю і в цього старого майстра звучить дуже иеширо. Цікаво, що в ентузіастичній рецензії на цю збірку Роберт Ловелл підкреслює це Кюніцово «визволення», неласково згадуючи колишню його, і при тому свою, «традиційну» майстерність.

Ще одне цікаве явище цієї «еміграції» — це повільний перехід найкращих молодших англійських поетів на цілком відкриті форми, розмовну мову і «конфесійний» зміст. Тед Гюз, донедавній майстер традиційних форм і цілком знеосібленої тематики, в найновішій збірці *Crow* (своєрідна «автобіографія» крука, з-за якої визирає і поетове життя, і життя сучасної людини) перейшов на своєрідно ритуальний вільний вірш і сильно ідіоматичну мову. На противагу до Кюніца, Гюз на своєму «переході» виграв: його нова поезія без порівняння сильніша за те, що він писав досі: радикальною і раптовою зміною він став у перші ряди англо-американських поетів свого покоління. Цілком розмовним вільним віршем і мовою, наповненою ще англійськими, а американськими ідіоматичними виразами, почав писати інший талановитий, і донедавна «традиційний», англійський поет Том Ганн. Ці його нові твори покищо розкинені по журналах і ще, наскільки мені відоме, не вийшли окремою збіркою.

Тепер подам приклад того, наскільки свідомим і «пляновим» може бути такий «перехід». Одним із дуже цікавих, але дуже (часом аж надто) «традиційних» американських поетів «середнього» покоління (народжений 1935 року) був Роберт Мезі (Mezey). Його «традиційність» була настільки «корінна», що багато його ранніх творів це дуже законні і холодні сонети, що в сучасній американській поезії, навіть

«найтрадиційнішій», трапляється нечасто. Минулого року він випустив збірку вибраних творів з промовистим заголовком *The Door Standing Open*, до якої написав «конфесійно-програмову» передмову. Там, між іншим, читаемо наступне:

Тих п'ять віршів, які я тут напівсерйозно назвав «вірші когось іншого», я взяв із книги, що написана майже п'ятнадцять років тому. Перегортаючи її сторінки, щоб вибрати з неї щось для цієї збірки, я просто не міг читати більшість віршів, так вони сповнені тієї смертельної рабської атмосфери, в якій я починав писати поезію. Нарешті, я зупинився на п'ятьох віршах, що в них ще до деякої міри врятовані справжній голос і справжні почування, хоч і вони майже цілком утоплені в багатослівності і претенсійності того часу. Отож, я дозволив собі переробити їх цілком — у дусі людини, що реставрує стару картину.

*Закінчення буде*

## **Парнас коміть-головою (ІІ)**

ПУТІВНИК ПО ЛЯВІРИНТАХ  
НОВОЇ АМЕРИКАНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

*Богдан Рубчак*

### III

Справді нелегко оцінити й описати ситуацію американської поезії нашої години. Це з різних причин, що іх я згадував у вступі до цієї статті. Найважливіша причина це факт, що американська «академічна» і взагалі «висока» культура досить поволі асимілює нові мистецькі рухи, бож в основі американське суспільство страшенно конвенційне (наприклад, американські університети починають досліджувати критичні методи «женевської школи» та структурализму тільки тепер, коли у Женеві чи в Парижі цей рух уже вмирає старчою смертю). Подібне можна сказати і про південно-американську літературу, особливо прозу, яка багато краще відома в Європі, як в США. Далі, тепер в Америці йде лявіна поезії, спричинена різними суспільними обставинами: ситуація майже така тривожна, як в українських радянських журналах. А в цій навалі нелегко розібратися. До того, тепер дуже сильно розвинулось молоде «підземелля», до якого мені, через мої тридцять шість років, двері щільно закриті. Також традиція американського «модерну», що його я намагався прослідити в другій частині статті, не являється біблією для всіх наймолодших поетів, хоча їх «центр» ще далі нею цікавиться. А проте, серед багатьох наймолодших бачимо пошуки якогось нового «формалізму», нової суворої дисципліни, а також своєрідних поетичних «ігор»: все це сьогодні ще трудно скопити й окреслити.

Як я вже згадував, молоде «підземелля» абсолютно відмовляється бути частиною «естаблішменту». Воно має свої видавництва, свої журнали і навіть своєрідні «самвидави», себто циклостильні видання. Поети купують вживані друкарські верстали і ручні набори, приміщують їх у пивницях домів своїх батьків і видають журнали і збірки для друзів і прихильників. Так зони бунтуються проти малого числа, а щонайголовніше — певного літературного контролю — «естаблішментових» періодичних і книжкових видавництв. Цих «доморобних» журналів і збірок тепер ціла злива, але не втасманиченому спостерігачеві за ними майже неможливо стежити. «Адміністратори» неохоче посилають примірники в університетські бібліотеки і книгарні, та й самі університети

не дуже «рвуться» їх замовляти. Треба шукати їх в різних «підпільних» книгарнях (як п'ятнадцять–двадцять років тому поезію Bit) і так–званих head shops (неможливо ні перекласти назву, ні описати ці унікальні підприємства!), які розкинені не тільки по великих містах, але й по містечках, особливо там, де є університети (але на певній «безпечній» віддалі від даного кемпусу).

Навіть «люди підземелля» не дуже орієнтуються в усіх цих виданнях. Щоб якось їх координувати, «підземелля», не без допомоги проштовитих добродіїв, заснувало організацію COSMEP (Cooperative of Small Editors and Presses), а для послуг більш революційно–політичної преси існує організація Underground News Syndicate, своєрідний Associated Press чи ТАСС «підземелля». Добродійна організація Coordinating Council of Literary Magazines у Нью–Йорку виплачує мінімум п'ятсот доларів (і більше) кожній групі, яка представить такий–сякий проект нового літературного журнала.

Найкращі з більш–менш «молодих» літературних журналів, які мені доводилося бачити і назви яких пригадую, це *Mandala*, *Roots Forming*, *Avalanche*, *Abrazas*, *Angel Hair*, *Lillabulero*, *Caterpillar*. Попереджаю, однаке, що ці журнали насправді не «підземельні», хоча б з тієї причини, що їх бачать такі статечні громадяни, як я. Між іншим, назви «молодих» видань не завжди бувають такі влучно поетичні (навіть при наявності іронії в деяких з них, як ось *Angel Hair*): мушу зректися нагоди назвати хоча б два такі журнальчики, бо їх назви такі пікантні, що редактор нашого «естаблішментового» журнала напевне викреслив би їх з моого рукопису.

Головніші журнали більш «публічного» характеру і багато вищого рівня, з тих, що присвячують якнайбільшу увагу новій поезії (деякі з них посередньо зв'язані з університетами), — це: *Chelsea*, *Wormwood Review*, *Quixote*, *kayak*, *Poetry Northwest*, *Beloit Poetry Journal*, *The Sixties* (журнал Роберта Блая), *Kimquat*, *West Coast Review* *Sphinx* та ряд інших. Тут треба врахувати і жменьку цікавих канадських журналів, які охоче друкують молодих американських поетів.

Більш відкрито «університетсько–літературні» журнали, які піклуються молодою поезією (але вже не так «бунтарською», як дещо злагіднено–«кемпусною») — це: *Hudson Review* (не зв'язаний з окремим університетом, видається в Нью–Йорку, але все таки виразно «університетського» нахилу), *Antioch Review*, *Prairie Schooner*, *Epoch*, *Shenandoah*, *Carleton Miscellany*, *Minnesota Review*, *Cimarron Review*, *Tri-Quarterly Review*, *Literary Review*, *Quarterly Review of Literature*, *Transatlantic Review* (англійський журнал, з частиною редакції в Америці), і ціла маса інших. Не виключене, що в цей момент деякі з цих журналів уже не існують, бо з економічною скрутою цієї країни, яка визріла нещодавно, університети обтинають їх бюджети.

Вже занадто забронзований чікагський журнал *Poetry*, де починалася модерна американська поезія на початку століття, а також впливовий *Paris Review* (американський журнал, що виходить у Парижі) — друкують нову поезію, але пера вже визнаних молодих поетів. Початковочому поетові дістатися туди майже неможливо. До того ж, вони уникають «дикої», «розхристаної» поезії, воліючи більш контролювані форми. Такі чисто комерційні підприємства як *Evergreen Review*, з його своєрідним «порнографічним модничанням», — це журнали, присвячені «культурним» снобам, які хочуть довідатися, що діється в «підземеллі». Елегантний *New Yorker* час від часу надрукує вірш нового, часом і маловідомого поета, щоб показати нью-йоркчанам «вищої сфери» дещо нового з поезії. Це вже цілком одверта і двобічна комерційна справа: журнал поетам платить прекрасні гонорари.

Коли ми вже при гонорарах, звертаю увагу, що більшість із не те що «підземельних», але й «університетських» літературних журналів не платять ніяких гонорарів: часом навіть за примірник, де ти друкований, мусиш заплатити. А якщо деякі з них журналів і платять за поезію, то ці суми «мінімально-номінальні»: 25—50 центів від рядка. «Серйозніші» гонорари платять ті літературні журнали, які не друкують початкових поетів: цинік міг би тут вбачати якийсь коефіцієнт. З чого ж тоді живуть американські поети? У міру зростання їх слави, вони одержують посади при університетах (навіть коли вони не мають для того відповідної формальної освіти). Багато з них пише прозу, часом тільки для того, щоб заробити (Джеймс Дікі, дуже відомий поет, що недавно написав роман-бестселлер, призначався до цього «гріха» на публічному виступі в одному з американських університетів). Багато з них пише статті, рецензії. Чимало з них пірекладає (Вілбур, Ловелл, Мервін), і то класичну літературу, що її масово купують студенти як «лектуру» для курсів. А найкраще заробляють поети публічними виступами із читанням своїх поезій. Тут поет може заробити п'ятсот-тисячу доларів за вечір: турне по університетських кампусах може принести йому вигідний прожиток на цілий рік. А коли поет — сенсація, він одержує багато більше. Під час турне, що його недавно відбував по Америці Вознесенський, він вимагав мінімум тисячу п'ятсот доларів за виступ: яка шкода, що тільки маленька частинка цих астрономічних сум попала в його кишеню. Кажуть, що Євтушенкові, який саме тепер їздить по Америці, платять багато більше, ніж платили Вознесенському (отже, як бачимо, часом гонорари абсолютно не залежать від таланту).

На перший погляд такий широкий вахляр літературних журналів, що з них я назвав тільки дуже малу частину (наприклад, я пропустив усі ті журнали, які друкують майже виключно «традиційних» молодих поетів) — все таки не можуть друкувати всіх поетів американської нації. (Тут треба

також врахувати факт, що більшість із цих журналів — квартальні). І тому цей вахляр тільки частинно віддзеркалює безліч шкіл, груп, напрямків, зацікавлень нинішньої нової поезії. Щоб хоч фрагментарно накреслити його обриси, спершу поговоримо про два більш-менш протилежні полюси.

На першому, і в цю хвилину дуже магнетичному, полюсі знаходиться поезія, що її умовно назуву «політично-революційною». У цій домені, мабуть, найактивнішою сьогодні є група чорних поетів (маю тут на увазі не так поетів-негрів узагалі, бо вони мають представників у кожній поетичній трупі, від найбільш традиційних до найбільш експериментальних — як тих поетів-негрів, які називають себе *чорними поетами* з політичного переконання). Друга сильна група політично-революційної поезії це «поети-марксисти» (умовне окреслення, яке включає прихильників Г'евари Че, маоїстів, «поетів-робітників», і т. д., і т. д.).

Звичайно, чорні поети мають свою специфічну мету: захитати так звану (і їм одіозну) культуру білого світу, включно з її поезією, чи скоріше — захитати віру в таку культуру, що її зберігає загал інтелігентних негрів. Вони мають свої періодичні видання і книжкові видавництва, більшість яких, з соромом мушу признатися, мені не відомі, хоча б тому, що серед білих ці видання не розповсюджуються. Згадаю два престижеві і ніяк не «підземельні» журнали, де друкуються чорні поети: *The Negro Digest* і *Black Dialogue*. Кілька інших, випадково пригаданих, — це: *Afro-American Review*, *Journal of Black Poetry* і *Nommo*. У літературі, «духовий старший брат» цих поетів — Еверетт ЛіРой Джованс, талановитий поет і драматург. Колись він приятелював з поетами Біт та поетами Нью-Йоркської школи і писав, що найбільший вплив на нього мали Льюка, Вільямс, Олсон, Павнд і навіть, на деякий час, Еліот. Тепер ЛіРой Джованс своєрідний суспільний діяч і революціонер: був навіть кілька разів ув'язнений за свою діяльність. Як це часто трапляється, його нинішня поезія втратила на естетичній вартості, обмежуючися дуже своєрідним «громадським патосом». Та ні політична поезія, ні в'язниця, ні чисто африканське ім'я, що він недавно прибрав, не «очистили» його в очах декого з його екстремних братів від слідів тих контактів, що їх він колись мав із «білою культурою»: у деяких колах чорних поетів і діячів він ще сьогодні «персона нон грата». Багато більший вплив на чорних поетів, ніж творчість ЛіРой Джованса, мають клясики сучасного джазу, особливо покійний Джон Колтрейн і, в меншій мірі, Орнетт Колман (його дуже трудні експерименти дехто вважає за надто холодні й академічні). Та найголовніші впливи на того гантунку поезію — це «колективна» вулична культура чорного гетто, історичний фолклор рабів-негрів на плянтаціях південних штатів і, в далішому, африканська народна

культура і обряди різних племен (хоч цю останню ділянку не всі американські негри досконало знають).

На жаль, багато з творчості цих поетів — політична пропаганда на досить низькому рівні; це вірші-памфлети, позбавлені навіть тієї свіжості й стихійності, яку бачимо в ранній радянській поезії цього типу. Гістеричні вигуки проти білих, проти жidів (циа поезія аж надто часто — відкрито антисемітська) — здобувають симпатію тільки тоді, коли пригадаємо, що це крик пошрамованої, дощенту пригнобленої людської гідності, яка нарешті майже лю-звіринному кричить «Досить!» «Я проголошу злочином все, що не чорне!» — заявляє Mari Evans (Mari Evans) у довгій поемі «Vive Noir». Далі йде серія погроз збройної помсти проти всього, що пахне білим. Але, кажучи правду, в такій поезії, навіть у Mari Evans, домінують позитивні нотки:

БУДУВАТИ чорні школи  
БУДУВАТИ чорних дітей  
БУДУВАТИ чорні уми  
БУДУВАТИ чорну любов  
БУДУВАТИ!

*Як бачимо, «естетика» відходить в такій поезії на «задній плян». Йдеться ж бо про чисте, наге гасло.*

Позитивні нотки справді творять корпус «ідейного змісту» чорної суспільної поезії. Найголовніше: збудувати в братів людську гідність, викресати гордість за своє африканське походження, не гнути спини перед білим «босом», хоч і де б він володів: на фабриці чи в академії. Закликів до активного збройного опору проти білого пана мало, хоч вони далеко не відсутні. Цікаво, що дехто з чорних поетів безпощадно іронізує із «збройно-революційних» закликів своїх колег, аж ніяк не зрикаючися такими клинами своїх виразно чорних позицій. Ал Янг, наприклад, у вірші «A Dance for Militant Dilettantes» попереджає, що білі інтелектуалисти якраз і чекають на те, щоб напівдикий «мілітант-нegr», з книгою поганих віршів у одній руці і «коктейлем Молотова» в другій, вскочив-утанцював у якусь із іх наукових конференцій чи літературних «суаре», щоб трішечки полоскотати їх *роzeбещені нерви і заспокоїти нечисту совість*. «Сміх у крові, що танцює», життерадісність, потиск руків в самовідданому жесті братерства та любові і цілковите ігнорування білого світу та його культури — ось що проповідує Янг. Подібні думки, також із безпощадним сарказмом, висловлює і Доналд Грін: колись чорний поет писав такі вірші, як Джон Кітс: про птахів, дерева і звірів. Ніхто його не знав, ніхто його не чіпав, і він був щасливий. Але його навчили бути політичним поетом, і тепер він пожинає великі успіхи серед білих. Навіть є надія, що він дістане власну телевізійну програму, у якій щотижня буде розпинатися на потіху глядачам. Атака

тут, між іншим, на тих «мілітантних поетів», які часто читають вірші в телевізії, особливо в нью-йоркській програмі, що називається «Soul». Ще раз нагадую, що ніхто з цих поетів не пропонує руки любови і братерства білому світові — це було б рівновартісне зраді. Наприклад, в іншому вірші, Грін пише:

Відійди від них.  
Спорожни мозок від  
їх машин.

Відійди. Нехай  
вже вони самі  
нищать один одного.

Замість будувати мистецтво на основах «білої» культури, один із найвпливовіших поетів цього руху Дон Л. Лі радить зрозуміти, що «чорне мистецтво твориться з чорних сил, які живуть у кожному м'язі чорного тіла» (отже, Павнд і Олсон, на політику перелицьований). Але справді в кращих зразках чорної поезії читач (особливо «переінтелектуалізований» читач) відчуває якесь свіже стихійне пульсування, дитячу наїvnість світосприймання, а особливо неперевершені «природні» ритми, основані на глибокому переживанні і перевтіленні джазової музики, що в ній відчутні бубни атавістичного пралісу.

Згадані вже Джон Лі і Марі Еванс, а далі Кларенс Мейджор, Ніккі Джікованні (дуже молода і, мабуть, найзаязятіше вояовнича поетка з усіх тих, що їх твори доводилось мені бачити — але поетка не без таланту), Каролін Роджерс, Соня Санчез — вважаються за передових молодих представників чорної поезії. Поминувши політичні проблеми, всім їм ідеться про одне: якнайточніше передати інтонації мови простого негра-американця. Дехто з них навіть навмисне переверчує написання англійських слів, щоб максимально зблизитися з діялектом чорних. Отже, навіть у цих виняткових поетів проблеми поетичної мови стоять чи не на першому місці.

Білі «поети-революціонери» складніші, часом «надумано» аргументніші, а щонайголовніше — більш розгублені. Вони ж бо не мають такої сильної духовної мотивації, як чорні, і більшість з них ще донедавна виростала не на запльованіх вулицях звіринно-жорстоких гетто, а у витідній атмосфері американської буржуазної сім'ї. Отже, вони не мають притаманної чорним життєвої енергії і свою «антрінтелектуальність» випродуковують нічим іншим, як саме інтелектом. Коли в чорних суспільні проблеми — це проблеми крові і кости, проблеми просто-напросто власної шкіри — у білих вони часто виглядають як «революційне позування» і «марксистське кокетування». Правда, є багато поетів, для яких суспільні проблеми — це проблеми не так шкіри, як

совісти, що може бути ще більш пекучим. Але ці справді переконливі поети є в різних групах: боюся, що їх якнайменше якраз у тій групі, що для неї «революційна поезія» стала вивіскою.

На протилежному полюсі спектру нової поезії я поставив би поезію, яка взаталі не вживає слів. Маю на увазі поезію «електронних імпульсів», особливо світла і звуку. Про цей рух (а він зростає) я нічого не можу сказати, бо таких «сеансів» треба шукати і їх систематично відвідувати, а це забирає надто багато часу і відвівертає увагу від поезії. В усякому разі цей рух має два завдання: 1. Знищенні віральних границь поезії і включення її в своєрідне «омні-мистецтво», в якусь надчуттєву синтезу всіх чуттів. Безумовно, тут треба вбачати дуже тісні зв'язки з «наркультурою» (як її назаввав, здається, Набоков), пробуючи уподібнити сенсацію від такої синтези до сенсації від наркотичної галюцинації. 2. Цей рух належить до мистецтва, в якому енергія творчості грає далеко важливішу роль, ніж «продукт» творчості. Йдеться про «одноразове» мистецтво, одноразове переживання, яке «вживається і викидається». Тривалий матеріал, на віть такий, як папір і чорнило, для цього непридатні, бо, мовляв, люди накопичили вже занадто багато «тривалої» культури, і нічого з неї не навчилися.

Звертаю увагу, що цей полюс має багато спільногого з протилежним полюсом поезії-памфлету: бажання підривати перманентні структури західної культури і цивілізації. З другого боку, такі «твори» є знаменитими пародіями на американське щоденне життя, де «одноразове вживання і викидання» сьогодні є, мабуть, правилом, навіть коли йдеться про «вживання і викидання» людини у великих підприємствах індустріально-капіталістичного суспільства. Але можна на цей «бунт» дивитися ще інакше: як на протест проти нагромаджування добра, проти того «фетишизму товару», що про нього говорив Маркс: це, звичайно, сполучається з протестом проти нагромадження «товару» в музеях і бібліотеках, проти тривалости культури.

Ясно, що в розумінні історії естетики і мистецтва цей феномен має не американський, а чисто європейський корінь: все це йде більш чи менш посередньо від Дада, яка також бунтувалася проти «перманентності» буржуазної культури. Близько до цього країнського полюса стоїть гатунок поезії, який ще до сьогодні поширеній куди більше в Європі, ніж в Америці: йдеться про так звану «конкретну поезію». Найчистіша «конкретна поезія» — це більш образотворчий, ніж літературний феномен, зближений до колажів Курта Швіттерса та інших образотворчих експериментів у середовищах Дада, особливо німецької й швайцарської. Але, принаймні в теорії, «конкретна поезія» це симбіоза образотворчого і літературного мистецтв, зближена більш до літератури, ніж до мистецтва. Тому що в «конкретній поезії» слово має

чисто зовнішній характер, вона цілком інтернаціональна: часто один твір (містить у собі слова з чотирьох-п'ятьох мов. Сьогодні поширені вона, мабуть, найбільше в Німеччині (Штутгартська група), а також в Аргентині, Голляндії, Франції, Японії, Іспанії і в Чехо-Словаччині. Навіть трапляються «натяки» на неї в Радянському Союзі. Обкладинка журнала «Всесвіт», наприклад, злегка (але занадто «причесано» і стилізовано) зближується до «конкретної поезії». «Королем» більш «образотворчої» «конкретної поезії» є парижанин Жан-Франсуа Борі, а більш «словесної» — швайцарець Євген Гомінгер. Цікаво, що в статті про це своєрідне мистецтво Борі цілком не вважає себе за модерного мистця, а веде свій родовід від найстарших пам'яток літератури: єгипетських гієрогліфів, способу запису законів Гаммурабі, а далі — середньовічної каліграфії й ілюмінацій, ренесансових «емблем» і, очевидно, всіх тих поетів і письменників, які в той чи інший час виявляли нахил до будь-якого ідеограмного запису. Добре знаючи російську поезію пореволюційної доби, він цілком слушно бере звідтіль багато своїх прикладів. До речі український читач може зустріти приклади «конкретної поезії» (чи скоріше — «протоконкретної поезії») в оригінальних виданнях збірок Василя Хмелюка, особливо збірки «1926, 1928, 1929».

Звичайно, «образотворчу» «конкретну поезію» неможливо репродукувати в цій статті. Подам приклад її «словесної» видозміни у виконанні Євгена Гомінгера. При тому наперед прошу вибачення у складача:

schweigen	schweigen	schweigen
schweigen	schweigen	schweigen
schweigen		schweigen
schweigen		schweigen
schweigen	schweigen	schweigen
schweigen	schweigen	schweigen

Слова тут — тільки рама. Сама поезія — біле місце посередині. Якраз воно має передавати почуття мовчання. Сподіваюся, що засоби нашої друкарні передадуть цей ефект: такі твори складаються ручно, спеціалістами від цих справ; автори перші визнають, що складач є дуже важливим співвиконавцем даного твору.

В американській літературі «конкретну поезію» представляють Емметт Вільямс, Дік Гірінс і Мері Еллен Солт. Модифіковану «конкретну поезію» пише часом «опора традиціоналістів» Джон Голландер і світової слави хореограф Мерс Каннінгем. Але, правду кажучи, американський прагматичний «здоровий глузд» приймає «конкретну поезію» не дуже ентузіастично: як не як, вона належить до «бароккових ігор», що проти них нова американська поезія бореться. Американці скоріше вживають засоби «конкретної поезії» для виразу

певних, що так скажу, конкретніших думок чи почувань. Ось приклад такої «узначеневленої» «конкретної поезії» в Річарда Гіттінса. Тут маємо справу з жартівливою поезією, що її дослівно дописує (чи скоріше, виповнює) кохана поета:

	(зазначи одне)
Коли я	— говорю
	— танцюю
	— закохуюся
	— виростаю
	— старію
	(зазначи одне)
	— я буду
	— я буду з
	(зазначи одне)
	— яблуком
	любовником
	усміхом
	тобою

У трохи інших фазах своєї творчості Гіттінс також презентує так звану «поезію абсурду». Ось його дефініція власної творчості: «Граматика розуму, і феноменологія любові, і наука мистецтв бачена тим, хто підкрадається до дикого гриба». Мабуть, найхарактеристичнішим представником «поезії абсурду» є Лінн Лонідіер: вона називає свою творчість «евангелізмом абсурду». Але американська абсурдна поезія — це не чистий абсурд Дада: в творах Лонідіер, як і в творах її колег, прокрадається ліричний голос, якась лірична тута, що без неї, мабуть, не може обійтися ніякий чисто американський поет. Хоч і як би ці поети намагалися ламати «природність мови», розмовний тон, власний голос — їм це не завжди вдається.

Вже близчі до серцевини американської поезії — так звані неосюрреалісти, згуртовані довкола журнала *kayak*, що його редактує старший поет Джордж Гічкок. Сюрреалізму ці поети вчаться не тільки безпосередньо з Франції, але особливо з південно-американських поетів, що їх вони дуже шанують, а так само в своїх старших колег — декого з поетів Біт і поетів Нью-Йоркської школи, як також у декого з таких «модифікованих» сюрреалістів, як Роберт Блай. Як і їх старші американські колеги, молоді поети обрамовують сюрреалістичні образи щоденною американською мовою, на відміну від, наприклад, своєрідної реторичності чи «монументальності» Бретона, з одного боку, і «білої», «невтральності» мови таких сюрреалістів, як Поль Елюар — з другого.

Поезія наркотичних візій, орієнталально-містичних перевживань, разом із трансцендентальною візією природи, словом,

поезія «гіппі» — це вже цілком американське явище. Йде вона безпосередньо від «містичної» вітки поетів Біт, особливо дуже впливового Гері Снайдера і Гінсберга, в своїй найновішій «фазі», які своєю чергою безцеремонно «запрягають» до своїх потреб раннього англійського романтика-візіонера Вільяма Блейка («запрягають» вони, з ще меншим виправданням, Германа Гессе і навіть... Достоєвського). Цей гатунок поезії простягається від довжелезних поем-візій (де обrazy тільки випадково звучать як «сюрреалістичні», не маючи нічого спільногого з прецизною технікою справжніх сюрреалістів) до навмисне примітивізованих коротеньких віршиків-пісеньок про небо, дівчину, квітку («flower-children poetry»). Як відомо, ці довгі поеми-візії, з одного боку, і коротесеньки, на перший погляд легенькі (але насправді ж які трудні!) вірши-пісеньки — з другого, творять корпус Блейкового дорібку. Та, на жаль, пісеньки сучасних молодих поетів аж надто часто наближаються не так до дитинності Блейка, як до претенсійного примітивізму комерційного шарлатана, «поета-трубадура» Рода МекЮгена.

Не зважаючи на посередні орієнタルні впливи, перед нами цілком американська романтична поезія, що її корені можна бачити не тільки в органічно американських поетів Біт, але і в поезії та світогляді декого з крайніх американських романтиків-трансценденталістів дев'ятнадцятого сторіччя, ну, і звичайно у Вітмана.

Коли американські поети традицій дада і сюрреалізму свідомо і позовано «антикультурні», а політичні поети відкидають культуру з світоглядових мотивів, — ці поети культывують американську традицію своєрідної «акультурності», американську традицію *know-nothing*, що про неї я вже тут згадував, і своєрідну, не менш традиційну, віру в зверхність власного я (проти цієї традиції в американській класичній літературі недавно виступив відомий літературознавець Квентін Андерсон, у книзі *The Imperial Self*). Для цих молодих поетів імпульси особистості на цьому місці, в цю хвиlinу, або ж, кінець-кінцем, не менш egoцентричні вічні намагання втопити особистість в якомусь містичному Цілому — правлять за альфу й омегу існування. Сенсуально-сібаратна самолюбність, що приводить до самозамкненості у власній особистості, брак якоїнебудь «зовнішньої» перспективи — кінчаеться не так спорадичним «експериментуванням» з наркотиками, як паралізуючим культом, чи точніше — релігією наркотиків в Америці; ця релігія має з цим гатунком поезії багато спільногого, бож така поезія — часто-густо гімні цієї релігії.

Багато молодих американських поетів вороже ставиться до такої поезії і такого «загородженого» світогляду. Молодий поет і есеїст Стівен Коч (не плутати з поетом Кеннетом, хоч той Коч, мабуть, погодився б з цими поглядами) закликає до відреставрування традицій европейського модер-

нізму, до вивчення творчості європейських сучасників і до остаточного прощання з типово американським спрощеним примітивізмом, з одного боку, і з «наркультурою» — з другого. Зрештою, як я пробував показати, багато американських поетів це вже давно робить. А що найголовніше, формальне, але сильно дисципліноване, експериментування, велика прецизіність і навіть «елютівська» трудність — починають щораз частіше появлятися серед наймолодших поетів.

Біля полюса політично-революційної поезії, що про неї я говорив угорі, стоять різні групи й підгрупи поетів, що більш-менш відкрито орієнтуються на суспільні проблеми, продовжуючи так «суспільну» вітку творчості поетів Біт. Клівландський поет Д. А. Лівай (Levy), наприклад (який кілька років тому вчинив самогубство на двадцять сьому му році життя), висловлював свій протест проти жорстокості американського міста в дуже сильних експресіоністичних образах, з синкопованою джазовою ритмікою і частими паліграфічними підкresленнями думки. Він майже постійно застосовує «композицію полем», а його мова — це мова міської вулиці, з сильними впливами діяlectу чорного ґетто. Час від часу проявляється в його поезії вплив пізнішого Набеля Неруди; він також часом нагадує патос політичної вітки поезії німецького експресіонізму. Даглас Блейзек (Blazek) зараховує себе до групи поетів-робітників, хоч його творчість — не завжди тільки політичний памфлет, але подекуди і мистецтво. Теми його також не обмежуються виключно політикою, а часом включають болючу сповідь, у стилі Маяковського чи пізнього Есеніна. «Великі поети вже більше не походитимуть із фінансово забезпечених буржуазних родин», — заявляє Блейзек. «Поезія це вже не розкіш, а конечність! Віднині будемо чути голос мужчин, які борються і перемагають!» Звичайно, така заява звучить як кредо найзатятішого поета-памфлетиста. І в його «поезії м'яса» чи «поезії з яйцями», як він її сам називає, — дуже часто помітні нотки примітивного памфлету. Але в патетичних викриках, що знову ж так нагадують Маяковського, відчувається не тільки своєрідна стихійна сила, але і далеко не сира мистецька гра, в традиції добрих експериментальних політичних поетів (особливо слов'янських і також німецьких) перших декад нашого сторіччя. Та найпомітніші впливи на поезію і Блейзека, і Лівая — це сильно стихійні вірші групи Біт.

Але далеко не всі ці поети такі художньо досконалі. Так замикається перстень, що його я пробував накреслити на цих сторінках: замикається він полюсом політичного памфлету. Як я сказав угорі, цей полюс досить магнетичний. Коло нього тепер товпиться ціла маса кращих чи гірших поетів: навіть Джоел Оппенгаймер та Пол Блакбурн із «Чорної гори» чи навіть молодий конгресмен, негр Джуліян Бонд вважають за потрібне писати «голу» політичну поезію.

Та про найголовніше русло американської поезії нашого часу я вже писав у попередньому розділі цієї статті: це ж бо поети, які безпосередньо продовжують «традиції» своїх старших братів, особливо поетів «Чорної гори», поетів «Нью-Йоркської школи» та погамованіші вияви поетів Біт. Ці поети не є насправді «підземельними», хоч і не знаходять собі місця в сьогоднішньому літературному «естаблішменті». Переяважно виходять вони з університетів. Не маючи якоїсь однієї творчої чи політичної програми, вони прислухаються до ритмів власного голосу, до власного «дихання» і пробують примусити мову «якнайприродніше», якнайчіткіше віддавати почуття. Вони часто обмежують теми власним життям, співжиттям з вузьким оточенням, з друзями, з родиною, пле-каючи так ту небезпечну американську традицію, що про неї я вже говорив. Їх поезія не завжди легка: переживання в ній дуже часто закодовані несподівано близкучою, неосюрреалістичною образністю, але вона не часто основана на суцільній тканині символів, як в Еліота. (Цікаво, до речі, що дуже трудний класик світового модернізму, один із найкращих поетів нашого сторіччя взагалі, Волес Стівенс, який донедавна вважався серед молодих за анатему — здобуває щораз більше прихильників. А ще цікавіше є те, що наймолодші починають знову згадувати про самого Еліота).

У цьому «руслі» є наслідувачі «мінімальної» поезії Крілі, є в ній учні Деніси Левертов, є в ній багато представників особисто-мітичного світогляду Мервіна, є в ній дуже багато спадкоємців Блая, є в ній поклонники легко невразливічної, але мистецьки високомайстерної поезії-сповіді Сільвії Плят, яка не тільки в молодому віці вчинила самогубство, але цьому рішенню присвятила багато місця у своїй поезії. І є в ній одна велика небезпека: небезпека майже така, яку вони самі вбачають для себе в «академічній» поезії. Запрошує цьому «головному руслові» якась така рівність осягу, що колись може межувати з сірістю, якась своєрідна пересічність, на ґрунті якої вибух справжнього генія стає майже немисленним. Вони творять процес, літературний побут, літературне тло: без зриву Еліотів, Павндів, Стівенсів.

Покищо можу тільки натякнути на нові ознаки реакції проти цього «головного русла», що про них я вже кілька-кратно згадував. Ця реакція йде не з «підземелля» (там проти такої поезії йде вже деякий час своя реакція), а з університетів. Щораз частіше бачимо в молодих журналах дивне диво: строфічний і римований (хоч, на щастя, сильно експериментально римований) вірш. Навіть, ще дивніше диво, конет! Поети починають писати вірші і поеми на зразок старогрецьких і староримських форм. А щонайголовніше, в декого з поетів вільний вірш стає таким досконало-прецізним, таким «формально» вищуканим, що вже нічого в ньому не залишається «вільного» і навіть, часом, затираються сліди «щоденно-розмовної» мови: так повертаємося до відомого тверджен-

ня Еліота, що в справжній поезії не може існувати справді вільний вірш. І не йдеться тут про молодих безпосередніх спадкоємців «академічної» поезії (хоч вони, своїм порядком, весь час «народжуються» і творять) — йдеться про якийсь новий «академізм», оснований передусім на традиціях європейського модерну, що про нього говорить Стівен Коч, а також на тому сильно дисциплінованому «модерні», що його проповідував у деяких із своїх багатьох «фаз» Езра Павлд.

Але покищо про ці найновіші прояви ще рано говорити. А тим часом хочу познайомити читачів із особливо талановитим представником того «головного русля», яке ще сьогодні творить центр і корпус молодої американської поезії.

#### IV

Хоч Грег Казма (Greg Kuzma) поєт своєрідний, він, на мою думку, дуже добре репрезентує це «головне русло» нової американської поезії. Крім того, ми до Грега маємо особливий інтерес: його бабуся і дідусь, Степан і Марія Кузьма — емігранти із західноукраїнської Перемишлянщини. Вони жили в Нью-Йорку, були членами католицької парафії святого Юрія і належали до Українського Народного Союзу. Грег дуже прив'язаний до родини, особливо до батька, який живе в Детройті, і часто присвячує свої твори родинним темам, так солідаризуючися із поетами-однолітками. Грег цілком свідомий свого українського походження, і навіть гордий з нього. Хоч він не знає української мови, однак пробує цікавитися українським життям, особливо поезією.

Грег Казма народився в штаті Нью-Йорк 1944 року. Вивчав англійське літературознавство у Сіракузькому університеті і вчився ремесла поезії в Доналда Джастіса. Тепер живе з дружиною і двома дітьми в Лінколні (Небраска). Він працює директором «цеху поетів» при університеті Небраски і також викладає літературу. У вільний час він не тільки редактує, але в північній своєї хаті друкує (і то дуже гарно) журнальчик поезії *Pebble*: недавно вийшло шосте число, що в ньому містять свої твори не тільки поети-початківці, але такі поети сучасної американської поезії, як Марк Странд (див. Царинникові переклади цього поета), Дейвід Вагонер, Ларрі Рубін, Джек Андерсон.

Грег — надиво плодовитий поет. Переглядаючи найновіші числа літературних журналів, ви напевно знайдете його твори, і то, мабуть, у кількох журналах одночасно. Він випустив уже чотири збірки поезій і друкується в таких презентативних журналах, як *The Antioch Review*, *Chelsea*, *Carleton Miscellany*, *Prairie Schooner*, *Shenandoah*, *North American Review*, *Poetry Northwest*, *The Quarterly Review of Literature*, *Northamerican Review* та багатьох інших. Доказом наявного успіху його поезії є те, що журнал *Poetry* прийняв до друку

великий вибір його віршів. Представляючи його творчість в непересічно довгій замітці, редактори *Antioch Review* пишуть: «Грег Казма — плодовитий і талановитий, а це комбінація, з якою нетрудно виграти... ми сподіваємося, що ці вірші, сповнені любові, глибини і чесності, виправдають наші надії на його майбутнє».

Надрукований у цій книжці «Сучасності» вибір віршів Грега Казми, в бездоганних перекладах Вольфрама Бургардта, який з успіхом долає несамовиту трудність передачі специфічної ідіоматичності стилю цього поета, — говорить сам за себе. Зразу впадає в очі позірна легкість, відпруженність, відсутність слідів будь-якого зусилля. Але ця поетова легкість — таки насправді тільки позірна, як і «легкість» Мервінових віршів. Наприклад, у творі «Людина в снігу» поет неначе підкрадається до вірша, до його серця, кількома щодennими, майже випадковими фразами. Але це «серце» твору відкриває читачеві багато цілком не плитких значеневих можливостей. І так всюди в поета: в розмовній фразі, в своєрідному драматичному монологі чи мініатюрній розповіді, неначе ненавмисне, неначе сам із себе, без поетової інтервенції — відкривається образ часом великої психолічної наснаги, часом навіть сюрреалістичної оригінальності. Щоденність обрамовує своєрідну казковість, неначе ховаючи її від нас: так поверхні реальности ховають міт. Вірш «Політика», наприклад, оснований на дитячій книжці Фреда Гіппсона *Old Yellow* (за цю вказівку дякує Бургардтові): тільки в останньому рядку раптом відкривається жах анекдоти. А ось більш грайливий приклад. Не перекладений тут вірш «The Quick Brown Fox Jumped Over the Lazy Dog» — це мистецька конкретизація фрази, яку вживають, щоб вправлятися на писалльній машинці (вона ж бо вміщає в собі майже всі літери латинської абетки): поет пише вірш на машинці — в сюрреалістичних метаморфозах, його пальці перетворюються на звірів, що у фразі, відіграють перед нами сценарій моменту творчості.

Хоч у Кузьминих віршах мистецтво поезії може здаватися навмисне притишеним, воно (а особливо поетична мова) — головне зацікавлення Кузьми. У журналі *Prairie Schooner* Кузьма висловив кілька думок про власну творчість. Хай його думки про поетичну мову зімкнуть кінець моєї статті з її початком:

Я пишу, коли тільки маю нагоду, коли почуваю, що мене «тягне» писати. Щопебудъ може штовхнути мене на вірш, так що йдеться тут не про надхнення, а про привабливість, про «тяжіння» до того чи іншого. Тому що я пишу дуже багато, мені часом трубою орієнтуватися чи в якомусь окремому вірші, а чи в моїх віршах взагалі. Я думаю, що я написав пару добрих віршів; вони якось стирчать із цілого корпусу моєї творчости, і цей корпус не може пояснити

їх існування. Вони здаються мені просто випадковими, випадково вдалими. Але я вірю, що я їх ніколи не написав би, якби я не перетерпів вправи тих інших віршів.

У своїх віршах я зацікавлений не так ідеями, чи виправдуваннями свого існування, чи сповідями, чи технікою композицій, як новими і прекрасними узорами, що їх можуть творити слова. Я думаю, що поет повинен поставити собі безпосереднє завдання дослідженъ мови і її багатств, і покірного прийняття неспокою, як висліду таких досліджень. Які там правди поет не вважав би за свій обов'язок чи право з нами ділити — вони висловляються самі, в природному ході речей. Він не повинен витрачати роки і роки на технічну і психологічну підготову до висловлювання цих правд. Але мова і її виклик мусить постійно здати його увагу. Якщо він зможе вловити правду мови і як знаряддя і як пісню — можливо, тоді він не стоятиме за абоож проти будь-чого. Я думаю, що поет мусить покладатися на свої твори, щоб прояснити своє життя і щоб радіти цим прояснам. Коли він стане в таку залежність від них — він їх ще більше потребуватиме, і вони будуть через те ліпші вірші, і він буде через те ліпшою людиною.

Всі добрі вірші так чи інакше нові вірші. Не те, щоб поет культивував найдивніші і найвіддаленіші ґрунти своєї природи, але він має писати на тій точці, де найцільніше сходяться особистість, воля, радість і бажання: на якийсь точці переміни його бачення і життя, в якомусь новому місці.